

Cultura orale come cultura popolare: meno e più

Il valore proprio e reale del concetto di oralità in campo demologico è quello relativo alla considerazione o meglio constatazione della oralità come mezzo di trasmissione privilegiato dalla tradizione popolare, per cui la cultura orale dovrebbe comprendere, ad essere coerenti, solo una parte, sia pure cospicua e letterariamente più rappresentativa, della cultura "popolare" e, comunque, le fonti orali si pongono, al primo posto, anzi spesso come uniche, nella ricerca.

Il valore acquisito e in un certo senso traslato è dato dall'impiego linguistico-cstetico del concetto di oralità come forma di comunicazione e di creazione, per cui, estendendo e approfondendo il processo di trasmissione, l'oralità viene a designare tutta la cultura popolare, che perciò s'identifica con la cultura orale e tende ad assumere tale denominazione come onnicomprensiva della cultura popolare.

Ne discendono due impieghi diversi del concetto di oralità, che vanno tenuti distinti, mentre spesso si confondono o si sovrappongono. Ciascuno di essi ha una relativa (non assoluta, si badi) validità, che qui vorrei tentare di precisare in base alle mie esperienze di studio.

La valutazione o rivalutazione delle fonti orali è un'acquisizione senza dubbio positiva della moderna storiografia (Vansina 1961 ed altri). Ma essa non è esente da rischi quando la si compie in modo indiscriminato, escludendo le fonti scritte od opponendole a queste. Il rapporto fra scrittura e oralità nelle culture storiche (in quelle etnologiche di sola tradizione orale non si può stabilire alcun rapporto) è molto più complesso di quanto appaia, è fatto di interferenze, convergenze e divergenze: si tratta di una relazione dialettica, ora oppositiva ora integrativa, da esaminare storicamente e contestualmente.

Ho studiato di recente e sto ancora studiando la produzione predicatoria italiana a carattere popolare del '400 e per il caso di S. Bernardino da Siena, che ne è il massimo campione, ho potuto dimostrare che la supposta oralità delle fonti per quanto attiene alla materia delle tradizioni popolari riversata da Bernardino nelle prediche in volgare, e nei sermoni latini è più illusoria che effettiva. Quella materia, comune a tutte le classi e circolante a tutti i livelli, veniva attinta in misura prevalente alle fonti scritte, che facevano da supporto alla tradizione orale e che registravano il momento di più alta

penetrazione sociale e culturale di quella materia a sfondo magico, condannabile teologicamente e razionalmente. L'oralità di Bernardino come di altri predicatori popolari scatta nella fase comunicativa e ricreativa di una tradizione che (in senso non quantitativo ma rappresentativo) è più scritta che orale. Si può dire che quelle fasi di reinvenzione individuale, sollecitate dalla collettività fisicamente presente, inaugura un nuovo corso di tradizione orale.

Analoghe constatazioni ho potuto fare per la trasmissione della poesia popolare, la cui produzione a stampa ha avuto un potente effetto di memorizzazione attraverso la lettura continuata dopo o senza che vi fosse stata la recitazione del cantastorie. Per i secoli precedenti la stampa le trascrizioni o citazioni di materia popolare da parte dei ceti superiori fra le righe o sui margini di documenti di dominio pubblico (come libri di conto, contratti, atti notarili, ecc.) costituiscono non un fenomeno occasionale e marginale, benché si presenti come tale, ma un fatto di cultura bifronte: da una parte significando l'appropriazione e l'assunzione dall'alto di certa materia, la sua socializzazione verticale attraverso il placet di una censura (forse anch'essa preventiva) elitaria; dall'altra parte favorendo, rafforzando e direi autorizzando la trasmissione orale della stessa materia non solo tra i ceti popolari ma anche tra quelli non popolari, tra i quali senza la conferma e il puntello della scrittura sarebbe rimasta preclusa o sarebbe stata smorzata.

Anche la cultura così detta e mal detta materiale non si trasmette tanto oralmente quanto per pratica, che è cosa diversa; e la pratica dell'uso non raramente è resa accessibile da una manualistica empirica di vademecum o almanacchi popolari. L'uso, da parte sua, determina un nuovo moto della tradizione di pratiche e tecniche legate a oggetti e strumenti, nonché di usanze e credenze che si generano o si sviluppano dalle cose per parallelismo di funzioni tra le cose stesse, il mondo della natura e la vita umana.

