

LARES

Rivista quadrimestrale di studi demoetnoantropologici

Fondata nel 1912 e diretta da L. Loria (1912), F. Novati (1913-1915),
P. Toschi (1930-1943; 1949-1974), G.B. Bronzini (1974-2001), V. Di Natale (2002)

REDAZIONE

Pietro Clemente (direttore), Fabio Dei (vicedirettore),
Caterina Di Pasquale (coordinamento redazionale),
Elena Bachiddu, Paolo De Simonis, Antonio Fanelli, Maria Federico, Mariano Fresta, Martina
Giuffrè, Maria Elena Giusti, Costanza Lanzara, Luigigiovanni Quarta, Emanuela Rossi, Lorenzo
Urbano

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Dionigi Albera (CNRS France), Sergio Della Bernardina (Université de Bretagne Occidentale),
Daniel Fabre (CNRS-EHESS Paris), Angela Giglia (Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Iztapalapa), Gian Paolo Gri (Università degli studi di Udine), Reinhard Johler (Universität
Tübingen), Ferdinando Mirizzi (Università degli studi della Basilicata), Fabio Mugnaini (Università
degli studi di Siena), Silvia Paggi (Université di Nice-Sophia Antipolis), Cristina Papa (Università
degli studi di Perugia), Leonardo Piasere (Università degli studi di Verona), Alessandro Simonicca
(Università degli studi di Roma "La Sapienza")

Numero monografico a cura di Fabio Dei e Antonio Fanelli

Premessa	201
FABIO DEI – PIETRO CLEMENTE <i>ET ALII</i> , Manifesto. <i>Per una post-demologia. Il futuro della tradizione di studi italiani sulle culture subalterne</i>	203
PARTE PRIMA – CECS NEGLI STUDI DEA ITALIANI	
EUGENIO TESTA, <i>Cultura, Egemonia, Subalternità: le parole sono pietre?</i>	207
ENZO VINICIO ALLIEGRO, <i>Tra demologia, etnologia e antropologia. Alberto Mario Cirese e 'il paradigma impossibile'</i>	233
FERDINANDO MIRIZZI, <i>Cultura egemonica e culture subalterne e le eredità degli studi demologici otto e novecenteschi</i>	263
ANTONIO FANELLI, <i>Il canto sociale come 'folklore contemporaneo' tra demologia, operaismo e storia orale</i>	291
FRANCESCO ZANOTELLI, <i>Con Gramsci in Messico: la quinta patria di Cirese</i>	317
PIETRO CLEMENTE, <i>Alberto Mario Cirese e le culture subalterne</i>	333
GIAN PAOLO GRI, <i>Cirese a Nordest</i>	355
EUGENIO IMBRIANI, <i>Su Giovanni Battista Bronzini. La difficoltà di essere antropologo</i>	361
GIULIO ANGIONI, <i>Cultura egemonica e cultura subalterna</i>	367
PARTE SECONDA – QUALI PROSPETTIVE PER GLI STUDI SULLA CULTURA POPOLARE IN ITALIA?	
FABIO DEI, <i>La demologia come scienza normale? Quarant'anni di cultura egemonica e culture subalterne</i>	377
FRANCESCO FAETA, <i>Rileggendo Fabio Dei che rilegge Alberto M. Cirese</i>	397
CRISTINA PAPA – ALEX KOENSLER, <i>Che cosa richiede il cambiamento? Percorsi post-gramsciani per un'etnografia politica della contemporaneità</i>	407
ALESSANDRO SIMONICCA, <i>Sottodeterminazione della teoria o eccesso di metodo? Note critiche su 'Cultura egemonica e culture subalterne'</i>	427
MARIA GABRIELLA DA RE, <i>Il fascino sottile della civiltà</i>	451
VINCENZO CANNADA BARTOLI, <i>Attualità di Cirese</i>	461
MARIANO FRESTA, <i>Antropologia e classi sociali</i>	475
ARCHIVIO:	
<i>Verso Cultura egemonica e culture subalterne: frammenti e inediti di Alberto Mario Cirese (a cura di Antonio Fanelli)</i>	479
<i>Proposta per lo sviluppo della rivista «La Lapa»</i>	481
<i>Le correnti interpretative nelle ricerche e nella storiografia delle tradizioni popolari</i>	486
<i>Tradizioni popolari e civiltà</i>	524
<i>Introduzione ai lavori del convegno sul folklore abruzzese</i>	528
Gli autori	537

ALBERTO MARIO CIRESE

LE CORRENTI INTERPRETATIVE NELLE RICERCHE
E NELLA STORIOGRAFIA DELLE TRADIZIONI POPOLARI

Le correnti interpretative nelle ricerche e nella storiografia delle tradizioni popolari è il testo della relazione di apertura di Cirese al Seminario del Nuovo Canzoniere Italiano su "La razionalizzazione del folklore" che si tenne in Brianza, a Inverigo, dal 4 al 6 luglio del 1964, in casa di Mathias Deichmann. Il Nuovo Canzoniere Italiano era reduce dal successo e dallo scandalo mediatico e politico di "Bella Ciao" al Festival di Spoleto e l'attività della casa editrice diretta da Bosio si stava spostando decisamente sul fronte del canto sociale e politico come aspetto emergente della cultura popolare. Oltre a Gianni Bosio e Roberto Leydi, al Seminario presero parte ricercatori, musicisti e organizzatori di cultura, tra questi: Cesare Bermani, Franco Coggiola, Dante Bellamio, Michele Straniero, Gian Luigi Arcari, Giuseppe Morandi, Giorgio Vezzani, Bruno Pianta, Gian Luigi Bravo, Caterina Bueno, Sandra Mantovani, Loris Rosenholtz, Maria Vailati, Tullio Savi, Gioietta Dallò. Il seminario fu anche un'occasione per fare ricerca sul campo a scopo didattico; si tenne una lunga registrazione del repertorio di Palma Facchetti condotta da Leydi e da Bosio, mentre Bermani e Arcari intervennero sulle ricerche in corso sul canto "Bella ciao". Italo Sordi tenne una relazione sulla trascrizione del dialetto e, infine, il seminario si concluse con le canzoni di Fausto Amodei e di Nanni Svampa.

Cirese nella sua lunga esposizione, arricchita da osservazioni attente e incalzanti dei partecipanti, ricostruì ampiamente la storia degli studi sulla poesia popolare, come farà poi in Cultura egemonica e culture subalterne, ma in quella particolare occasione privilegiò maggiormente la riflessione sui contesti storici e politici che avevano orientato lo sguardo dei folkloristi e si soffermò sull'analisi polemica del contesto sociale del periodo, segnato dalle speranze di cambiamento e dal fervore delle iniziative culturali ideate da Bosio proprio mentre diveniva lampante come la cultura di massa fosse penetrata a fondo fra i ceti popolari. Cirese indicava ai giovani militanti e attivisti del Nuovo Canzoniere Italiano come la strada maestra su cui orientare gli sforzi della ricerca fosse quella della assunzione del punto di vista delle periferie culturali e degli strati sociali popolari per scardinare l'esclusivismo delle classi dominanti a favore di un maggiore relativismo culturale. La lezione di Inverigo evidenzia come a metà degli anni '60 Cirese fosse una figura di preziosa mediazione tra la ricerca accademica e quella militante, prima che tra i due fronti si erigessero degli steccati e delle insormontabili polemiche.

La pubblicazione del testo era stata prevista per una rivista ideata da Bosio, dal titolo emblematico, «L'Altra Italia»; Cirese doveva essere il direttore della pubblicazione, una sorta di bollettino ufficiale dell'Istituto Ernesto de Martino, ma le difficili vicende finanziarie e organizzative delle Edizioni del Gallo fecero naufragare il progetto e la relazione di Cirese a Inverigo, perciò, è rimasta inedita per così lungo tempo.

Le ricerche sulle tradizioni popolari stanno oggi rinascendo con una impronta che ha dietro le spalle, sì, i precedenti storici, ma che ha trovato nella attualità una ragione più diretta. Perciò questo nostro seminario, così come anche il titolo generale *La razionalizzazione del folklore*, se corrispondono a certe esigenze che erano già presenti nella ricerca precedente, pure sono per molti rispetti in disaccordo con certi orientamenti accademici in questo settore degli studi e direi che si presentano nei loro confronti come di frattura, come eretiche. Mi pare perciò opportuno cominciare dall'oggi per risalire all'indietro.

Folklore oggi in Italia è una nozione equivoca: equivoca sul terreno radiotelevisivo, turistico, enalistico, ma equivoca anche per certi rispetti sul terreno della sistemazione scientifica. E in effetti quando si parla di folklore fuori del giro di questi nostri interessi si possono notare sostanzialmente tre posizioni: una che è di negazione netta, rigida, totale; una che è di sfruttamento radiotelevisivo; un'altra che è di continuazione non enalistica e non radiotelevisiva ma, analogamente, tardoromantica di certi miti che hanno avuto la loro forza quando nacquero e agirono in un determinato momento storico ma che l'hanno perduta totalmente oggi. Se fossero solo queste tre le posizioni nei confronti del folklore, se si dovesse scegliere soltanto tra queste, sarebbe saggio scegliere la posizione del «no» di tipo storicistico-idealistico. Perché, se vogliamo razionalizzare il folklore, dobbiamo recisamente fare giustizia di una serie di cose che si perpetuano.

Quali sono i motivi della opposizione allo studio del folklore in Italia? I motivi della opposizione hanno la loro origine nello storicismo idealistico di Benedetto Croce e nella posizione che Croce ha preso nei confronti della nozione di poesia popolare. Ogni volta che uno studioso di tradizione crociana, su posizioni quindi non romantiche, si accosta a questi problemi si porta dietro da una parte una giusta impostazione scientifica di reazione agli errori in precedenza commessi, dall'altra parte un atteggiamento aristocratico e individualistico che gli fa negare anche quello che rientrerebbe, se non avesse questa posizione di classe, nei suoi schemi storiografici. L'aspetto positivo di questa reazione idealistica sta nell'aver rifiutato quella nozione per cui questi canti popolari, musica e testi, o più in generale queste tradizioni popolari, credenze, usi, costumanze siano espressioni autentiche, spontanee, vergini, originali di qualcosa che a suo tempo si chiamò l'"anima popolare". La critica storica più avveduta ha fatto giustizia di questi miti e ha quindi giustamente rifiutato tutti gli atteggiamenti che contenevano, in qualsiasi misura, queste concezioni. Ma rifiutando la nozione di "popolo", di "anima popolare", di "spontaneità", ha anche voluto chiudere recisamente i confini della cultura entro l'ambito aristocratico-ufficiale, escludendo dalla ricostruzione della storia nazionale l'ottanta per cento della popolazione e direi anche dei pensieri, dei sentimenti di questa popolazione. La reazione negativa a *O Gorizia tu sei maledetta* non è soltanto reazione patriottarda; sul terreno scientifico la obiezione che viene fatta è che questa canzone rappresenta un aspetto non valido e non significativo della storia nazionale. Per cui il crociano non si confonderà con il denun-

ciatore, il carabiniere o il poliziotto con dire: «È una offesa ad un sentimento sacro»; dirà piuttosto: «Va bene, sul piano della storia i sentimenti sacri possono anche interessaci. Ma questo no a un ideale nazionale (Gorizia, Trieste e tutto il resto) è un no privo di significato, è un no che non conta, è un no che non ha qualità e dignità culturali. Per cui se volete perdere tempo a correre dietro a quelle che Croce chiamò le *crastulle*, briciole, minuzie, cocci vecchi, fate pure. Ma non pretendete che altri perdano tempo a starvi dietro e non pensate di star facendo in qualsiasi misura un lavoro culturalmente qualificato».

La nostra posizione è del tutto diversa. Se infatti ci troviamo qui è perché siamo tutti interessati – con orientamenti diversi probabilmente, per ragioni di storia personale e culturale diversa – ad un antico tema e il nostro atteggiamento è quello che ritiene che la storia integrale della vicenda culturale nazionale non possa farsi se non ci si mette anche *O Gorizia tu sei maledetta*, se non ci si mette dentro anche *Sant'Antonio il nemico del demonio*, se non ci si mette dentro anche quell'Altra Italia che sta al di là dei confini della cultura ufficialmente riconosciuta, quel sottobosco che può produrre cose belle o cose brutte (ma non è questo il problema perché non andiamo cercando fiori di bellezza) ma che produce indubbiamente espressioni di atteggiamenti culturali, di situazioni storiche.

Dal mio punto di vista è intorno a questa formula che si condensa tutto il nostro sforzo ed è questa formula che dà un significato effettivo al lavoro che facciamo.

Ma guardiamoci adesso alle spalle per vedere se per caso la storia degli studi che ci hanno preceduto non sia anche lei tale da indirizzarci verso questa presa di posizione. Quando e come sono nati gli interessi per il canto popolare? Diciamo “canto popolare” con formula più ampia che non “poesia popolare”, sia perché «poesia popolare» si presta a certi equivoci, sia perché “canto popolare” comprende anche la parte musicale che nell'espressione «poesia popolare» rimarrebbe esclusa. Queste ricerche non sono un interesse molto antico nella storia della cultura europea. I primi segni di interesse per quella che poi si chiamerà poesia popolare si hanno in Inghilterra intorno al 1820-30. Lo «Spettatore» di Addison cominciava col pubblicare, col raccogliere e pubblicare le ballate che poi noi conosceremo come “ballate anglo-sassoni” e che fanno parte di quel grosso corpo di canti narrativi che investe pienamente nella sua area di diffusione la zona nella quale operate; fortissimamente il Piemonte, con molta forza Lombardia e Veneto, diradandosi poi verso il Sud. Questo interesse, che produsse già una prima raccolta molto importante, che è stata di recente ristampata, filologicamente molto importante, quella del Percy, si trapiantò nel corso del '700 in Germania ove prese una coloritura e una forza nuova, che non aveva in precedenza.

In Germania si caricò di tutti quegli elementi che daranno poi in Europa la grossa esplosione del Romanticismo. Nascono in Germania Herde, Schlegel, più tardi Goethe, lo stesso Hegel. In questo paese la poesia popolare, cioè a dire la poesia che non era stata fino ad allora riconosciuta come

tale dalla cultura accademica ufficiale e aulica, divenne l'unica vera poesia; non un'altra forma di poesia che si può affiancare a quelle già note, ma l'unica vera poesia. È il momento nel quale la *Divina Commedia*, o l'*Iliade* e l'*Odissea*, sono prodotti sì, magari anche di individualità (nel caso della *Divina Commedia*; nel caso dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si discute invece se Omero non sia soltanto il riciccatore di poemi preesistenti), ma – a parte il fatto che ci sia o meno un autore – sono grandi poemi perché sono “poesia popolare”, espressione dell'anima nazionale. E la prima raccolta di canti popolari che poi verrà riedita con il titolo *Voci dei popoli*, in questo secondo titolo denuncia proprio le sue intenzioni: vuole essere questo lavoro di Herder la raccolta delle manifestazioni autentiche, le uniche vere, dell'anima nazionale.

È il momento del Romanticismo, è il momento della nascita delle nazionalità, è il momento della affermazione in Germania del Germanesimo o di una tradizione germanica, è il momento in Italia dell'affermazione di una tradizione italiana unitaria che vada al di là dell'unità linguistica e che affondi le radici in qualcosa di più sostanziale, cioè a dire veramente il complesso del sentire, del pensare, del credere, del vivere: la poesia popolare è l'unica vera poesia, la poesia d'arte è artificio, frutto della ricerca, dello studio, della cultura ed è quindi la negazione di ciò che per i romantici, sulla base dell'esplosione del pensiero di Vico nel cuore del Romanticismo, è la negazione di ciò che veramente, secondo le posizioni romantiche, fa poesia, cioè a dire la spontaneità, la immediatezza del sentire e del fantasticare. La cultura spegne lo sforzo possenti della fantasia; la poesia colta o d'arte non può per ciò stesso essere poesia. Unica sola vera poesia può essere quella del popolo, “Apollo selvaggio” – dice Herder – “che scaglia queste sue frecce” (che poi sarebbero i canti popolari); è quello che noi, oggi, possiamo definire il mito di una immediatezza, di una spontaneità, di sentire ed esprimere al di fuori di qualsiasi condizionamento, cioè al di fuori in definitiva di qualsiasi storia. È questo il momento nel quale nasce e diventa un fervore acceso per tutta Europa l'interesse per il canto popolare e la poesia popolare.

I tedeschi vengono in Italia – restringiamo il nostro esame a ciò che in questa sede ci interessa più direttamente – e sono loro i primi a raccogliere canti popolari in Italia. La prima raccolta ampia, un tentativo di estensione a tutte le regioni italiane, *Egeria*, raccolta di poesie italiane popolari cominciata da Jwan Muller e portata a compimento dopo la morte del Muller da O.L.B. Wolff, che è stata pubblicata a Lipsia nel 1829. Qual è il contenuto? Dentro c'è la *Cecilia*, per esempio, ci sono rispetti o strambotti o stornelli del Centro d'Italia, ma dentro ci sono anche canzonette di Metastasio e di Gabriello Chiabrera; così; come in molti nastri che veniamo registrando, ci sono canti e testi di uno strato remoto della cultura ufficiale e ci sono invece – non dico che arriveremo a Modugno ma solo perché non lo vogliamo registrare; si arriva anche a Modugno se si fa la biografia poetico-musicale di un informatore o di un “portatore di folklore”, come qualche volta diciamo in terminologia tecnico-accademica. Sono i tedeschi i primi a venire in Italia e Goethe già aveva raccolto un canto molto interessante napoletano

di notevole importanza alla fine del '700 nel viaggio in Italia e poi Muller, che aveva già pubblicato un libro su Roma, aveva raccolto e lasciato manoscritti molti testi. Nel '29 è Wolff che pubblica questo primo volumetto.

Ma in Italia c'era già stato qualcosa in precedenza; in Italia nel 1816 il Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo*, il manifesto del Romanticismo italiano, aveva parlato di poesia popolare, aveva fatto anzi della poesia popolare il centro della lettera; anche se poi per poesia popolare intendeva non tanto quella che dopo si chiamerà la poesia prodotta dal popolo, quanto la poesia di poeti colti per il popolo. Nel 1824 due medici dell'Appennino parmense, Atanasio Basetti e Piero Opici, avevano raccolto un *Saggio di poesie contadinesche* premettendo una piccola noticina. Nel 1830 Piero Ercole Visconti raccoglieva questo *Saggio dei canti popolari della provincia di Marittima e (di) Campania (di Roma)* trentadue testi preceduti da un discorso preliminare. E nel 1830 entra nella storia di queste nostre raccolte la personalità più viva di questa prima generazione di raccoglitori: Niccolò Tommaseo.

Il Tommaseo, ventisettenne, è arrivato a Firenze, diventa collaboratore dell'*Antologia* di Vieusseux, giornale politico culturale liberale, e sull'*Antologia* di Vieusseux nel '18 pubblica la recensione al *Saggio* di Visconti. È questa la data di inizio di un interesse continuativo per queste cose in Italia, perché dal lavoro di Tommaseo venne fuori il primo gruppo di opere consistenti. Nel 1841-42 Tommaseo pubblica a Venezia quattro volumi: *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*; sono l'opera chiave della prima generazione romantica. È un'edizione con delle ingenuissime figure acquarellate dove di popolo come lo pensiamo in termini moderni, cioè a dire contadini e pastori che fanno sul serio e che non stanno sotto le finestre della bella a cantare ma zappano la terra per davvero e poi hanno anche i loro canti, non c'è assolutamente traccia. D'altro canto è curioso che Tommaseo – ricordo questo episodio perché succederà a tutti noi – ricevette da un tal Bianciardi, che era un giovane molto intelligente, una serie di strambotti e di rispetti toscani che pubblicò integralmente. E poi dopo che lui li ebbe pubblicati Bianciardi gli mandò una lettera dicendo: «Guarda che me li ero inventati tutti io, questi non sono autentici». La fortuna ha voluto che proprio a commento di questa vignetta Tommaseo avesse pubblicato uno dei falsi di Bianciardi. Comunque, a parte tutta una serie di errori e di debolezze, l'opera di Tommaseo è diventata fondamentale per la cultura italiana perché è proprio con questa opera che l'interesse per la poesia popolare diventa in Italia largo e continuativo.

E c'è tutta una generazione tommaseiana che continua con i metodi e le tecniche di Niccolò Tommaseo. La prima generazione è quella che lavora dunque fino al 1840. Intorno al 1850 il panorama si fa più articolato. Fino al Tommaseo c'era la sorpresa, la dolce sorpresa, come hanno detto il Basetti e l'Opici, di scoprire che anche in mezzo alle montagne c'era gente che aveva sentimenti e capacità di espressione.

Intorno al 1850 le cose si fanno un pochino più complicate. Il '48, la guerra d'Indipendenza, calore di entusiasmi generali, c'è l'affiorare però di problemi politico-sociali che vanno al di là del patriottismo generico. E anche,

contemporaneamente, arretramento di una parte dei liberali su posizioni politiche meno avanzate di quelle precedenti, timore di andare troppo oltre.

Queste cose si riflettono immediatamente e si esprimono anche sul terreno della ricerca del canto popolare: da una parte ci sono i tommaseiani, il Tigri – un prete toscano – per fare soltanto un nome, che continuano a ripetere pedissequamente quel che Tommaseo scriveva nella prefazione o l'atteggiamento di Niccolò Tommaseo. Ed è una lunga serie di pubblicazioni delle quali possiamo anche non interessarci perché potranno servirci bibliograficamente perché raccolgono questo o quel testo, ma per quel che riguarda gli orientamenti e gli indirizzi di studio non ci dicono assolutamente nulla, anzi, ci rivelano le debolezze di impianto di questa prima generazione, del filone tommaseiano di Tigri che arriva disgraziatamente ancora fino ai nostri giorni in molte pubblicazioni più o meno accademiche ma sempre comunque notevolmente provinciali.

Contemporaneamente critici militanti o giornalisti impegnati di quel tempo, come per esempio Cesare Correnti o Carlo Tenca, si occupano di canti popolari. Prendono quel che gli altri hanno raccolto e si domandano, come fa Tenca, se lo studio di questi canti non debba diventare un contributo alla storia delle contadinanze italiane ed europee. È un atteggiamento profondamente diverso da quello idillico, che era già stato di Tommaseo e che è poi dei tommaseiani; è un atteggiamento che non ha seguito nella storia degli studi ma al quale forse questo nostro modo attuale di lavorare dovrebbe riallacciarsi con una certa consapevolezza.

Terzo atteggiamento che si viene manifestando intorno al '50, ma che avrà la sua espressione maggiore negli anni tra il '60 e l'80, è quello dello studio più decisamente filologico di questi canti. Sono gli anni di Alessandro D'Ancona e di Costantino Nigra.

Alessandro D'Ancona, con il suo *La poesia popolare italiana*, la cui prima edizione è del 1878, e Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, opera che è venuta in luce nel 1888 come opera complessiva ma che Nigra aveva cominciato a pubblicare a puntate su *La rivista contemporanea* fino dal 1856. Gli anni di Nigra e di D'Ancona sono gli anni fondamentali per queste ricerche. Rappresentano, Nigra e D'Ancona, rispetto a Tommaseo e ai seguaci di Tommaseo e a Tenca e Correnti, un atteggiamento diverso. Qual è questo atteggiamento? Lo dice D'Ancona: «fino adesso ci siamo occupati della bellezza di questi canti. Sarà il caso di occuparci un po' più della storia di questi canti? Prescindendo dal loro valore estetico, ricostruirne le vicende nel tempo?»; è un atteggiamento che possiamo definire storico-filologico, in cui il problema della storia delle contadinanze europee di Tenca, per lo meno nelle intonazioni, non c'entra; però non c'entra nemmeno più l'atteggiamento estatico-idillico di Tommaseo che cadeva in ginocchio di fronte allo splendore delle immagini o alla tenerezza e alla bontà dei sentimenti espressi nei canti popolari. D'Ancona con questo *La poesia popolare italiana* tenta un'opera storico-filologica veramente grossa.

Le forme principali del canto popolare italiano, per quel che riguarda i testi (non parliamo della parte musicale), s'era accertato allora – e lo ave-

va fatto Nigra, soprattutto nella introduzione a questo volume, anch'essa pubblicata precedentemente all'88 – si possono dividere in due grossi gruppi: da una parte quello che è stato chiamato il canto lirico-monostrofico, dall'altra quella che è stata chiamata la canzone narrativa o epico-lirica. Il canto lirico-monostrofico che, secondo Nigra, sarebbe proprio ed esclusivo dell'Italia centromeridionale, per quel che riguarda la forma metrica – lasciamo perdere la storia e la diffusione – è composto da testi brevi, quartine, sestine, ottave, in genere, di solito in endecasillabi, ognuno dei quali contiene l'espressione compiuta di un sentimento più o meno lirico. È per questo che si chiama lirico (per quel che riguarda il suo contenuto, almeno generalmente) e monostrofico perché composto di una strofa sola: sono gli strambotti siciliani, sono i rispetti toscani, sono gli stornelli. Lo stornello è poi tra le forme lirico-monostrofiche la più breve. Ma sono anche la villotta veneta e quella friulana, che poi è metricamente diversa da quella veneta, sono in Sardegna i muttos e i muttettus. Nel canto epico-lirico o narrativo non abbiamo la strofa breve, abbiamo un contenuto romanzesco o avventuroso, non espressione di sentimenti lirici, non abbiamo il verso endecasillabo. Ma abbiamo un particolare tipo di verso diviso in due membretti, di cui il primo è ossitono se il secondo è parossitono, o il primo è parossitono se il secondo è ossitono (ossia il primo è tronco e il secondo è piano o viceversa). La legge metrica del canto epico-lirico è appunto questa. Nel canto lirico-monostrofico c'è sentimento lirico, verso endecasillabo, strofa conchiusa e breve. Il canto epico-lirico è drammatico, lungo, non monostrofico, senza rime e assonanze – perlomeno in genere –, contraddistinto da questa legge metrica dei due membretti. Nigra s'è occupato – ciò deriva dalla regione in cui lavorava – del canto epico-lirico o narrativo. Nei suoi *I canti popolari del Piemonte* c'è un'appendice anche di canti lirici-monostrofici, ma per Nigra si tratta di canti importati nel Piemonte.

D'Ancona s'è occupato invece del canto lirico-monostrofico. Esponiamo molto in breve le tesi di questi due studiosi perché nonostante le riserve e le critiche sono una lezione di metodo e in qualche misura sono ancora valide oggi. D'Ancona si propone il problema: «Bene, questi canti lirici-monostrofici, strambotti, rispetti, stornelli, dove sono nati? In un solo luogo, in più luoghi?».

Qui si tocca uno dei problemi più grossi nel campo degli studi etnografico-etnologici-folklorici: il problema della monogenesi e della poligenesi dei fatti culturali: se rispetto a fatti culturali identici che si trovano in due regioni storiche e geografiche distanti tra loro, si debba ritenere che siano nati in una delle due regioni – oppure in una terza – ed emigrati nell'altra, oppure se siano nati indipendentemente in ciascuna regione.

La tesi poligenetica, oggi notevolmente in discredito, è quella che ammette la nascita autonoma, plurima quindi, dei fatti culturali, senza rapporti storici tra le diverse regioni. Se io trovo – soprattutto nel settore delle ricerche etnologiche, cioè dei popoli che un tempo si chiamavano “selvaggi”, dei popoli cosiddetti “primitivi”, nell'America del nord, nell'America

meridionale, in Africa e in Oceania – fatti culturali notevolmente simili tra loro, la tesi della poligenesi – dato che ci traviamo in zone che storicamente non hanno avuto fra loro rapporti intensi e che comunque se li hanno avuti sono scarsamente accertabili – è tutt'altro che ridicola.

La tesi della monogenesi è invece il contrario: *Il testamento dell'arvelenato* è nato in una precisa zona, la sua presenza in Sardegna è dovuta a un fenomeno di migrazione di popoli che l'hanno trasportato in quella zona, oppure di diffusione dei fatti culturali, che si possono muovere senza che i popoli si spostino.

Comunque, D'Ancona, per tutta questa massa di strambotti, rispetti e stornelli di cui ricerca l'origine, sostiene la tesi dell'origine siciliana dello strambotto. Gli strambotti, anche quelli che si ritrovano in Piemonte, sono nati in Sicilia. Così anche gli stornelli non hanno origine piemontese ma bensì centro-italiana e con probabilità per un grosso numero di questi testi cerca di rintracciare addirittura l'origine siciliana. Qual è la strada che D'Ancona ha seguito per arrivare a questa conclusione? Una strada di ricerca storica e filologica: ha ritrovato per esempio pubblicazioni o manoscritti contenenti strambotti presenti in Toscana ma con redazione siciliana; li ha trovati presenti in Sicilia nella tradizione orale ma ha trovato l'antecedente colto o semicolto, cioè a stampa o manoscritto, che proveniva chiaramente dalla Sicilia. Non solo; ma – e qui sta poi soprattutto la finezza del grande filologo – ha trovato dei dati linguistici: uno strambotto che migri dalla Sicilia in Toscana deve cambiare dialetto, attraversa le frontiere linguistiche. Nel cambiare dialetto dove sta la difficoltà? Nella parola in posizione di rima. Perché se nel dialetto le parole che sono in posizione di rima richiedono nella traduzione una modificazione fonetica per cui la serie delle rime non c'è più. Analizzando alcuni di questi testi, divenuti incomprensibili in toscano, D'Ancona ha dimostrato che diventavano immediatamente comprensibili sostituendo alla parola toscana il suo corrispondente siciliano. Cosa dobbiamo dire se noi troviamo un testo che non ha la quadratura delle rime nel dialetto in cui l'abbiamo raccolto e ha una perfetta quadratura di rime in un dialetto in cui non l'abbiamo raccolto ma in cui supponiamo che possa esser nato, dove sarà nato? Non certo là dove non ha quadratura di rime ma lì dove invece la quadratura di rime c'è; e cioè bisognerà dire che la lezione toscana, anche in mancanza di un documentato antecedente siciliano è versione, traduzione dell'antecedente siciliano.

Ho voluto accennarvi a questo fatto per indicarvi il tipo di tecniche congetturali che la filologia della fine dell'800 veniva mettendo in opera in questo settore.

C'è di più: D'Ancona ha anche trovato, o almeno sospettato, la soluzione di un grosso problema metrico. Lo strambotto è un componimento di otto versi, le cui rime seguono lo schema metrico AB. Ma non mancano casi in cui lo schema metrico è ABABCCDD. Il primo schema è quello dell'ottava siciliana, il secondo del rispetto toscano. Se il rispetto toscano deriva dallo strambotto siciliano, come mettiamo d'accordo questa differenza di schemi? Per la prima metà sono identici, nella seconda parte cambiano. In

Sicilia la seconda parte è nient'altro che la ripetizione dello schema della prima parte, in Toscana, nel rispetto, quel CCDD si chiamano code.

Cosa sono? Aggiunte. Ecco allora l'idea geniale di D'Ancona. All'origine c'era un tetrastico (ABAB), lo strambotto siciliano in origine era di quattro versi. In Sicilia si è raddoppiato ed è diventato di otto versi, ma prima di raddoppiarsi in Sicilia – cioè in fase storica precedente – era già emigrato: dalla Sicilia era arrivato in Toscana dove aveva preso le code che non aggiungono niente al contenuto. L'origine è lo strambotto tetrastico, dalla Sicilia è emigrato in Toscana dove ha preso le code, ma dalla Toscana è emigrato intorno, per esempio nel Veneto, dove le code non ci sono; in Toscana ha preso le code, però si è diffuso anche come puro e semplice tetrastico. In Sicilia intanto si reduplicava e D'Ancona ha portato le prove di questa reduplicazione di molti strambotti siciliani i quali alla metà hanno una cesura, cioè a dire mostrano il segno della giustapposizione di due testi che potevano essere per proprio conto.