Ne deduco che la definizione della cultura popolare come cultura orale, cioè trasmessa oralmente, oltre a risultare obiettivamente parziale, aggraverebbe la separazione, che nelle civiltà storiche è più emblematica che reale, fra fonti orali e fonti scritte. Oralità e scrittura sono canali interdipendenti e relazionati di trasmissione, che si presentano dialetticamente opposti nella organizzazione classistica della cultura.

Tuttavia la denominazione "cultura orale" non è meno inesatta di altre correnti denominazioni, come quella di "cultura popolare", che però prevale per la sua polivalenza semantica, e quella gramsciana di "cultura subalterna" o "cultura delle classi subalterne", che è la più ideologicamente determinata. Anzi, se intesa in senso non meramente meccanico ma istituzionale, la dicotomia fra cultura orale e cultura scritta, come dicotomia fra due concezioni diverse di trasmettere e produrre cultura, è più reale di quella letteraria fra cultura volgare/popolare e cultura dotto/aulica, di quella sociale fra cultura delle classi subalterne e cultura delle classi egemoni, in cui i termini risultano opposti solo per posizione, dato che: sul versante letterario cultura volgare/popolare non vuol dire cultura che non sia anche cultura dotto/aulica, assunta dall'alto più e prima che discesa dall'alto, come essa effettivamente è in misura maggiore di quanto si creda; sul versante sociologico cultura delle classi subalterne (cultura subalterna è una espressione sintetica inaccettabile) non vuol dire cultura esclusiva di quelle classi, creata e fruita solo da esse, ma anche, e anche qui in misura maggiore di quanto si creda, creata e fruita dalle classi dominanti. Di fatto cultura orale, cultura popolare e cultura delle classi subalterne non sono contenitori di culture diverse rispetto alla 'nostra' cultura, ma sono poli di rapporti storici verticali, i cui opposti (la scrittura come forma di comunicazione sul meridiano istituzionale, l'aulico sul meridiano letterario, il dominante sul

meridiano sociologico) sono sempre presenti, in potenza o in atto, fin dal momento in cui quei rapporti si costituiscono e per tutto il tempo in cui si svolgono. Pertanto, a considerarle bene, nessuna qualifica si addaterebbe teoricamente a una cultura che non ha il monopolio della oralità, popolarità e subaltermità, come non rimane fuori dalla scrittura, non si presenta mai completamente disautenticata, non è estranea alle classi padronali, che la utilizzano per fini diversi, spesso la riproducono o la imitano. Il che è proprio di una cultura di base qual essa (comunque la chiamiamo rimarcando questo o quell'aspetto) è, una cultura più dell'uguale che del diverso: il diverso emerge dalla storia; si fisionomizza per il sistema di produzione economica che ne determina la commissione, la creazione e la fruizione, tenendo conto che la creazione popolare è una creazione lunga e continua che si svolge e si sviluppa anche nella fase di fruizione, onde la cultura di base si trasforma essa stessa in un sistema di produzione culturale, in cui l'oralità, la popolarità, la socialità costituiscono fattori che determinano le proprietà essenziali del prodotto e sono quelle proprietà effettuali, i tempi e luoghi di creazione e di fruizione agiscono come fattori determinanti la località e specificità funzionale del prodotto, la censura, interna o esterna all'azione creatrice e fruitrice, garantisce o finalizza l'uso del prodotto.

I fattori che determinano le proprietà del prodotto infondendovi l'essenza del popolare sono costanti della cultura di base; ma hanno una diversa valenza storica, per cui l'oralità, la popolarità e la socialità come proprietà essenziali del prodotto, ossia come suoi caratteri peculiari, si configurano diversamente a seconda delle epoche e delle aree. Non si può, quindi, prescindere dalla loro storicizzazione e contestualizzazione.