Anche questo l'ho portato come esempio della capacità di penetrazione filologica e della serietà delle tecniche messe in opera per arrivare a determinate conclusioni. Sono esercizi, sforzi di penetrazione, che non si basano sul contenuto ma si basano sulla forma metrica, che è cosa molto meno opinabile e più oggettiva di quel che non siano invece i contenuti, sui quali il lavoro ha un maggior margine di possibilità di interpretazioni soggettive perché il margine per la fantasia individuale è molto più grosso di quello che non sia invece quando ci si trovi a che fare con strutture metriche che sono fatti che stanno lì e che non possiamo arbitrariamente forzare.

Dall'altro lato, Costantino Nigra, con *I canti popolari del Piemonte*, faceva un altro grosso lavoro di penetrazione filologica. Cosa diceva Nigra? Se guardiamo la documentazione italiana – quella del suo naturalmente, la documentazione successiva ha poi smentito in parte la conclusione del Nigra – ci accorgiamo che nell'Italia settentrionale troviamo la canzone narrativa, il canto epico-lirico; nell'Italia Centro-meridionale troviamo il canto lirico-monostrofico, quello di cui s'era occupato D'Ancona. Sono diversi per contenuto, sono diversi per forma metrica. Donde questa differenza? Nigra trova la soluzione: guardiamo i dialetti, guardiamo i parlari; nell'Italia centro-meridionale i parlari sono romanzi come sono romanzi anche i dialetti dell'Italia settentrionale; ma hanno tendenza, per esempio, parossitonica. I dialetti dell'Italia settentrionale sono, per lo meno in parte, a tendenza ossitonica. Un piemontese e un francese per questa loro tendenza ossitonica a pronunciare con l'accento sull'ultima sillaba sono infinitamente più vicini di quello che non siano un piemontese e un siciliano. Badate, in genere, perché stiamo dicendo cose che un linguista o un dialettologo poi contesterebbe largamente.

Il punto è questo: perché esiste questa differenza tra i dialetti settentrionali e i dialetti dell'Italia centro-meridionale? Lo strato latino è lo strato identico per tutti, ma il sostrato, cioè quel che c'era prima della lingua, era identico per tutti? Nell'Italia centro-meridionale il sostrato era italico, nell'Italia settentrionale il sostrato era celtico. Qui ci troviamo nell'area dei

parlari gallo-romanzi o celio-romanzi cui, secondo Nigra, non s'adattava l'endecasillabo piano ma assai più il metro del verso diviso in due emistichi o versetti, ossitono l'uno e parossitono l'altro o viceversa.

E allora ecco che il canto popolare diventa per Nigra un fatto etnico come la lingua, cioè una espressione dell'*Ethnos*, questa cosa un po' misteriosa che poi molto facilmente può diventare il sangue, la razza e tutto il resto, l'espressione cioè di una condizione tra biologico e storica, così come la lingua, così come i popoli celtici hanno conservato le inflessioni, i modi di pronuncia e di accentuazione anche dopo il passaggio dello strato latino, anzi, hanno fatto reagire questi loro modi di parlare sui modi con cui hanno imparato e parlato la lingua latina e quindi poi prodotto questi dialetti; così nel campo della poesia popolare hanno prodotto che cosa? Storie romanzesche, avventurose, in genere truci, corrispondenti quindi a un loro *ethnos* con un certo tipo di metrica. Nell'Italia centro-meridionale invece tendenza all'espansione lirica, verso endecasillabo, piano, strofe brevi. Quindi la divisione dell'Italia in due aree etniche che sono contemporaneamente aree linguistiche o dialettologiche e aree di canto popolare.

La tesi del Nigra va naturalmente ridimensionata perché come il canto narrativo lo troviamo anche nell'Italia meridionale così troviamo poi nell'Italia settentrionale il canto lirico-monostrofico.

Questo per mostrare il tipo di indagine e di ricerca che il Nigra faceva parallelamente a D'Ancona. Cose, badate, che in Tommaseo non si trovavano. In Tommaseo, dopo aver accennato a questi tipi di ricerca, troviamo: «Al cuore dei miei lettori. I'amo il volgo profano. Gli accademici non odio ma mando lontano da me. Per questo nome intendo gli accademici dalla natività; che all'erba novella e all'acque correnti prepongono le seggiole di velluto verdi ed il picchiar degli applausi. Chiunque altra poesia non conosco che quella de' libri stampati, *chiunque non venera il popolo come poeta e ispirator dei poeti, non ponga costui l'occhio su questa raccolta, che non è fatta per lui. La condanni, la schernisca: e l'avremo a gran lode*».

È un mondo totalmente diverso, è il mondo dell'entusiasmo romantico della scoperta del canto popolare. Tommaseo è quello che in una nota a un canto dice: «Questi versi con il canto non c'entrano. Ma io ce li lascio perché ci stan bene così. La bellezza ha delle ragioni che la scienza non conosce». È cioè la libera assunzione del canto popolare non tanto come documento o momento di una storia, ma quanto in definitiva come proiezione di quel che Tommaseo ci metteva dentro.

La svolta rappresentata da Nigra e D'Ancona è dunque fondamentale. Ma cosa è avvenuto dopo?

Praticamente un arresto della ricerca e dello studio del canto popolare in Italia. Col 1890 la grande stagione romantica è esausta, Tenca e Correnti (storia delle contadinanze) non hanno avuto seguito, i grandi filologi positivisti come Nigra e D'Ancona hanno compiuto il loro lavoro e si trovano ora di fronte il grande avversario: l'idealismo antipositivistico e antiromantico. Ed è significativo che nel 1911 due nomi compaiono nella storia di questi studi per l'Italia: da una parte Michele Barbi, dall'altra Benedetto

Croce, che rappresentano due aspetti diametralmente opposti. Quello che più largamente trionferà è quello di Croce, fino a che non ci sarà appunto una ripresa.

Barbi è il continuatore dei Nigra e dei D'Ancona. Barbi è un filologo italiano che si è occupato marginalmente di canti, di poesia popolare. S'è occupato soprattutto di problemi di alta e ardua filologia come il testo di Dante. Ma ha raccolto in un volumetto sulla *Poesia popolare italiana* che è del 1939 (gli scritti però vanno dal 1911 in poi) tutti i suoi saggi e studi sulla poesia popolare italiana, in cui ha ripreso le tesi di D'Ancona, le ha portate avanti, le ha approfondite e le ha rielaborate. Si muove per la strada della scuola storico-filologica di D'Ancona e di Nigra.

Contemporaneamente, però, Benedetto Croce passa all'attacco della nozione di poesia popolare e, in definitiva, dandole la sistemazione che ne ha dato, risolve, sì, probabilmente, un problema sul piano estetico, ma stronca tutti questi tipi di ricerca e, in definitiva, isterilisce il campo.

Che cosa avviene? Avviene che Tommaseo che aveva raccolto i canti ma non s'era mai domandato che cosa fosse la poesia popolare, Nigra e D'Ancona avevano studiato filologicamente i canti popolari ma non s'erano chiesti, o meglio essendoselo chiesto avevano dato le risposte dei romantici in genere alla domanda: «Che cos'è la poesia popolare?»; anzi, D'Ancona scrive: «Poesia popolare è locuzione facile a pronunciarsi, molto difficile a definirsi». E Croce comincia proprio di lì: «Vediamo che cos'è questa opposizione romantica tra poesia popolare e poesia d'arte, per cui la poesia popolare è l'unica vera poesia e la poesia d'arte è invece puro artificio. Proviamo a saggiare le distinzioni che si fanno».

Croce dice che la poesia o è poesia o non è niente; non può esistere una poesia brutta perché è contraddizione in termini, e dire poesia bella è superfluo; ché la poesia è bellezza, quindi deve bastare dire poesia. E l'alternativa non è una mezza poesia ma è la non-poesia. Cioè o la si raggiunge questa capacità espressiva o non la si raggiunge; il resto è letteratura. *I promessi sposi* per quasi tutta la vita di Croce sono stati non-poesia, alla fine si ricedette e scrisse che, sì, poi lo era.

Quando parla di poesia non è naturalmente la distinzione scolastica tra prosa e poesia. Per poesia Croce vuol dire intuizione ed espressione. L'aver intuito e l'esser stati capaci di esprimere e di comunicare. Quindi poesia può essere in versi o può essere in prosa, ma è bellezza raggiunta. Quando c'è, c'è, quando non c'è fa difetto, manca, è la non-poesia. E quindi l'estetica crociana si riduce a cercare se è bello o brutto, se è poesia o non poesia, scegliendo fior da fiore.

Allora la distinzione tra poesia popolare e poesia d'arte come sta più in piedi? Cosa sono queste due qualificazioni, "popolare" e "d'arte"? O è poesia o non è poesia.

Tradotta nei termini crociani la opposizione romantica tra poesia popolare e poesia d'arte era: poesia popolare uguale poesia, poesia d'arte uguale non poesia, letteratura. Ora Croce dice: questo non è vero. Vediamo se sono valide altre distinzioni: la poesia popolare è anonima, quella d'arte

porta il nome dell'autore. E quante poesie d'arte sono anche loro anonime e non per questo le chiameremo popolari? E poesia popolare può anche avere tranquillamente il nome dell'autore, [per cui una eventuale critica a "Bella Ciao" che dicesse che *Addio Lugano bella* non ci sta perché porta il nome dell'autore mentre le altre ci possono andare perché anonime, non avrebbe nessuna giustificazione, né per Croce né per noi altri, perché in effetti], quella è tradizione orale, l'altra è tradizione scritta. Questo non vuol dire perché ci può essere anche per una poesia d'arte la tradizione orale e ci può essere per una poesia popolare tradizione scritta. E noi ormai ce l'abbiamo.

Se il papa mi donasse tutta Roma è stato raccolto in *Egeria* per la prima volta. Ne abbiamo ormai una tradizione scritta perché l'ha ripubblicata Tommaseo e questo non toglie nulla alla popolarità del testo se c'è. Quindi anonimata, tradizione e trasmissione orale o trasmissione manoscritta, sottoposte a elaborazione o a varianti (dei canti popolari si hanno infinite varianti [è stata ora pubblicata "La baronessa di Carini" con 360 varianti raccolte da Salvatore Salomone Marino]): ma anche nella poesia d'arte c'è – dice Croce – e il fare e il rifare dell'autore il proprio testo, oppure gli interventi degli amanuensi, dei copisti o addirittura dei tipografi.

Queste distinzioni non sussistono ma anche se sussistessero cosa hanno a che fare con l'essenza della poesia? Per la bellezza di una poesia che ci sia il nome di un autore o non ci sia non muta nulla, che sia stata trasmessa oralmente o che sia stata trasmessa per iscritto non cambia nulla. Quindi, queste distinzioni non contano.

Ce ne sono delle altre – dice Croce – fatte appunto da romantici e da positivisti: che la poesia d'arte è fortemente più individualizzata, la poesia popolare non ha questa stessa caratteristica di individualità; che la poesia d'arte ha un alto grado di tecnica, che la poesia popolare è atecnica; che la poesia d'arte è storica – perché è legata sempre al momento storico – e quella popolare appare senza tempo (come in *Se il papa mi donasse tutta Roma*, che esprime in termini storici di un certo periodo, quello della presenza del papa a Roma, ma assai vaghi, un sentimento che può essere universale, cioè il dire no a una rinuncia così grave e così grande, così fondamentale, come è quella dell'amore). Qui – dice Croce – siamo più vicini all'intrinseco, però, c'è sempre un errore di fondo: considerare che la differenza tra poesia popolare e poesia d'arte sia una differenza di qualità. Invece secondo Croce la differenza c'è ma è di quantità.

Se dico un proverbio, «Mogli e buoi dei paesi tuoi», questo proverbio esprime una verità. Potrei fare uno studio filosofico o magari uno studio di carattere culturale-sociologico per ritrovare questo tipo di endogamia paesana (ci si sposa solo all'interno del paese) e trovarla magari come conclusione non di quel che è ma di quel che dovrebbe essere. Io posso esprimere una verità con un proverbio; questo proverbio può anche essere la conclusione di cinque tomi di ricerche filosofiche. Veri tutti e due; la verità c'è nell'uno e c'è nell'altro. Che differenza c'è fra l'uno e l'altro? Che il proverbio è la verità data apoditticamente e immediatamente senza un'elabo-

razione e senza una ricerca critica che lo metta al sicuro per esempio dalle obiezioni. L'opera di filosofia raggiunge la stessa verità, ma questa verità la tocca attraverso un grosso travaglio.

Il cardinale Federico Borromeo e Lucia o Fra Cristoforo e Lucia: buoni tutti e due, certamente; però Lucia è la bontà candida e immediata che non fa il male perché lo ignora addirittura, Fra Cristoforo è buono anche lui ma ha conosciuto il tormento delle passioni e le ha vinte. La sua bontà è avveduta e armata. Quindi, in conclusione, in paradiso ci vanno tutti e due perché sono tutti e due buoni. Ma c'è una differenza quantitativa fra loro. E quale? Che nell'una c'è l'ingenuità e il candore, l'immediatezza, nell'altro c'è la complessità del dramma. Così come tra la verità espressa dal proverbio e la verità – la stessa, identica, magari – espressa da un lavoro di poesia, di filosofia, c'è la differenza del travaglio culturale. Per cui il proverbio dice il vero, ma lo dice ingenuamente e candidamente. Quella stessa verità in un'opera di filosofia è sfumata, è complessa.

E allora nella poesia popolare è la stessa cosa: bello è un verso di poesia d'arte, un verso di Dante, bello un verso di un canto popolare. La differenza dove sta? Che nel canto popolare si hanno sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme, nella poesia d'arte invece ogni verso muove e sommuove in noi vaste masse di ricordi, di pensieri, di problemi culturali, di travagli, che nella poesia popolare non ci sono. E allora ecco che la differenza fra poesia popolare e poesia d'arte è semplicemente la differenza di tono psicologico: semplice ed elementare nella poesia popolare, complesso nella poesia d'arte; ma quando sono poesia sono poesia tutte e due oppure non lo sono nessuna delle due.

Voi domanderete: «E il popolo, quello romantico o anche quello non romantico, cosa c'entra più con questa distinzione fra poesia popolare e poesia d'arte fatta da Benedetto Croce?». In effetti non c'entra più nulla e Croce lo dice esplicitamente; per cui la poesia popolare non ha niente a che fare con quelle categorie sociologiche più o meno corrette che sono il popolo e simili. Poesia popolare nasce dovunque ci sia per un momento o per tutta la vita un animo in condizioni di semplicità, di elementarità. Per cui Berchet scrive dei versi che sono in questo senso popolari; e un contadino può scrivere dei versi che in questo senso sono d'arte. Popolo, come gruppo di uomini, come complesso di classi sociali oppure come mito romantico, non c'entra più nulla con la cosiddetta poesia popolare. Con questa operazione Croce risolveva, sì, una serie di problemi teorici di distinzione, ma contemporaneamente calava la saracinesca su questi studi.

Perché? Mito del popolo, d'accordo, non se ne parla più; la filologia dei D'Ancona e dei Nigra accantonata; relazione tra poesia popolare e popolo, cioè possibilità di una storia delle contadinanze italiane alla Carlo Tenca, messa da parte. Cosa ci si poteva limitare a fare? Il Croce disse: «Fate una bella antologia dei versi più belli della poesia popolare italiana, fatela una volta per sempre e chiudete bottega».

In effetti, così, per ricordare anche un pezzetto di storia nostra, quando nel secondo dopoguerra abbiamo cominciato a rioccuparci, a occuparci di

questi problemi, i crociani – farò un nome: Giarrizzo, «Lo spettatore italiano», eccetera – ci hanno violentemente aggrediti opponendoci proprio la pagina del 1911 di Benedetto Croce che diceva: «Quand'è che la farete una bella antologia di questi canti popolari italiani?», esortandoci a fare l'antologia e poi a metter via queste terribili macchine – i registratori – che appena allora cominciavano ad apparire e che spaventavano, non si sa perché, i meridionalisti perché dicevano che la rivoluzione socialista e comunista nel Sud non si faceva senza l'aiuto dei registratori di Carpitella, Cirese, De Martino e gli altri: eravamo diventati proprio una minaccia all'ordine costituito.

Sulla traccia di Croce, se poesia popolare è semplicemente la poesia di tono ingenuo ed elementare e se il compito del critico è quello di scegliere fiore da fiore, poesia e non poesia, cosa si deve mettere a fare uno? Prendere tutte le raccolte, scegliere i fiori belli, infilarli in un'antologia o florilegio ed è chiuso.

Continuava però il lavoro di tipo storico-filologico, il quale, accantonato soprattutto in questo dopoguerra, badate, con notevoli esitazioni – il saggio di Croce è del 1929 –, ha reagito tardi in questo settore di studi e ha – possiamo dire – fatto perdere la bussola ideologica a una serie di studiosi, in questo senso: che non si è trovato il modo di contrapporre a questa esemplare riduzione a zero del problema, non s'è trovato da contrapporgli molto. Una eccezione: Vidossi, che non è stato uno studioso di poesia popolare ma piuttosto uno studioso di folklore in genere, il quale non ha mai scritto un'opera di grossa mole, ma ha scritto una serie di piccoli saggi che sono stati pubblicati recentemente dalla Bottega di Erasmo,¹ che sono – direi – una delle cose più serie, anche se si tratta di una miscellanea più che di un'opera organica, che sono uscite nel nostro settore di studi; è un libro senza dubbio da conoscere. Già Vidossi però aveva obbiettato: «Va bene. Ma qui il problema è un altro. Qui il problema è del come e del perché in determinati strati sociali siano diffuse determinate cose». Perché anche dando per buona la definizione di Croce la domanda che viene è questa: «Vero, il verso “se il papa mi donasse tutta Roma” e un verso di Berchet possono essere tutt'e due poesia popolare come tono psicologico». Però la gente canta *Se il papa mi donasse tutta Roma* e non canta Berchet. Certo, il popolo ha cantato anche *La Gerusalemme liberata*, oppure i gondolieri veneziani – Goethe l'aveva visto e notato –, pezzi de *La divina commedia* o dell'*Orlando furioso*, canzoni di Brofferio, ma la loro diffusione è per lo più rimasta limitata.

Il problema è questo: come mai possiamo fare raccolte intere di questo tipo di canti, ma di Brofferio ce ne troviamo dentro uno e in una piccola zona e per un piccolo periodo di tempo? Il problema non è estetico ma storico-sociale.

E qui non è nemmeno più da prendere in esame e da discutere la nozione di tono popolare equivalente a poesia popolare di Benedetto Croce,

¹ G. VIDOSSÌ, *Saggi e scritti minori di folklore*. Prefazione a cura di P. Toschi, Torino, Bottega d'Erasmo, 1960.

perché è una cosa che sul nostro terreno non serve e non ha rilievo. È uno strumento che per una ricerca storico-filologica non serve; sarà buono forse sul terreno estetico – ne dubito, perché dubito della complessiva estetica crociana – ma comunque potrà esser buono su quel terreno ma per noi che non andiamo cercando la bellezza di questi canti ma andiamo cercando di ricostruire un aspetto della storia culturale italiana che non compare, o perché è ignorata dal punto di visto documentario o perché anche quando documentalmente è nota non viene assunta con un metodo di razionalizzazione – per ritornare al nostro tema – nei modi adeguati, e non viene esaminata ai livelli giusti, per noi che andiamo cercando di ricostruire questo complesso della storia integrale d'Italia, la nozione di poesia popolare di Croce non ha rilievo, non c'entra, non sappiamo cosa farcene.

Su questa strada, più o meno consapevolmente, sempre con maggiore franchezza, si sono mossi vari studiosi. Tra quelli che dobbiamo ricordare perché hanno compiuto opera notevolmente importante c'è Vittorio Santoli, che è professore prima di filologia germanica e poi di letteratura tedesca all'Università di Firenze, ma che si è anche largamente occupato di canti popolari e che è il depositario della più grossa, in questo momento, raccolta inedita che esista in Italia, la famosa raccolta Barbi, fatta da Michele Barbi con una serie di corrispondenti, rimasta purtroppo sino ad oggi inedita. La nozione che è oggi correntemente accettata come definizione di poesia popolare è la nozione storico-filologica, per cui non è che la poesia popolare abbia avuto una mitica origine dal popolo né sia la poesia che abbia il tono popolare, si dice “no” al Romanticismo e si dice “no” alla posizione idealistico-crociana, ma è tutto quel complesso di componimenti che sono stati non soltanto divulgati fra quello che continuiamo a chiamare per il momento “popolo”, ma che sono stati sottoposti da questo complesso a una rielaborazione. La condizione effettiva della poesia popolare di tipo tradizionale, non *Addio Lugano bella* ma già in parte *Addio mia bella addio*, che non era così nel testo originale ove quel verso suonava *Io torno a dirti addio*. Cosa è avvenuto? È avvenuto l'adattamento da parte di una certa comunità – continuiamo pure a chiamarla “popolo” se vogliamo, però adoperiamo questa espressione sempre criticamente e adoperiamola il meno possibile perché purtroppo si trascina dietro una carica di elementi equivoci – è avvenuto che il canto è stato assunto da un gruppo che ha una certa condizione culturale, che ha un certo ideale di vita e di bellezza, che ha un certo stile, che ha un certo dialetto e che quando sente *Io torno a dirti addio* non ci si riconosce, mentre si riconosce perfettamente in *Addio mia bella addio*. Cosa ha fatto il gruppo? Ha rielaborato il canto, ha rielaborato il testo, lo ha sottoposto ad un'azione di stilizzazione, cioè di adeguamento, al proprio mondo ideologico-culturale.

La grande massa dei canti popolari è sottoposta attraverso centinaia di anni a una serie di adattamenti di questo tipo.

Una lezione della *Bionda di Voghera* parla di “sindaco” mentre la lezione pubblicata dal Nigra dice “giudice”: qui si potrebbe forse andare a ricostruire il perché e il per come da “giudice” si è passati a “sindaco”. In questo

caso è modificato un termine, ma può essere modificato il contenuto, ci possono essere delle variazioni più intime, cioè di carattere stilistico, le quali – badate – non sempre sono un miglioramento del canto, se uno poi va a guardarlo come bellezza. Ma siccome noi non stiamo cercando il bello o il brutto ma stiamo ricostruendo una storia, ognuna di queste variazioni è una indicazione di una storia e, comunque, è la prova della popolarità effettiva del canto che viene ripetuto con lezioni diverse. Pertanto, vuol dire che è un canto che ha toccato in una certa misura, che ha interessato in misura tale che ci si è intervenuti sopra: può essere anche il *lapsus*, la caduta di memoria, ma se la variante è il prodotto di una caduta di memoria vuol dire che la gente ha voluto egualmente continuare a mantenere il canto e pur avendo perduto una sua parte, lo ha voluto conservare e ha sostituito la gamba del tavolo che s'era persa magari con un tronco di legno informe, ma voleva che il tavolo rimanesse in piedi. La variante è la prova della effettiva, intrinseca, non soltanto divulgazione ma popolarità del canto; cioè esiste tra questo e il suo ripetitore un rapporto che non è un puro rapporto mnemonico ma è un rapporto di intervento, è quella che si chiama la attività, la azione di ricettività attiva della collettività rispetto ad un testo.

Questa è la nozione di poesia popolare che oggi si accetta e lo studio delle varianti diventa, dal punto di vista filologico, un fatto fondamentale. Modello di questa ricerca è il saggio di Vittorio Santoli, *Cinque canti popolari della raccolta Barbi*, in cui studia cinque canzoni narrative, dove lo studio delle varianti dei singoli motivi e elementi è anche cartografato. Voi sapete che la cartografia è uno degli strumenti qualche volta decisivi nel campo di queste ricerche. Questo studio è piuttosto vecchio perché la premessa è firmata addirittura da Giovanni Gentile.² Santoli opportunamente lo ha fatto ristampare perché era veramente introvabile.

Di fronte a questa nozione di poesia popolare come testo o canto popolare, come testo non soltanto divulgato ma presente in numerose varianti e studiato nelle sue varianti, e studiato come documento, elemento, momento di storia, voi capite che le concezioni e romantiche e idealistiche crollano, non hanno più ragione d'essere. Ne crolla anzitutto una fondamentale: che la popolarità sia, così come purtroppo molti ancora oggi ripetono, una essenza, cioè una qualità intrinseca, per cui c'è qualche cosa che è popolare, perché dentro ha un certo *quid* che sarebbe la "popolarità"; salvo poi a definire in che consista questo *quid*. Qualcuno di questi epigoni romantici dice che è l'origine, qualcun altro la ingenuità, qualcun altro la espressione dell'anima popolare e così via. La popolarità di un testo, di un canto non è una essenza, è una condizione storica, cioè un dato di fatto. «Questo testo», mi aprono il registratore e mi fanno sentire un canto, «è popolare o no?». La risposta sarà: «Quante varianti ne hai raccolte?». Quante varianti possiamo

² Fu pubblicato nel 1929 negli «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» (s. II, v. 7, nn. 2/3, pp. 109-193).

riprovare nelle raccolte precedenti? Studiamole e ti darò una risposta se è popolare o no. Ha i caratteri stilistici di un certo tipo di poesia popolare, ha anche certe doti di elementarità, però la sua popolarità, è una condizione di fatto, cioè quella che io posso riscontrare documentalmente raccogliendo le lezioni e mettendole a confronto fra loro.

Voi mi direte forse che tutto questo è troppo complicato ma è un punto di riferimento decisivo.

Si può fare un'obiezione: Brofferio è diffuso, *Se il papa mi donasse tutta Roma* è diffuso. Se prendessimo popolarità uguale a diffusione si dovrebbe dire che sono popolari tutti e due. Pur tuttavia noi continuiamo a sentire una differenza fra *Se il papa mi donasse tutta Roma* da una parte e Brofferio dall'altra. Ma la nozione storico-filologica di poesia popolare non riguarda soltanto la diffusione come tale, perché altrimenti *Il Piave mormorava* sarebbe l'esempio più classico di canto popolare, perché tra tutte le canzoni sarà quella che conosce il maggior numero di persone. Non è solo la diffusione, è la rielaborazione che conta, cioè l'intervento. Popolare è il canto popolarizzato non nel senso di divulgato ma nel senso di rielaborato. C'è Brofferio, e magari poco rielaborato, con appena piccoli accenni di rielaborazione c'è *Se il papa mi donasse tutta Roma* ripetuto identico in centinaia di varianti. Si dovrebbe dire che Brofferio è più popolare che non *Se il papa mi donasse tutta Roma*. Noi però continuiamo a sentire tra i due canti una differenza. In che cosa consiste?

Quando noi diciamo "popolo" – e perciò non dobbiamo dirlo più – diciamo un complesso di fatti intricatissimi, diciamo un complesso di stratificazioni ideologico-culturali e non un unico strato ideologico-culturale. E quando diciamo popolarità dobbiamo distinguere popolarità come rielaborazione, cioè come adattamento stilistico, dobbiamo saper distinguere la esistenza di livelli stilistici diversi. Cioè il punto è questo: popolo non è più l'anima romantica, poesia popolare non è più una essenza; sono fatti di cultura, fatti di cultura complessissimi.

Cosa canta una donna del Molise? Dico il Molise perché è una zona che conosco direttamente. Canta *Angiulina bella angiulina*, canta *La mamma di Rosina era gelosa*, canterà probabilmente *Volare* di Modugno o non so cos'altro. Corrispondono queste canzoni tutte allo stesso strato stilistico? *Angiulina bella Angiulina* è un certo tipo di stile, un certo tipo di ideologia, un certo tipo di cultura esistente negli strati che diciamo popolari da un certo numero di anni. Brofferio c'è entrato anche lui. Teresa Viarengo che canta *Donna lombarda* e Brofferio che cosa fa? Fa la stessa cosa che facciamo noi, che possiamo commuoverci e ripeterlo per un verso di Dante e che possiamo ripeterlo e commuoverci per un verso di Montale. Sono la stessa cosa? Grosso modo fanno parte ambedue della cultura italiana ma gli orizzonti ideologici, stilistici, sentimentali ai quali appartengono sono diversissimi. Quindi, quando noi diciamo poesia popolare, poesia popolarizzata, dobbiamo anche aggiungere: e tutte le stratificazioni stilistiche che è possibile riconoscere all'interno di quello che complessivamente possiamo chiamare mondo popolare. Il problema allora diventa un altro: quali sono i confini del mondo

popolare? Come tale fin dove arriva? Cioè Brofferio ci pare “colto”, la donna di Asti lo ripete nello stesso modo in cui ripete *Donna lombarda*; ma anche la donna sente la differenza. Magari è capace di dire «questa è una canzone antica, è proprio nostra, questa invece è un po' più moderna». Se si lavora, anche la stessa informatrice, forse, è in condizione di darci gli elementi per i quali noi ci accorgiamo che lei stessa ne sente la differenza. In quello strato sono compresenti due diversi stili: uno stile romanzesco o avventuroso o basato su un certo tipo di metrica che comporta determinate figure retoriche, determinate soluzioni eccetera; e un altro più recente e più moderno. Sono tutti e due popolari, però appartengono a due diversi strati della popolarità.

Quindi non è che tutto viene appiattito. È che quel negare che la “popolarità” sia un'essenza apre proprio la strada alla distinzione storiografica delle diverse stilizzazioni. Il problema allora diventa questo: come mai sono entrati nel patrimonio certi e non certi altri, perché Brofferio e non Berchet? Il problema è di situazione storica effettiva. Bisogna poi vedere che cosa c'era in Brofferio che mancava in Berchet o viceversa, che ne consentiva l'assimilazione da parte di quel gruppo. Forse la distanza tra *Donna lombarda* e Brofferio è minore che non la distanza tra *Donna lombarda* e Berchet. Questo è il tipo di analisi che si deve andare a fare: sono tutti e due presenti nel repertorio popolare ma non sono la stessa cosa e dovremo dire stile epico tradizionale oppure questo è medioevale. *Rondinella importuna*: questo non viene da vicino anche se però le forme in cui è calata sono moderne, qui è il contenuto che è vecchio. Ma la forma metrica e anche quella melodica sono recenti. Quindi diremo stile aedico, come qualcuno ha detto.

Non va poi dimenticato che il problema della popolarità non è il problema dell'origine. Vidossi ha scritto molto chiaramente che la fonte originaria di produzione di un determinato fatto folklorico – perché il problema più grosso non riguarda soltanto i canti – sia fuori di quel che noi chiamiamo il folklore non ha nessuna importanza. Il problema è del perché è entrato, del perché si è conservato e come si è conservato. Che cosa significa – aggiungo io – il fatto che continui a essere presente oggi? Cioè quando si prende *Il testamento dell'avvelenato*, di questo canto ce n'è una redazione indubbiamente colta o semicolta cinquecentesca. Chi è l'autore? Non lo so. Probabilmente il cieco che l'andava cantando e che era un uomo di mezza cultura. Ci importa per stabilire il livello di osmosi tra i diversi livelli e strati culturali ma soprattutto quel che ci importa oggi è di riscontrare che *Il testamento* è ancora cantato, che è diventato quello che è, oppure che in certe zone *Il testamento* non c'è più e che in Sardegna ce ne sia una lezione raccolta soltanto.

Sicché che le fonti del folklore siano fuori del folklore non ha da questo punto di vista la minima importanza. E questo riguarda una definizione ancora più generale di popolarità come condizione storica.