L'oralità, non tanto (che è il meno) come mezzo di trasmissione quanto (che è il più) come funzione comunicativa e creativa coerente con la popolarità e la socialità, sul piano sincronico è in relazione dialettica e si pone in contrasto con la scrittura, che rappresenta la cultura ufficiale. Pertanto si esprime di preferenza nella forma linguisticamente dialettale o, nelle fasi di minore genuinità, tende all'italiano popolare ed accetta persino la stessa forma letteraria della lingua nazionale. L'oralità è integrata dal gesto, il cui valore contestuale nella cultura contadina dipende dai significati propri che hanno i corrispondenti atti lavorativi che i gesti in gran parte riproducono. In diacronia l'oralità ha un suo svolgimento autonomo, come fatto di memoria rituale s'identifica con la tradizione popolare, come fatto di memoria sociale è storia orale. Invertendo i termini dell'equazione si ha: tradizione orale = storia popolare. E poiché ciò che si tramanda e si fa storia è sempre qualcosa che si rinnova, sia che si tratti di composizioni verbali sia che si tratti di usanze e credenze legate a comportamenti e cerimoniali di vita e di lavoro, ovvero di pratiche e tecniche di lavorazione apprese empiricamente o pure per iscritto, contenuto e oggetto della tradizione orale e della storia popolare ch'essa forma è la cultura nel suo senso più propriamente tradizionale e popolare. In questo senso cultura orale e cultura popolare è cultura tradizionale: dove "tradizionale", oltre a dar rilievo per il suo valore filologico all'aspetto dinamico dei fatti culturali che le appartengono, anzi che la costituiscono, a prescindere dalla forma orale, scritta o figurativa in cui si realizza, rappresenta il termine primo e primario del rapporto tradizione-innovazione e quindi il cardine del particolare modo di produzione della creazione folclorica (Bogatyrev e Jakobson 1929 cfr. Bronzini 1968-1972). Sul piano diacronico, dunque, l'oralità non si pone sempre in opposizione alla scrittura, spesso le fa da supporto, la fa propria e l'oralizza. Ciò avviene con differenziazioni rimarchevoli. L'oralità della poesia rapsodica pre-omerica è diversa dalla oralità giullaresca del Medioevo ed ancora, l'una e l'altra, è diversa dalla oralità

del cantastorie moderno; altrettanto si dica per l'oralità dei cantori russi di biline e dei contadini dell'Occidente romano che cantano canzoni epico-liriche. Caratteri suoi propri ha poi l'oralità della scrittura: le lettere degli emigrati sono un esempio di oralità per iscritto, per il fatto che lo scrivente parla al ricevente eliminando la distanza di tempo e di luogo che la missiva frappone.

Il fattore della popolarità va inteso come impulso a costruire un prodotto popolare (di fattura e fruizione o d'ideologia popolare) e a mantenere un fatto folclorico (uso o rito). Ma i caratteri che la popolarità assume fanno parte dei processi culturali che le situazioni storiche, politiche e sociali determinano. Esemplificante è la poesia popolare italiana del '400, che fu una poesia di ampia circolazione, di largo scambio e dotata di arte culta e tecnica. Questi suoi caratteri riflettono le condizioni di circolarità della cultura, di avvicinamento dei livelli culturali di produzione poetica, di convergenza delle forme letterarie e popolari. Tali condizioni, riscontrabili in Italia nel Quattrocento, dipendevano, a loro volta, dai collegamenti commerciali tra i vari mercati della penisola, dalle leghe politiche tra gli Stati italiani, dai rapporti nuovi instaurati in seno agli Stati tra la corte e la piazza, per cui la poesia cantata nelle corti era anche poesia orale e viceversa la poesia cantata nelle piazze era anche poesia scritta. Da qui la sua massima disponibilità, vera *'res nullius'*, il cui primo autore, dopo la creazione, non conservava alcun diritto di proprietà e di cui tutti potevano liberamente appropriarsi.

Ogni prodotto popolare è per sua natura sociale sin dalla nascita. La sua socialità, come fattore creativo, è garantita dal suo modo di produzione, soggetto com'è ad una censura preventiva che rende conforme il prodotto alla richiesta implicita del milieu popolare nel quale nasce e al quale è destinato (tesi di Bogatyrev e Jakobson). A differenza del prodotto letterario, che è sociale solo in quanto messaggio rivolto alla o ad una società, da cui l'emittente è superiormente distaccato (il messaggio dantesco, ad esempio, è sociale in questo senso), il prodotto popolare non è tale se non viene creato e consumato socialmente. Canti, racconti ecc. perdono la loro essenza se non sono cantati e raccontati in un milieu popolare. I proverbi non hanno senso e valore sociale, che è loro proprio, se non sono inseriti in un discorso e detti ad altri, valevoli a guidare o a regolare certi comportamenti altrui. C'è poi anche la socialità delle azioni (festive e quotidiane, rituali, familiari ecc.) e delle cose (attrezzi lavorativi conservati in casa e oggetti devozionali esposti in chiesa: il quadretto del miracolo portato come ex voto al santuario ha forse preminente la funzione di pubblicizzare un evento privato).