Come facciamo noi a stabilire – e qui ci rientra Gramsci – se un fatto è popolare o no? Nel pianto funebre si strappano i capelli, si lacerano le guance, si fa la nenia, il parossismo rituale, tutto quel che c'è. È popolare o no? La risposta è: sì o no a seconda delle condizioni storiche. Esempio: *Iliade*, morte di Ettore. La regina, la moglie, le ancelle si lamentano nelle forme

del pianto funebre rituale. Diremo che ciò è popolare o folklorico? No. È un istituto ufficialmente riconosciuto della società omerica. Il pianto funebre a Ferrara nella metà del '300: Petrarca scrive al signore di Ferrara dicendo: «Le donne urlanti si precipitano nelle vie. Fai cessare questo sconcio; oppure se vogliono urlino quanto gli pare dentro casa loro, ma non turbino la quiete pubblica e l'animo dei cittadini». Popolare o no il pianto funebre in queste condizioni storiche? folklorico, perché è un istituto non ufficialmente riconosciuto dalla società e al fianco del quale è compresente un istituto antitetico, cioè a dire quello del dolore composto o del cerimoniale ufficiale.

La popolarità allora, l'essere o non essere un fatto folklorico si decide in base alla unicità o meno dell'istituto nella società presa in considerazione e alla esistenza di una alternativa o di una opposizione.

Cioè Gramsci, cioè popolo è il complesso delle classi culturalmente dominate, cioè delle classi subalterne, poesia d'arte è la poesia delle classi egemoniche e le classi subalterne usano, conservano, producono, non ha importanza tutto questo, hanno però – se l'hanno fatto loro o no non conta – hanno un patrimonio culturale il quale è non soltanto differenziato dal patrimonio culturale ufficiale ed egemonico ma è oggettivamente – qualche volta anche soggettivamente (se si canta *O Gorizia tu sei maledetta* la contrapposizione è consapevole, è soggettiva) – contrapposto: «Sant'Antonie a lu deserte / se cuseve li cazune / Satanasso po'despette / je frechette li buttune. / Sant'Antonie se ne freche / 'nghe lu spache se li leche». Qui la contrapposizione è oggettiva, perché non è che questo lo si canta in polemica contro la religione ufficiale o altro; è che oggettivamente chi concepisce sant'Antonio e il diavolo in questo modo, è diverso ed è contrapposto a quelli che concepiscono invece la religione in un modo più interiorizzato, più spiritualizzato, meno corposamente antropomorfo. Un fatto è folklorico quando è presente in una situazione storica non come ufficialmente riconosciuto, ma come ufficialmente negato o almeno ignorato. Ed è in contrapposizione oggettiva o soggettiva, cioè consapevole o inconsapevole, ad altri istituti e fatti culturali che invece le classi egemoniche considerano come propri.³

Il momento della irruzione nella società di mezzi di comunicazione di massa come la radio e la televisione, ma anche il cinema in precedenza, è un momento critico, cioè non si era avuto prima niente di simile. Quello

³ Cirese interrompe la lezione perché riceve alcune domande sugli effetti dell'irruzione del mercato discografico e della "musica leggera" nel panorama della poesia popolare. In questo momento di dibattito Cirese fornisce alcune precisazioni a Gian Luigi Bravo in merito alle teorie evoluzionistiche. Dante Bellamio chiude la prima sessione del Seminario facendo un breve riassunto della seduta mattutina. Dopo la pausa pranzo, nel pomeriggio, la lezione di Cirese prosegue lungo questa traccia tematica, quella degli effetti dell'irruzione della cultura di massa.

della simultaneità del contatto fra l'avvenimento e l'ascoltatore più remoto geograficamente è poi quello della possibilità di toccare con un prodotto culturale qualsiasi [adesso non importa se si tratti di una canzone o del discorso di un primo ministro] un numero così alto di persone; e questo credo che rappresenterà – lo si vedrà nel lavoro di raccolta – un mezzo di livellamento e di cancellazione di tradizioni precedenti come mai si era avuto. La stampa non ha avuto un'analogia incidenza su questi fatti. Su questi mezzi di comunicazione di massa immediati e che mettono a contatto milioni di persone s'è innestato poi il fenomeno della produzione della canzone di consumo, della canzonetta leggera e della sua penetrazione nei bassi di Napoli o in quelli – che non si chiamano così, ma sono analoghi – di Cagliari o nelle osterie della Barbagia. Che cosa produrrà francamente io non vi so dire; certo è che in zone come la Sardegna ha prodotto una disintegrazione di un patrimonio "arcaico", cioè che noi non potremmo accettare come uomini moderni e come forza di liberazione, ma al suo interno notevolmente armonico e organizzato, ed equilibrato, introducendovi qualcosa che non fa parte indubbiamente della cultura tradizionale ma che non rappresenta però nemmeno un salto rivoluzionario: non possiamo dire che la canzonetta di San Remo come "Colomba bianca vola" rappresenti un passo avanti. Rappresenta la rottura dei nuclei di cultura tradizionale di carattere regionale, cui sostituisce un prodotto standardizzato.

È l'artigianato vinto dal piatto di plastica che funzionalmente risponde di più alle esigenze, perché oggi siamo noi che andiamo a cercare i vecchi pezzi artigianali, il vaso di coccio; la donna di paese butta via la conca di rame e vuole quella di Moplen. E ha ragione di farlo.

Cosa ne succederà? Francamente io non ve lo so dire, non lo so. Che cosa avverrà? Un livellamento? Un'assunzione su un livello medio di cultura totale di tutta intera la nazione o no? Nasceranno in antitesi, in dipendenza da queste nuove forme di cultura generalizzata altre forme, cioè si ricreeranno dei gruppi e dei nuclei "popolari" e regionali, o no? Non lo so. Certo è che oggi noi non possiamo considerare questi come prodotti appartenenti al "mondo folklorico", perché questi non sono prodotti di antitesi a una cultura ufficiale, ma sono la cultura ufficiale. Oggi un ministro dello Spettacolo, ufficialmente investito dei suoi poteri, va o non va a San Remo? Se fosse necessario ci andrebbe. E i programmi televisivi mettono San Remo nei programmi ufficiali, così come mettono Paolo VI o il ministro Moro o la riunione dell'Enal di non so dove che balla in un determinato modo. *Bella ciao* ci entra soltanto occasionalmente, in quel particolare momento, non ci entrano i nastri più urtanti o più urlati raccolti all'Accademia di Santa Cecilia [o dai vostri registratori]. Celentano, Modugno, fanno parte della cultura minore – si – perché poi ci sono altre cose più importanti, più grandi, c'è l'accademia, i premi letterari, Benedetto Croce e Eugenio Montale, ma fanno parte della cultura "ufficiale" italiana. Come fanno parte della cultura ufficiale italiana le partite di calcio, le quali non vengono respinte dalla cultura ufficiale italiana, ma vengono addirittura industrializzate perché ci si fa il totocalcio sopra. Possiamo considerarli popolari? Sì, se vogliamo

adooperare la parola allungandola; no, se vogliamo fare del nostro lavoro un lavoro tendenzioso come deve essere, dal mio punto di vista.

E siamo arrivati al punto fondamentale centrale: la nostra società, così come è una società socialmente articolata e socialmente fratturata, è anche una società culturalmente articolata e fratturata. Lo Stato, la Nazione, la Patria, la volontà unitaria, il volerci riconoscere tutti come parti dello stesso organismo; però contemporaneamente una non eguale partecipazione alla produzione e al godimento dei beni di cultura. Questo è un fatto reale della nostra società. Basti pensare alle scuole o a una tecnica culturale elementare come il saper leggere e scrivere. Oggi soltanto s'arriva non solo ad affermare che tutti debbono saper leggere e scrivere, ma a tentar di creare delle istituzioni scolastiche tali che consentano a tutti la acquisizione del saper leggere e scrivere.

Nelle società cosiddette «superiori», cioè socialmente articolate in “classi” [prendete la parola con beneficio di inventario sulla nozione di “classe”], quantomeno in stratificazioni socioeconomiche, esiste anche un'articolazione di carattere culturale; esistono quelli che io ho chiamato i “dislivelli interni di cultura”. È vero che partecipiamo tutti con la comunanza della lingua e di alcune convinzioni di carattere fondamentale a una cultura italiana che poi si inserisce pure nel quadro di una cultura europea. Ma non partecipiamo tutti nella stessa misura e molti conservano elementi e aspetti che non fanno parte di questa cultura.

Quando si va in Barbagia e si sentono quelli che cantano il “boroboi”, i canti a più voci, ebbene, le abitudini auditive dell'orecchio continentale restano urtate; quando un settentrionale assiste a una tradizione dell'Italia meridionale dice: «Questi sono barbari, questa è l'Africa». Quando vediamo un pianto funebre diciamo: «selvaggi». Cosa è questo etichettare nostro di questi fenomeni? L'affermare che quel fatto culturale non fa parte del nostro mondo. Noi siamo una cosa, i cantori della Barbagia sono un'altra cosa. Cantano male, è brutto, fa male alle orecchie, non fa parte del nostro mondo. Per i cantori della Barbagia quel canto è bello, è amato – tanto è vero che continuano a ripeterlo – è un fatto culturale diverso dal nostro.

Cioè, viviamo in una società di oramai intensi scambi culturali, ma basta che per poco ognuno di noi esca dal giro dei propri rapporti quotidiani, per avvertire che esistono situazioni culturali profondamente diverse dalla propria, a cui lui male si adatta e che in genere non riesce a capire.

Un settentrionale che va a Sud o un meridionale che va a Nord lo vede. Il fatto che a Milano si chiami il panettiere “prestinaio” è urtante per chi viene dal Sud. Come per un toscano dire “pane casereccio” (in luogo di casalingo). Siamo milioni di persone che diciamo «casereccio». Perché non abbiamo diritto di dirlo? Come avete il diritto di dire voi milanesi “prestinaio” per “panettiere” o “fornaio”. Certo è che esiste una differenza culturale che qualche volta diventa addirittura urtante. Non riesco a sopportare che lo si chiami in quel modo. Se venite dalle nostre parti a dire “pane casalingo” la gente ride. Se lo dicono a me, vedo il pane con lo zinale davanti e

con il fazzoletto in testa, perché casalinga è la donna di casa. Queste esemplificazioni riguardano le differenze culturali di carattere orizzontale.⁴ In Abruzzo dicono “fornaio” dal conte o marchese fino all’ultimo bracciante; a Milano si dice “prestinaio” fino all’ultimo operaio.

Ma non sono solo queste le differenze culturali che esistono all’interno della cultura italiana. Queste sono le differenze dialettali; ce ne sono delle altre che sono frutto delle stratificazioni sociali. È facile. Come si sposano a Roma? A Roma si sposano con l’abito bianco, con la chiesa organizzata in un certo modo, con i fiori e così via. Con il ricevimento a Via Veneto, chi se lo può permettere, magari a piazza Cavour chi non ce la fa ad andare a Via Veneto. Ma l’ideale culturale della piccola borghesia e della borghesia romana è il ricevimento in un determinato luogo che abbia una qualsiasi ragione di nobiltà. Nella campagna romana l’ideale nuziale è identico? Adesso penetra quello piccolo borghese. Ma il pranzo di nozze del mondo contadino centromeridionale è una cosa diversa. La enorme tavolata, le 24 portate, e, attenzione – prima e dopo il matrimonio – una serie di osservanze cerimoniali assolutamente ridicole agli occhi del borghese; non ridicole agli occhi del contadino. La parata, lo sbarrare la strada con un nastro che gli sposi debbono tagliare, che poi magari si riduce soltanto al banchetto al quale gli sposi – e gli invitati – debbono deporre una particolare quantità di denaro; in precedenza, come ancora avviene nel meridione, la mostra del corredo, la preparazione del letto nuziale con i biglietti da mille attaccati sulla coperta, la vestizione della sposa fatta secondo un certo cerimoniale. Lo faccia in città? gli ridono appresso. Fate il matrimonio di città in campagna? «parla come mamma t’ha fatto», come si dice ai meridionali che sono venuti al Nord e che cominciano a parlare in un modo che appare “ripulito” a noi che stiamo giù. È una cosa che non collima con i propri quadri culturali: vale per un funerale dei nostri contadini, vale per un funerale dell’avvocato di provincia. Sono due cose diverse.⁵

Pensando a padrone, avvocato di città rimasto proprietario di terre, e mezzadri la differenza comincia a essere una differenza di classe e contemporaneamente una differenza culturale. Però sarebbe un errore credere di poter ritrovare al livello dei fatti di cultura delle linee di demarcazione esattamente corrispondenti a quelle esistenti a livello sociopolitico. Però dei fatti di opposizione e di contrapposizione culturale esistono. Ed esistono tra

⁴ La precisazione di Cirese sul carattere ‘orizzontale’ di tali differenze linguistiche e culturali è frutto dell’interazione con i partecipanti del Seminario che pongono la questione del carattere regionale ed etnico di tali esemplificazioni e non del loro carattere di ‘classe’ che era stato invece precedentemente richiamato da Cirese a proposito dei “dislivelli interni di cultura”.

⁵ Viene posta a Cirese una ulteriore obiezione poiché gli esempi illustrati mostrano la frattura città-campagna e non sono invece riconducibili alle differenze di classe e non vi sono, ad esempio, dei casi riferibili agli operai e ai padroni delle fabbriche. Cirese in parte ritiene valida la critica ma rivendica come vi siano differenze di classe anche nel novero degli esempi in questione, considerando, in particolar modo, la dicotomia sociale tra mezzadri e proprietari terrieri.

città e campagna, tra nord e sud, tra “mondo colto” e “mondo popolare”. Se assumiamo questi termini come espressione della riduzione alle polarità estreme di una serie di varietà che però non sono così nettamente divise tra loro, possiamo continuare ad usarlo. Il fatto è però che chiunque muova lo sguardo fuori del proprio ambiente, si accorge che esistono condizioni culturali diverse dalle proprie. Si accorge anche di un altro fatto: che tende a considerare le proprie come valide e le altrui, in genere, come non valide. A meno che non gli appaiano pittoresche, colorite, “folkloriche”.

[Quel che io volevo arrivare a dire è questo: anche uno sguardo superficiale ci consente di vedere che anche] Nella cultura nazionale italiana esistono una serie di stratificazioni, una serie di differenziazioni; alcune di queste differenziazioni sono soltanto modi regionali diversi (la cucina siciliana e la cucina piemontese: corrispondono a due diverse tradizioni, a due diversi modi di tradizione storica, ma nessuno si metterà a dire che la cotoletta alla milanese è egemonica nei confronti del ragù bolognese o del sugo al pomodoro napoletano. Sono differenze culturali verticali pressappoco equivalenti). Però quando si afferma: «noi settentrionali siamo civili perché, per esempio, non andiamo al pellegrinaggio a piedi scalzi, non ci frustiamo durante le processioni, non andiamo con la lingua in terra, non crediamo ai miracoli dei santi con la stessa credulità [dell'Italia meridionale], ecc.», qui ci troviamo di fronte a un atteggiamento per cui alcuni modi di comportamento, alcune concezioni vengono ritenute valide e contrapposte ad altre che vengono considerate come non valide. La mia cultura è “la cultura”. Il modo di comportamento degli altri è la “non-cultura”, la barbarie, i selvaggi. Esistono o non esistono queste differenze interne di cultura? Esistono. Qual è stato l'atteggiamento tradizionalmente assunto nei confronti di queste differenze di cultura? Per molti secoli [non le si sono ignorate perché si sapeva che ci fossero, però] si sono considerate alcune manifestazioni culturali come il “no”, come il negativo; altre manifestazioni culturali come il “si” e come il positivo.

E sulla polemica di sostegno del “si” e di negazione del “no” s'è costruita la nostra cultura attuale. La nostra cultura si costruisce altro che a condizione di dir “si” a certe cose e di dir “no” a certe altre, di operare determinate scelte.

Ora non ci interessa il perché e il per come la società europea ha operato certe scelte, tra la poligamia e la monogamia ha scelto la monogamia, tra il mangiare i serpenti o considerarli orripilanti ha scelto quest'ultimo atteggiamento, tra il mangiare gli uomini e dire che la vita umana è sacra ha scelto la strada del dire che la vita umana è sacra. Contemporaneamente però non tutti, all'interno di questa società, hanno potuto o voluto operare le stesse scelte culturali.

C'è un punto fondamentale di scelta: il cristianesimo, momento di rivoluzione e di scelta. Siamo diventati ufficialmente tutti cristiani; son veramente diventati tutti cristiani allo stesso modo tutti i ceti componenti la nostra società attuale? Il cattolicesimo di Manzoni e il cattolicesimo popolare dell'Italia meridionale sono, appartengono integralmente e realmente fino

in fondo allo stesso mondo? Non appartengono allo stesso mondo. In Manzoni è un fatto tutto interiorizzato e spiritualizzato. Cosa ci resta del mondo precristiano nel cattolicesimo di Manzoni? Estremamente poco. Cosa ci resta delle concezioni magiche o dell'antropomorfismo? Niente o quasi niente. Cosa resta del mondo precristiano, del mondo magico, dell'antropomorfismo nel cattolicesimo popolare dell'Italia meridionale? Non dico tutto ma, certo, una parte enorme. Veglia del pianto funebre: si piange il morto, urlando; perché la chiesa lo combatte? L'ideologia della morte cristiana è quella del "Giorno di letizia", perché ci ricongiunge col creatore e si esce dalla valle di lacrime. Qual è l'ideologia non-cristiana della morte? Giorno di disperazione; perché ho perso – e per sempre – un affetto caro, ho perso il sostegno morale ed economico della famiglia. Il pianto funebre è il momento della disperazione. C'è possibilità di conciliazione tra questi due modi di concepire la morte e di piangerla? Non c'è. Pur tuttavia ecco che noi ritroviamo, non soltanto nell'Italia meridionale, la presenza del pianto funebre a fianco della estrema unzione e dell'altro cerimoniale di carattere religioso. A cosa ci troviamo di fronte? A due strati diversi di cultura: da una parte una concezione della morte e delle osservanze che la morte comporta che non possiamo definire cristiana e che continua a rimanere in piedi, dall'altra la osservanza delle pratiche cristiane. Lo spettatore colto di fronte alla scena del pianto funebre lo riconosce come qualcosa di diverso da sé, di altro da sé, e l'etichetterà «barbaro»; se è uno studioso [di questi fenomeni] si preoccuperà di sapere il come e il perché queste cose stanno in questo modo.

Certo non possiamo dire che sia una società culturalmente unitaria quella nella quale coesistono e magari si sposano tra loro – ma non si fondono e annullano uno nell'altro – da una parte l'ideologia cristiana della morte e dall'altra la implicita – non teorizzata – ideologia non-cristiana della morte come disperazione. È un dislivello di cultura che viene sempre più a coincidere con un dislivello di carattere sociale. Perché ancora 50 anni fa in Abruzzo, 30 anni fa in Sardegna [dico cifre approssimative] anche il barone del posto veniva pianto con il pianto funebre, che era quindi allora un istituto di tutta intera la società abruzzese. Ma oggi la periferia contadina mantiene questa costumanza, le classi più elevate, imborghesite, incittadinite, nazionalizzate, non seguono più questa costumanza e sono in posizione polemica nei confronti di questa costumanza.

Non c'è una coincidenza precisa fra stratificazione culturale e stratificazione sociale, ma esiste una generale tendenza per cui i fatti dei livelli culturali più arcaici vanno a depositarsi nei livelli sociali meno egemonici (o più subalterni) e, all'inverso, i fatti culturali più ammodernati vanno a concentrarsi nei livelli sociali più egemonici. Non è possibile fare un segno rosso che divide classi subalterne, classi egemoniche, cultura di tipo folklorico e cultura di tipo ammodernato. Non è lo stesso segno, ma una tendenza generale di coincidenza esiste e comunque esiste il fatto che non c'è una equivalenza culturale fra tutti gli strati sociali. Non c'è una identica partecipazione alla produzione e alla fruizione dei beni di cultura in tutte le classi sociali in cui è articolata la nostra società.

E – a volerlo schematizzare – il processo (dislivelli interni di cultura, fratture vere e proprie di cultura) nasce da questo: difficoltà della comunicazione; è un fatto oggettivo, oggi in larga parte superato. Per quanto noi diciamo «la televisione, la televisione», però se voi andate in certi posti e domandate chi è Moro non lo sanno ancora, non l'hanno mai visto, non ne sanno nulla; la televisione non è arrivata dappertutto; andiamoci piano col dire che abbiamo livellato tutto, [basta vedere] le cifre di penetrazione del giornale o del libro negli strati popolari. E poi il contadino si lascia vedere o vede senza guardare. La televisione non è così diffusa, a parte il fatto che poi in Sardegna li ho sentiti cantare i motivi della radio e della televisione e pareva che stessero cantando l'Ave Maria loro o i muttos loro, cioè a un certo punto gli stessi motivi – l'interpretazione, l'espressione, quello che è – a un certo momento prendeva un tono che era sardo. Un abruzzese e un sardo che cantano un motivo di Celentano se non sono diventati cosmopoliti e assurdi lo cantano con accento diverso; come, del resto, Pascoli un professore siciliano lo legge diversamente da un professore milanese.

In effetti esiste ancora una difficoltà di comunicazione effettiva. Oggi è il minore ostacolo. Pensate però nei tempi passati cosa significava. Son venuto ieri in otto ore da Roma a Milano e cento anni fa non lo so se sarebbero bastati otto giorni. La difficoltà di comunicazioni fra centri e periferie è una delle prime cause della formazione di dislivelli culturali. Però ce ne sono altre due molto più importanti: la volontà di discriminazione delle classi egemoniche e la resistenza delle classi subalterne.

Che la volontà di discriminazione delle classi egemoniche esista nella storia è chiaro. Basta pensare alle prescrizioni sulle fogge di abiti. Perché si son conservati i costumi contadini? Anima popolare? Un corno! Le disposizioni che stabilivano che un contadino non si può vestire altro che in quel modo, disposizioni vigenti nella nostra Italia fino a non più di cento anni fa. Guai se un massaro osa vestirsi come un galantuomo! E guai se un giornaliero osa vestirsi come un massaro. Esistono gli statuti comunali che prescrivono le fogge di abiti per categorie sociali. È un esempio chiaro di discriminazione culturale. La balia deve vestire in quel modo; ma come? Anche le serve col cappellino! Signore son diventate? Ancora trent'anni fa il cappellino era il segno distintivo – non ha importanza avere il denaro per poterselo comperare o no, puoi anche averlo il denaro – e il simbolo dell'appartenenza a una classe sociale. È un editto non scritto, è una consuetudine, ma sta nella società. La serva non porta il cappellino perché il cappellino lo porta la signora.

Basta poi pensare ai programmi delle scuole elementari del 1905 in cui si stabiliva: Geografia – esistevano le scuole urbane e le scuole rurali – nelle scuole rurali non occorre che sapessero tanti particolari sulla geografia della nostra nazione, «basterà che conoscano il nome della Capitale di quella patria per la quale un giorno dovranno andare a combattere». La geografia non è uguale per tutti! Non tutte le classi sono uguali di fronte alla geografia.

È esistita una chiara volontà di discriminazione culturale da parte delle classi dirigenti. Ci sono delle cose che vanno bene per la classe dirigente.

È inutile mettere le perle davanti ai porci perché non possono capirle o è troppo dispendioso farlo.

Del resto Petrarca quando diceva a proposito della lamentazione funebre, «se vogliono, le donne urlanti, ma piangono pure in casa loro, purché non frastornino noi», che operazione stava compiendo? Non di elevare queste donne a quella concezione della morte e del dolore che Petrarca reputava l'unica vera, ma quella di dire: «Per loro va bene così».

La discriminazione culturale delle classi dirigenti da una parte, la resistenza delle classi periferiche alle imposizioni culturali delle classi dirigenti dall'altra: basti pensare alla lotta del cristianesimo contro i residui di paganesimo. Si è arrivati addirittura in area "civile", Sardegna, Gregorio Magno, a dire «*Cari possidentes, nobiles ac possidentes Sardiniae*, decidetevi: questi vostri contadini cristiani hanno da diventare. Se sono servi frustateli, se sono liberi mettetegli le tasse, in maniera che riflettendo sulla sofferenza corporale o pecuniaria capiscano qual è la strada giusta e abbandonino la loro ostinatezza». Che è un documento di un certo tipo di pedagogia culturale largamente applicata, ma contemporaneamente anche di decisa forma di resistenza delle classi periferiche, non più egemoniche, nei confronti delle imposizioni culturali, dei tentativi di penetrazione culturale da parte del centro. Il che ha portato alla sopravvivenza, ancora oggi, di una serie di stratificazioni culturali articolatissima.⁶

Però quando io dico discriminazioni è la volontà di non far partecipare alla fruizione di alcuni beni culturali privilegiati. Quando dico imposizione-resistenza, mi riferisco non a quel che la classe dirigente vuol tenere per sé – nella lettera di Petrarca la interiorità del dolore – ma a quel che allo stesso fine oppressivo la classe dirigente vuol imporre. Perché Petrarca cosa dice? Non dice «non vadano più in chiesa»; in chiesa a fare il funerale di carattere religioso ci debbono andare, postulando per loro l'accettazione di alcuni principi cardine contrapposti a tutta la loro concezione, poi aderiscono intimamente oppure no, è una cosa che non lo riguarda. La imposizione di certi beni di cultura è in genere – si dovrebbe ricostruire caso per caso – collimante con la discriminazione. Non è che si discrimina dalla fruizione di alcuni beni che consentono la partecipazione e il pieno diritto alla egemonia, si impongono invece il rispetto di determinati valori culturali che li condizionano a essere subalterni.⁷ Che queste due componenti ci siano a me pare indubitabile e che siano le forze maggiori, assieme alla difficoltà di comunicazione, perché molte di queste cose poi son nate non perché ci fosse una volontà dell'una o dell'altra parte, ma semplicemente perché i

⁶ Altre domande dai partecipanti del Seminario. Viene sottolineata la differenza tra la pratica discriminatoria, in stile *apartheid*, dell'esempio di Petrarca e l'atteggiamento verso il lamento funebre che invece rappresenta un tentativo di livellamento e assimilazione come mostra l'esempio della missiva di Gregorio Magno sulla cristianizzazione della Sardegna.

⁷ Viene posto come esempio quello della dominazione francese in Algeria con la creazione di scuole per i colonizzati dove veniva insegnata la storia dei dominatori.

gruppi separati han dovuto continuare a vivere e ognuno è vissuto naturalmente sulla propria tradizione rielaborandola e adattandola; che queste due componenti, sulla base della difficoltà delle comunicazioni, sulla rarità delle comunicazioni, siano le cause efficienti, fondamentali, della creazione dei dislivelli interni a livello dell'esame culturale.

Il gruppo resiste a cose che gli tolgono quelli che per loro sono i fondamentali. È una cultura arcaica che è in sé omogenea ed equilibrata, è arcaica e quindi come tale condannabile – da un punto di vista illuministico –, ma organica nel suo complesso. Gli si introducono degli elementi innovatori ma disorganizzanti senza che ci sia una nuova organicità, è evidente che si crea la resistenza. È egemone quella cultura che impone-discrimina; è subalterna quella cultura che accetta-rifiuta.⁸

[Pensavo di riprendere l'osservazione su Gramsci ma prima di arrivare a quel punto bisognerebbe chiarire, diciamo, l'arco storico che abbiamo fatto questa mattina, più tenendoci a singoli nomi che non alle grandi linee, forse andrebbe ripercorso rapidamente adesso dal punto di vista che abbiamo preso questa sera. Che cosa è stato questo arco storico, dagli inizi del '700 ai nostri giorni in confronto a ciò che lo precedeva? Secondo me, è stato un graduale cammino verso la rottura di una posizione di esclusivismo culturale. Che cosa intendo per esclusivismo culturale? L'atteggiamento per il quale i dati della propria cultura vengono assunti come valori universali, universalmente validi, eterni e tali da divenire – questo è il punto – unità di misura delle culture altrui alle quali, in linea di principio, essendosi chiamata "cultura" la propria non si riconosce il valore di "cultura". Questo atteggiamento di esclusivismo culturale ha dominato tutta la storia dell'umanità, sia nei confronti delle differenze di cultura esterne ai gruppi europei che sono quelli che ci interessano di più, sia quelle differenze interne agli stessi gruppi europei. Quando si dice, ancora oggi, "cafone" per dire maleducato, si assume una denominazione tecnica, zappaterra, come valutazione etico-politico, culturale, sociale; villano, etimologicamente significa, semplicemente, abitante della villa, è un insulto. È *rusticitas* e *urbanitas* nel mondo antico. Urbanità si dice ancora. Cioè, l'uomo civile è quello della città, quello della campagna, non lo si diceva ma lo si dirà, è il selvaggio. Cioè, si registrava l'esistenza di diversità culturali,

⁸ C'è un lungo spazio di discussione tra i partecipanti al Seminario, in particolar modo a proposito della volontà di esclusione culturale da parte delle classi dominanti. Cesare Bermanni espone alcuni risultati di una inchiesta in corso sulla scuola elementare nel Novarese e sulle politiche discriminatorie e classiste che colpiscono soprattutto i bambini provenienti da famiglie meridionali delle "classi non-egemoni" e che, più in generale, non valorizzano ma annullano le differenze culturali. Viene posta una obiezione alla tesi di Bermanni: la presenza nei programmi scolastici di indirizzi volti a valorizzare le culture locali e la cultura materiale, pertanto, si ritiene che sia la formazione culturale degli insegnanti la causa della riproduzione delle differenze classiste. A questo punto Bermanni chiede a Cirese di esporre il suo punto di vista rispetto alle riflessioni di Gramsci sulla cultura popolare e sul folklore, in particolar modo rispetto alle intuizioni e agli stimoli che possono derivare per gli studi e le ricerche in corso o al contrario se ritiene che dalle pagine gramsciane venga fuori una sostanziale stroncatura verso il folklore.

città-campagna, una delle più grosse che ha dominato la nostra storia e si attribuiva valore positivo a uno degli elementi della contrapposizione e lo si faceva metro di misura dei fatti culturali esterni. E cioè si diceva: è civile chiunque si comporta secondo i moduli, le concezioni e i comportamenti di quella che noi riconosciamo essere la 'cultura'. Le altre sono *rusticitas* e sono villania, cafonaggine, "burinaggene" e tutti gli altri termini, non so voi a Milano che cosa adoperiate.

Contemporaneamente c'era un altro atteggiamento, in apparenza antitetico, quello della esaltazione idillica della campagna nei confronti della città, dato che siamo su questo terreno. In cui però, badate, si attribuiva al contadino, villano, cafone, baggiano, non quel che il contadino aveva in realtà, la puzza, il sudore, il parlare in quel determinato modo o gli atteggiamenti di ribellione che poteva assumere, ma quel che erano gli ideali della propria cultura. Cioè, non è che si assumesse come cultura quella altrui, ma con un'operazione che potremmo chiamare genericamente di "esotismo", si attribuiva a qualcosa che era fuori dal proprio mondo ciò che si voleva che il proprio mondo diventasse. Senza mai prendere il mondo altrui realisticamente nella sua effettiva realtà e fisionomia.

Quando si è cominciato a rompere questo atteggiamento di esclusivismo culturale? Non sul terreno dei dislivelli interni, cioè a dire signore-contadino perché ci muoviamo in una società che è pre-industriale, ma è su quello dei dislivelli esterni, la scoperta dell'America, i selvaggi. Sono un mondo totalmente nuovo con il quale bisogna fare i conti. Sono uomini o non sono uomini? Sapete che si è polemizzato sul fatto se avessero o non avessero un'anima. E naturalmente c'era una tendenza che diceva che no, non ce l'avevano, perché in definitiva prender la terra alle bestie non ha mai costituito una violazione dei principi di umanità. Pur tuttavia questo mondo c'era. Un mondo che l'Europa non conosceva attraverso la mediazione greco-latino medievale. Ma è una rivelazione.

Che ne facciamo di questi selvaggi? Sono uomini anche loro e forse sono uomini migliori di noi. Il mito del buon selvaggio nasce allora. È la operazione esotistica per cui si prestano ai selvaggi cose che i selvaggi non hanno effettivamente ma che costituiscono un ideale della propria cultura.

È con Gianbattista Vico, il quale che operazione compie? Dice, "ah sì, la ragione, ma la poesia non nasce dalla ragione ma dalla fantasia e c'è tanta più fantasia quanto meno cultura c'è, le origini dell'umanità sono state piccole, rozze, è tanto più rozze erano, tanto più potente e robusta era la loro fantasia". Cioè, l'esser selvaggi, l'essere rozzi, l'essere incolti non era più una non-cultura, ma era la radice della cultura. Si trasporta il problema – non seguo tutti i particolari – sul terreno dei dislivelli interni di cultura, e qui ci sarebbe da analizzare il perché e il per come politico-sociale di questo passaggio, perché noi lo guardiamo al livello "dalle idee alle idee", ma bisogna vedere cosa c'era sotto le idee, le strutture effettive che condizionavano questi passaggi. Lo si trasporta nel nostro mondo. E comincia il riconoscimento generico della validità umana di cose che anche prima si conoscevano ma che prima erano state considerate soltanto barbarie e superstizioni.

Due filoni: un filone antiquario – ho pensato di poterlo denominare così – e un filone popolaristico.

Il filone antiquario è semplice: invece di considerare gli usi e i costumi dei contadini come superstizioni spregevoli e condannabili, consideriamole, sul modello di quel che s'era fatto per i selvaggi americani, come documenti di una storia antichissima. Sono le *antiquitates populares*, non sono più cose che la Chiesa e lo Stato debbono combattere. Sono documenti di una condizione antica dell'umanità che persistono e così come noi studiamo un dorso di Apollo o la pianta di un tempio greco senza più preoccuparci di polemizzare contro la divinità di Apollo o i riti dei pagani, studiamo il pianto funebre o le maschere di carnevale senza più preoccuparci, almeno per un momento, di dire che le maschere di carnevale sono diaboliche per dire semplicemente, per ritrovarci la traccia di antiche condizioni umane. È un filone antiquario che ha una notevole importanza anche se non ha molta organicità e che trova poi la espressione sua somma nella inchiesta dell'*Accademie Celtique* del 1808 in Francia che è stata la prima inchiesta sistematica di fatti folklorici estesa a una nazione e poi ha avuto notevoli manifestazioni anche da noi con il regno napoleonico d'Italia che diramò un questionario a tutte le prefetture e a tutti i parroci e professori di liceo.

L'altro orientamento è quello 'popolaristico' del quale ci siamo occupati stamattina perché è nato e sorto sul terreno della poesia popolare. Cosa avviene lì? Ci si accorge che anche l'artigiano che ci fa i "belli stivali", come scriveva Berchet, è uomo pure lui e ha sentimenti anche lui, che l'umanità non finisce nel circolo delle 500 persone, scriveva Berchet, che frequentano i caffè e i teatri milanesi. Anzi, aldilà, c'è gente che ha capacità e sentimenti maggiori e forse superiori a quella dei 500 "parigini". Ci si accorge lentamente che fuori dai margini del mondo colto ufficiale esiste qualche altra cosa che non è non-cultura per il solo fatto che non collima con la nostra. Anzi, addirittura la si esalta come l'unica autentica forma di cultura. Pertanto, le parole che leggevamo stamattina di Tommaseo, nella situazione storica in cui erano immerse, erano un gesto rivoluzionario. Cioè erano a dire: badate che gli uomini non finiscono dove finisce l'Accademia, la cultura non termina con le seggiole di velluto verde e lo scrosciare degli applausi, anzi, addirittura, comincia aldilà. Cioè, si esce fuori dei limiti del vecchio esclusivismo che considera come cultura con la C maiuscola la propria e non-cultura le altre. Si comincia a dire che, anzi, la cultura esiste proprio fuori dei margini del proprio mondo. L'aspetto rivoluzionario del Romanticismo, la debolezza del Romanticismo.

Che cosa ha fatto in questa operazione? Ha sostituito un termine all'altro ma ha lasciato inalterato il tipo di rapporti. In precedenza l'esclusivismo culturale diceva 'noi' siamo la 'cultura', gli 'altri' sono la 'non-cultura'. Rapporto assoluto. Si capovolge. I 'noi', accademici desiderosi di applausi, siamo la 'non-cultura', gli 'altri', il 'popolo' sono la 'cultura'. Positivo, diciamo, come fuoriuscita dalla torre di avorio, negativo, però, come tipo di rapporto. Perché è l'affermazione di un esclusivismo culturale alla rovescia. Tutto è la poesia popolare, la poesia colta è spazzatura.

Cosa avviene nel seguito? È qui il punto importante e il contributo di quella scuola antropologica di cui stavamo parlando anche stamattina. Tylor e la cultura primitiva, 1870-1890. La nozione di "cultura" completamente trasformata. Per noi oggi cultura è un complesso di nozioni privilegiate, cioè tali che su di essi si mette il "sì", il segno di più, l'accento positivo e che esclude una serie di azioni e di comportamenti svalutati. Uomo colto, uomo incolto. Adesso sarà più largo, più stretto, sarà possesso di nozioni numerose oppure formazione organica, etc., certo, è un concetto selettivo la nozione corrente di cultura. Cioè, sceglie alcuni contenuti e li privilegia. Ne abbandona altri e mette il segno negativo. La nozione di cultura della scuola antropologica inglese non ha più questo carattere selettivo, ha un carattere, se possiamo dire così, agnostico o indifferenziato. Per cui, per cultura intende Tylor il complesso dei prodotti dell'agire dell'uomo in quanto essere sociale. Sembra niente ma vuol dire che l'antropofagia è cultura, anche se il solo pensiero dell'antropofagia ci può risultare rivoltante.

Vengono in linea di principio equiparati come umani tutti i comportamenti storicamente realizzati dell'uomo come essere sociale.

E cioè, è cultura l'aver inventato la punta della freccia allo stesso titolo per cui è cultura l'aver scoperto l'oscillazione del pendolo o aver fatto la pompa che tira su l'acqua. Hanno lo stesso titolo, in linea di principio. Si può accettare o non accettare questa posizione ma questo è il terreno sul quale poi sono nate più o meno consapevolmente le posizioni successive. Perché mai la antropofagia, anche se è un comportamento che noi oggi respingiamo, dovrebbe essere non umano se uomini – perché erano uomini – l'hanno praticata e non per delle semplici, come posso dire, ragioni di fame, ma costruendo intorno all'antropofagia e facendone il centro di una loro conquista di superiorità nei confronti della natura, come può vedere chiunque si metta a studiarla, non polemicamente, ma oggettivamente. Cioè, perché nei confronti dell'antropofagia un atteggiamento scientifico diverso da quello che si prende nei confronti della schiavitù? O dico, studiamo la schiavitù come istituzione sociale del mondo antico? E saremmo degli sciocchi se non ci preoccupassimo, aldilà della indignazione che ci può provocare il fatto che ci fossero degli uomini schiavi, se non andassimo a vedere come e perché è nato, nella misura in cui ha funzionato e come e perché è finita. Perché questo sì per la schiavitù e non per l'antropofagia? Perché mai diremmo sciocco a uno studioso del mondo antico il quale invece di mettersi a studiare la schiavitù cominciasse a dire «quanto erano cattivi i romani che facevano schiavi la povera gente». Diremmo «va beh, sì, amico, capiamo i tuoi nobili sentimenti, vai a fare il predicatore, smetti di fare lo storico». Perché mai nei confronti dell'antropofagia no? Perché la caccia alle teste no? La schiavitù, l'antropofagia, i sacrifici umani, sono parte della cultura in toto della umanità allo stesso titolo di tutte le altre manifestazioni culturali, almeno in linea di principio. Oggetto di ricerca così come tutte le altre manifestazioni dell'uomo.

Capisco che è un po' duro assumere un atteggiamento di questo genere. Per mio conto è la condizione preliminare per un lavoro proficuo. Un lavo-

ro scientificamente proficuo. Guardate, quando dico scientificamente non voglio dire per acquisizioni di conoscenze tecniche, ma voglio dire in totale come forza di progresso culturale e di superamento di certe strozzature e di certe limitazioni della nostra attuale condizione culturale. È la condizione preliminare.

Noi possiamo ridere delle donne che credono alle streghe nel paesetto del teramano di cui raccontava lui [Cesare Bermani], ma il problema scientifico-storico è: che cosa è questa credenza nelle streghe? Un comportamento umano, un atteggiamento umano. Dove è nato? Da dove viene? Dove va e perché resiste oggi? Non il sorriso, dice «va beh, guarda che fessi! Credono alle streghe!». D'accordo, le streghe non ci sono, ma sono state o no un pezzo enorme di storia dell'umanità? E possiamo continuare a mantenere nei confronti di questa istituzione o serie di istituzioni culturali un atteggiamento polemico? Sì, se facciamo i maestri o se facciamo i politici che combattono una certa loro battaglia. No, no, se stiamo facendo gli storici. Il problema delle ragioni e dei modi di questo istituto culturale e delle scelte che degli uomini hanno operato nei confronti di questi istituti culturali.

Tutto, allora, diventa cultura degli uomini. Tylor invece di chiamare "superstizioni" le superstizioni fece una operazione terminologica semplicissima, disse da ora in poi io le chiamerò "sopravvivenze". Sembra nulla. È il rovesciamento di un atteggiamento. Chiamarle superstizioni era un mettere su di esse il timbro preliminare del no, della polemica e della condanna. Il chiamarle sopravvivenze era dire io assumo un atteggiamento neutro.⁹ La operazione terminologica fatta da Tylor aveva un significato preciso, cioè io metto una etichetta scientifica neutra a qualcosa che fino a oggi è stato invece etichettato con un giudizio di valore. C'è poco da fare, superstizione contiene in sé un giudizio di valore negativo, sopravvivenza lo contiene molto meno.

La nozione di cultura di Tylor è un fatto rivoluzionario, cioè un fatto esplosivo. Se veramente la penetriamo dall'interno tutto è cultura, ergo, si potrebbe dire niente è cultura. Ma la assunzione di un atteggiamento per il quale i nostri valori non sono più considerati l'unico metro di misura per le culture altrui, è questo un fatto di una importanza estrema.

Altrimenti, badate, ha ragione, per tante cose, Benedetto Croce, il quale che cosa ha fatto in definitiva in una serie di giudizi estetici che ha dato? Ha assunto alcuni valori, la classicità per esempio, come "i valori", in base ai quali però ha misurato la validità o meno delle manifestazioni letterarie

⁹ Viene posta la questione della comune radice etimologica di "superstizione" e "sopravvivenza". Cirese precisa che questa possibile ambiguità non era sfuggita a Tylor che nella seconda edizione di *Primitive Culture* aveva fornito una precisazione. Aggiunge poi Cirese che l'etimologia di "superstizione" è complicata e vi è un dibattito aperto e acuito dalla possibilità che essa si riconduca alla nozione di "estasi". Inoltre, precisa ancora l'antropologo, il concetto di superstizione, nelle sue radici storiche, va compreso studiando attentamente le centinaia di opere delle patristica cristiana e greca con le polemiche dei padri della Chiesa contro il paganesimo.

che gli cadevano sotto gli occhi; e non per niente Benedetto Croce non ha mai spinto positivamente lo sguardo al di là della protostoria, al di là dei confini lati del bacino del Mediterraneo, e al di là del 1917. Non fanno parte della storia del mondo né i primitivi in senso cronologico, né i primitivi “selvaggi”, né i bolscevichi. La storia per Croce comincia con i pre-socratici e non dico che finisce con Benedetto Croce ma giù di lì. Un metro largo, molto più largo di anti altri, anzi, lungo. Un metro quindi che ha dei suoi precisi confini. E quel che avviene fuori? L’universale individuato crociano qual è? Quello che va dai lirici greci, i tragici greci, a Dante, Ariosto, Shakespeare, Corneille, tutto quello che volete, ma in Cina? In Giappone? E i Bantu? Dico milioni di uomini: grida selvagge, inarticolate. Cosa sono?

È mai possibile che veramente l’umanità stia tutta in questo breve tratto storico, che certo ha assunto una posizione egemonica nel resto del mondo; ma che veramente l’umanità stia qui, che fuori di qui non ci sia che la rozzezza? O non è, soprattutto in un momento di ecumenicità effettiva, di scambio e di contatto culturali, e di fronti politico-culturali che traversano nazioni, continenti, religione, lingua, classe, continuare a considerare per cultura quella che è la nostra e non cultura quella altrui? La poesia dei “noi” (società europea e sue propaggini nordamericane) è la non-poesia degli “altri”, la “non-poesia” dei “noi” è la poesia degli altri. Noi concepiamo per poesia determinate cose, ad esempio l’espressione di certi sentimenti che ci sono vicini e cari sia per quel che essi sono in quanto sentimenti, sia per le modalità in cui li comunichiamo; lo sono veramente questi versi o queste pagine, poesia anche per gli altri? E come mai gli altri godono di cose che a noi poi sembrano banali, in significanti o addirittura brutte?

Noi abbiamo certi ideali poetici, che vengono da certa nostra storia e tradizione, gli altri ne hanno degli altri! La posizione scientifica è che in linea di principio sono equivalenti, cioè sono della stessa natura e oggetto, quindi ciascuno di un identico tipo di ricerca e non di valutazione pregiudiziale per cui noi partiamo studiando le nostre cose col dire «queste sono cose buone, care e belle. Adesso vediamo come sono nate». Per gli altri diciamo «questa è» appunto «spazzatura e poi – se volete perder tempo con le *crastulelle* – occupatevi pure della spazzatura», ossia di etnologia, preistoria, folklore. No, il punto è un altro: sono equivalenti. I giudizi di valore semmai verranno dopo. Sono cultura e umanità anche quelli. Un prodotto del filone antiquario e dell’atteggiamento popolaristico; ma con questo di diverso: che nell’atteggiamento popolaristico si diceva sì a quello a cui prima s’era detto no, ossia al mondo popolare, e si diceva no al mondo colto; oggi la posizione è semplicemente del rapporto tra quello che possiamo schematicamente chiamare “mondo colto” e quello che possiamo schematicamente chiamare “mondo popolare”, senza privilegiamento né dell’una né dell’altra posizione, cioè senza dire quello è “superstizione” oppure è “espressione dell’anima popolare”.

Il problema non è di dire se è più bello Dante o lo strambotto siciliano, il problema è che nella cultura italiana da una parte c’è Dante e dall’altra c’è lo strambotto siciliano; e sono oggetto di ricerca storico-scientifica al

medesimo titolo. Continuare a studiare Dante è cosa assolutamente nobile, ma fa parte di una tradizione di esclusivismo culturale; il puntare su queste manifestazioni, oggi, ha invece una funzione di rottura nei confronti dei limiti esclusivistici della cultura entro la quale ci muoviamo; per cui, dovendo scegliere, abbiamo scelto di puntare su queste manifestazioni proprio perché lo studio di queste manifestazioni, considerate in linea di principio equivalenti come fatto di cultura alle altre, è una rottura ulteriore dell'esclusivismo culturale nel quale si vive oggi in Italia.

Allora, si pone il problema dei maestri elementari. Sì, i programmi dicono che bisogna tener conto di questo e di quello: ma come sono stati formati i maestri e i professori? Qual è l'ideale di intelligenza che noi abbiamo? Quando giudichiamo un alunno diciamo «ma questo è intelligente!» perché ha alcune capacità logico-verbali di un certo tipo. Se quello però è capace di connettere rapidamente due pezzi di un oggetto rotto, che forse un figlio di un avvocato – ad esempio – non saprebbe nemmeno come fare per giustapporli, e di colpo li unisce, non ci sarà maestro che dirà «come è intelligente». Verrà classificata, quella abilità, come di tipo diverso. E questo perché il nostro modello di intelligenza ha assunto come metro unico e valido per tutto il mondo quello di possedere determinate capacità e non altre, le quali non fanno parte di quello che noi chiamiamo intelligenza. Cosa si tratta di fare? Di prendere a cornate queste nozioni. È chiaro che bisognerà chiamarle, una, intelligenza, una, abilità manuale eccetera. Oggi però noi diciamo ancora che “il modello” è il modello logico-verbale, così come noi diciamo che la bellezza – non vengo a dirvi che dobbiamo sostituire a questo un altro ideale di bellezza diverso e magari più arcaico come può essere quello di certa poesia popolare, non dico questo, perché lì il problema delle scelte verso il futuro diventa poi diverso, ma dico che non possiamo giudicare uno strambotto siciliano con lo stesso metro col quale giudichiamo Petrarca. Non è questione che non sia poesia: Petrarca scriveva in corrispondenza a determinati ideali poetici di una determinata società che noi abbiamo ereditato, perché veniamo di lì. Quest'altro scrive o canta in rapporto agli ideali poetici di una determinata società che noi abbiamo discriminato. Avremo fatto bene a discriminarla? È un altro discorso. Ma se vogliamo capirla questa poesia, la dobbiamo porre in rapporto con la situazione storica dalla quale è nata, con gli ideali che perseguiva e non con i nostri! Altrimenti ha ragione Croce e facciamo l'antologia dei 200 canti popolari che ci sembrano belli, con tutte le interpolazioni ideologiche che una scelta di questo genere sottintende, in un senso o nell'altro. Il problema, se volessimo arrivare a una valutazione estetica, sarebbe di dire qual è il mondo storico – culturale dentro cui sono nati, a che cosa tendevano, a che cosa corrispondono! E la cosa diventa clamorosa, ad esempio, per quello che riguarda la Sardegna, dove non è la espressione del sentimento poetico quella che conta ma la costruzione di un congegno metricamente perfetto.

Per concludere: fatti di folklore non ne esistono nella accezione romantico-positivistica, nell'accezione romantico-positivisticò dell'Enal o delle radio-televisioni e di una certa parte dell'atteggiamento accademico. Non

sono espressione di nessuna anima popolare, non sono pezzi di cielo che risalgono a Dio (Grimm). Perché quest'anima popolare gira e gira da qualche parte pure dovrà trovare origine e a un certo momento diventa Dio, anima popolare, anima nazionale, razza... si sa dove si va a finire. Non sono un'essenza, cioè una qualità intrinseca riconoscibile per analisi interna.

La popolarità o l'esser fatto folklorico è una condizione storica, cioè di essere istituito non di tutta intera la società ma di una parte della società, in contrapposto a istituti alternativi e polemici di un'altra parte della società.

Il pianto funebre non è popolare nella Grecia omerica, è popolare oggi; il pianto funebre cinquant'anni fa in Sardegna rispetto alla Sardegna non era popolare, perché era di tutta intera la società sarda, dai vertici alla base; era popolare, cioè dislivello di cultura, in rapporto alla cultura continentale, per la Sardegna era un fatto nazionale. Oggi anche in Sardegna il pianto funebre comincia a divenire popolare perché è l'istituto di una parte della società sarda, deriso o combattuto da un'altra parte della società sarda.

Fatto folklorico per me è uguale a dislivello interno di cultura. Studio del folklore è studio del modo come sono nati, come si sono perpetuati, come restano i dislivelli interni di cultura.

La funzione politico-culturale di questi studi è l'aggressione a quel larghissimo margine di esclusivismo culturale ancora esistente non soltanto a livello comune ma anche a livello accademico, per cui solo certi fatti e una serie di fatti sono significativi della storia e degni di osservazione. Cioè è la polemica contro quelli che non fischiano *Gorizia* perché offende la patria, ma di quegli studiosi che dicono che sono sciocchezze, cosa conta? In definitiva quello che conta è la Grande Guerra, i rapporti, la storia, come è stato deciso, il perché e il per come; e naturalmente si dirà che c'è stato anche Caporetto. Cioè la storia si fa dal centro; quel che avviene nelle periferie può essere dedotto, da chi voglia perder tempo a farlo, studiando i fatti egemonici e centrali. Quel che noi diciamo è che non si capisce la storia integrale guardandola esclusivamente delle periferie (vedi un certo tipo di Romanticismo), ma non la si capisce guardandola esclusivamente dal centro.

In una situazione culturale come quella italiana dove la visione centralistica è assolutamente predominante diventa dovere culturale quello di assumere il punto di vista periferico, per cui poi diventano belli *Addio Lugano bella* che musicalmente è quello che è e poeticamente è una povera cosa, anche di mescolanze stilistiche diverse, ma che a un certo momento perché ci diventa bella? Ma perché sta diventando lo strumento polemico di un'operazione culturale di larga portata. Libri di storia spalancatevi! C'erano anche gli anarchici!

C'è una fetta larghissima dell'Italia che non ha partecipato alla cultura ufficiale o che pur avendo partecipato alla cultura ufficiale s'è messa in polemica con questa cultura ufficiale ed è stata radiata per questo dai quadri culturali nazionali. Questo è per me il senso fondamentale dell'azione che noi possiamo svolgere e – secondo me – il quadro ideologico indispensabile per portare innanzi l'operazione [che voi vi disponete a fare]. Non dirò che

sia questo l'unico possibile; dirò però che ne è indispensabile uno, magari dilatato per abbracciare il maggior numero di possibilità di prospettiva.

Voglio dire questo perché c'è anche Leydi, è forse questo il primo tentativo in Italia di creare una équipe ideologicamente e tecnicamente attrezzata a un determinato tipo di lavoro. Nel campo della ricerca folklorica questo non si è mai verificato. Forse qualche cosa con il Museo del 1911 di Loria e Baldasseroni che avevano delle idee abbastanza chiare. Ma nel campo del canto popolare questo non s'è verificato, perché due son state le strade seguite: quella della rilevazione di tipo personale (Tommaseo) e quella della inchiesta indiretta, cioè la diramazione del questionario a informatori che poi mandavano quello che avevano raccolto. Si trova quello che si cerca. E la debolezza delle nostre raccolte precedenti è stata nel non aver saputo che cosa esattamente si doveva cercare. Prima per la limitazione romantica, poi per questa sorta di enciclopedismo folklorico, per cui si raccoglie tutto e niente, a palate, e neppure con la sistematicità che sarebbe necessaria per fare per lo meno l'atlante etnografico italiano. Qui, questa volta, c'è un gruppo che più o meno sa quel che vuole cercare e che bisogna che si attrezzino anche nei quadri culturali indispensabili a vedere col massimo di profondità e col massimo di latitudine possibile.

A me pare che una posizione diversa da quella di una equivalenza di fondo, sostanziale, di tutte le culture e di un privilegiamento della ricerca della cultura periferica in funzione di rottura degli schematismi e degli esclusivismi della cultura nazionale sia l'*optimum* che si possa avere in questo momento. Diversamente non saprei quale altro filo ideologico chiaro, capace di reggere alla prova della ricerca e alla prova delle critiche si potrebbe rintracciare.¹⁰

Non tutte le opposizioni alla cultura ufficiale possono essere definite fatti folklorici. Qui occorrerebbe introdurre una definizione della zona dei fatti folklorici. [Non è una definizione assoluta, metafisica o astratta ma quella che riguarda il nostro mondo]. Cosa si può dire della zona dai fatti folklorici nel nostro mondo? Che non coincide con i dislivelli esterni di cultura, cioè a dire con il mondo etnologico. Infatti nel mondo etnologico le differenze culturali si sono sviluppate per secoli senza rapporti diretti con quella che è divenuta la cultura egemonica nel mondo e cioè a dire con la

¹⁰ Cirese apre un momento di discussione e chiede un parere agli intervenuti. Leydi si riallaccia alla questione della ricerca priva di un obiettivo per cui "si trova quello che si cerca" e rileva come Carpitella, ad esempio, nelle stesse località dove il NCI ha registrato numerosi canti sociali non ne avesse riscontrato alcuno, forse uno. Poi riporta un caso un po' particolare. Una laureata di una università veneta, giunta alla fine degli studi solo grazie alle raccomandazioni del professore presso il quale suo padre era contadino salariato e in un evidente stato di non acculturazione, aveva realizzato come tesi di laurea una raccolta di canti popolari dove le classificazioni erano frutto delle regole interne al mondo contadino locale e facevano saltare completamente in aria le tassonomie degli studi filologico-letterari, mostrando come vi fossero altre logiche di identificazione del canto popolare interne alle comunità locali. Viene richiesto poi un parere a Cirese in merito alle forme di cultura antagonista rispetto alla cultura ufficiale che nascono in seno alle stesse classi dominanti, come, ad esempio, i "libertini" francesi.

cultura mediterraneo-europea [e sue larghe propaggini]. I fatti folklorici invece si sono sviluppati all'interno di questo mondo e con continui rapporti di scambio, di contesto, di condizionamento reciproco. Tuttavia una pratica dei tasmaniani – estinti proprio nel momento in cui Cook o Tarmen li scoprì – si è svolta senza rapporti con il mondo greco-romano o con la filosofia di Platone o con il cristianesimo; mediatissimamente ne avrà avuti probabilmente con la civiltà indonesiana, forse con il mondo mussulmano, ma comunque può essere studiata senza tener conto di questi labili legami. Studiatevi il pianto funebre europeo, il canto popolare, senza tener conto di tutto l'arco di sviluppo della civiltà che chiamiamo correntemente occidentale. I dislivelli esterni sono quelli che possiamo chiamare il mondo dell'etnologia, i dislivelli interni sono quelli che possiamo chiamare il mondo del folklore.

Ma le opposizioni non ufficiali non sono tutte folkloriche: i libertini, ad esempio, su quale piano culturale si muovono? La opposizione implicita di una serie di questi canti, di oggettiva protesta è sullo stesso piano che si muove?

La zona dei fatti folklorici è la zona della convivenza più o meno armonizzata di due situazioni culturali profondamente diverse.

Prendiamo il matrimonio di tipo folklorico meridionale, slavo, russo. Un altro cerimoniale nel quale si comincia dal fidanzamento: si segue una serie di tappe precise e una rappresentazione. È valido questo arco cerimoniale folklorico come tale per i meridionali o gli slavi di oggi senza l'atto sacramentale o comunque rituale della celebrazione del matrimonio in chiesa o in comune? Possono congiungersi gli sposi solo in forza di questo cerimoniale domestico? No. Il punto nodale della cerimonia è oramai divenuto quello della società ufficiale; cerimonia in chiesa o cerimonia in comune; però, in quella zona folklorica, il matrimonio non è tale se a fianco della cerimonia ufficiale di derivazione egemonica non c'è tutto l'arco della cerimonia domestica. Per noi, andiamo in chiesa o andiamo in comune, facciamo un po' di festa e forse rinunciamo anche a tutto il resto di parate cerimoniali di tipo borghese o piccolo borghese (abito bianco, *tight*), ci basta questo. Per altri che non sono come noi ci vuole anche tutto il complesso cerimoniale dell'abito bianco della sposa, eccetera. Per i contadini basta questo? I contadini di questo mondo folklorico: «Come? Non hanno fatto nemmeno la mostra del corredo! E non s'è fatta nemmeno la parata a questo matrimonio! La madre della sposa ricevendola non le ha detto nemmeno le parole e non le ha consegnato i simboli sulla porta della casa! Non è matrimonio».

La zona folklorica è quella nella quale convivono due aspetti: è la zona che pur avendo vissuto in un mondo nel quale il cristianesimo, l'illuminismo o il marxismo hanno fatto fare degli scatti avanti al mondo della cultura, è tale per cui e cristianesimo e illuminismo e marxismo non hanno cancellato definitivamente le stratificazioni precedenti, ma le hanno lasciate sopravvivere, trovando un aggiustamento, un equilibrio qualsiasi, una convivenza che è essenziale come tale.

Perché nessuna madre sarda rinunciarebbe alla estrema unzione, ma nessuna madre sarda di un certo tipo rinunciarebbe al pianto funebre. È vero che gli ci vuole la estrema unzione ma non può fare a meno dell'altro tipo di cerimoniale; il cerimoniale domestico delle nozze aveva valore congiungente da sé; infatti rimangono tracce che erano i genitori che li univano in matrimonio, poi si faceva dopo la cerimonia in chiesa, ma intanto se volevano consumare il matrimonio lo potevano fare perché quel che valeva era il rituale domestico. In questo momento non era un fatto folklorico. In questo momento era un'opposizione verticale di due culture. Poi a un certo punto l'atto sacramentale, rituale, ufficiale europeo, diventa esso determinante. Però il cerimoniale domestico non lo si può dimenticare, non lo si può abbandonare.

In definitiva, per dirla in termini socio-antropologici, la condizione della zona folklorica è quella condizione in cui l'inculturazione e acculturazione sono strettamente congiunte fra loro. E si ha una biculturalità: va a scuola e impara che le streghe son tutte sciocchezze; nel mondo nel quale vive le streghe sono una cosa vera; e trova un equilibrio comunque tra queste due diverse condizioni culturali.

È la stessa condizione dei libertini? No. Questi vengono dalla stessa tradizione di altezza culturale da cui venivano quelli a cui si opponevano. Altrimenti dovremmo dire lo stesso di gesuiti e giansenisti. Vengono da una stessa tradizione di cultura. Non è sufficiente la innovazione culturale a esaurire tutte le loro necessità. La vecchia non è più sufficiente a esaurirla da sola. Le donne che piangevano del Petrarca andavano in chiesa. Petrarca va solo in chiesa. Le donne, piangere solo dentro casa non gli basta, vogliono andare in chiesa; tant'è vero che urlano in chiesa. Ma hanno bisogno delle due cose: della chiesa e del pianto funebre. Debbono convivere.

Ed ecco allora come, secondo me, si crea la differenza tra fatto folklorico, dislivello di cultura, opposizione alla cultura egemonica del tipo folklorico e la opposizione alla cultura egemonica all'interno della cultura egemonica, cioè da parte di gente che ha lo stesso patrimonio, che ha seguito la stessa linea di sviluppo.

Noi non siamo oggetto di folklore, né portatori di folklore. Che operazione stiamo facendo? Di andare a prendere *Gorizia* e sbattergliela in faccia. Ma non siamo noi che abbiamo fatto *Gorizia* mentre facevamo la guerra. Noi stiamo assumendo *Gorizia* polemicamente nei confronti della cultura attuale... ma perché? Da dove siamo partiti? Tommaseo, Croce... Siam mica partiti dalla credenza nelle streghe! A questo livello lo usiamo come strumento di un certo tipo di battaglia culturale. Non lo assumiamo perché è una nostra eredità. Marx non è folklore.¹¹

Ma naturalmente si tratta di una formulazione di carattere generale che fino a questo momento mi sembra che riesca a dar schematicamente ragio-

¹¹ Domanda a Cirese: «e le canzoni popolari di ispirazione marxista?». Cirese risponde: «Per i canti socialisti bisogna vedere qual è il tipo di tradizione stilistica alla quale si riferiscono».

ne di una serie di fenomeni. Tutto questo in linea assolutamente generale e preliminare. Il problema diventa poi lo studio di certe situazioni concrete. E niente esclude che una situazione in cui differenze politico-sociali siano profondamente modificate – società senza classi – questa schematizzazione non abbia più valore dato che vengono a mancare le ragioni della differenziazione culturale interna. Questo per me vale per i fatti europei, dal paleolitico alla rivoluzione industriale; e per determinate zone, regioni, ancora prolungato fino ad oggi. Durerà altri 100 anni? Non lo so. Certo è che oggi i contadini dell'Italia meridionale o quelli che voi intervistate qui sono in questa condizione. Non lo saranno più fra 10 anni? Può darsi, però come schema ricapitolativo di questo tipo di storia, mi pare che abbia un certo valore.