L'affermazione corrente che i lavori agricoli e la vita dei campi sono i tempi più favorevoli per la produzione e il consumo di canti e racconti popolari è giusta, ma generica. Occorre distinguere i momenti di lavoro (mietitura, trebbiatura, vendemmia, raccolta delle olive ecc.) dalle pause di lavoro. Durante i lavori si ha di solito una ripetizione passiva di canti e racconti con variazioni inconsapevoli, perché il canto ha una funzione meccanica rispetto al lavoro. Né c'è una specificità di prodotti relativa al tipo di lavoro; c'è, invece, per quanto riguarda il contributo di uomini e donne, una differenza notevole: nelle campagne del Sud d'Italia gli uomini, in generale, attingono a un patrimonio più antico e nello stesso tempo compiono le più audaci innovazioni satiriche e politiche (come risulta da alcune mie osservazioni dirette, relativamente generalizzabili). Le pause di lavoro, nelle ore in cui si consumano i pasti, sollecitano una maggiore creatività di varianti nei canti amorosi (di tono tragico, idillico o satirico). Cospicua è in tali momenti la produzione in serie di stornelli, con parole ed espressioni facilmente adattabili alle persone del gruppo di lavoro.

Luoghi stabili di produzione di canti e racconti sono in campagna le fattorie centro-settentrionali e le masserie meridionali, in città le osterie e le botteghe artigiane.

Nelle fattorie toscano-emiliane in cui convivevano padroni e coloni fin quando è rimasto vigente il regime mezzadrile si è avuta e si ha tuttora una fervida produzione e rappresentazione di maggi epici e religiosi. Tale genere di teatro contadino rappresenta una tipica forma di drammatica tradizionale che con i suoi modelli di paladini della fede e della corona e con i suoi contenuti moralistici era accettata alle classi padronali ed era vissuta miticamente dalle classi lavoratrici, esprimendo una visione tradizionalmente eroica del mondo contadino con tutte le sue contraddizioni e i suoi compromessi tra reazione e rivoluzione, antico e moderno. In tale complesso di sentimenti e di corrispondenti espressioni artistiche, in cui il contrasto sociale è coperto da valori e simboli sacri del mondo feudale, che più d'ogni altro è rimasto impresso nella vita contadina, la censura preventiva del milieu può concordare — come infatti è avvenuto in Toscana fra sette e ottocento — con la censura padronale esercitata al momento della elaborazione dei testi.

Le osterie hanno avuto e tuttora conservano nel Sud un ruolo di opposizione al potere clericale, sono state, dall'epoca del Concilio di Trento in poi, le anti-parrocchie del mondo contadino. Non è un caso che nelle osterie siano nate le satire carnevalesche più licenziose e siano stati creati canti sociali e politici. Nella creazione di questi ultimi si è avuta spesso una stretta collaborazione fra contadini e intellettuali, che le osterie stesse hanno favorito come *loci deputati* alla lotta di classe. Ed è in questo accostamento fisico e in questa unione ideologica che nasce e si sviluppa il cosiddetto folclore progressivo, i cui autori sono collegialmente intellettuali e contadini: anche i contadini presi nella loro individualità. Rocco Scotellaro (1923-1953), poeta e interprete dei contadini lucani, ci ha lasciato in uno scritto seminedito del 1953 (che pubblicherò integralmente in "Belfagor" 1980) importanti dichiarazioni e testimonianze sul ruolo del singolo contadino-poeta e sul lavoro in comune per la creazione di canti popolari, specie di quelli d'ispirazione politica: "Se, molte volte, è praticamente impossibile identificare — e non soltanto nella loro veste sociale, ma nella loro individuale personalità — gli autori del monumentale libro popolare che circola e vive in tanta parte del nostro Paese, è vero, invece, che nella produzione contemporanea dell'arte popolare si possono e si devono rintracciare e segnalare i veri autori con il loro nome e cognome, anzi che porli, mentre vivono, nel registro degli ignoti solo perché può essere un comodo intellettuale di chi si occupa identificare nella singola persona l'anima collettiva. [...] Personalmente ho avuto tutta un'esperienza di chi ha "studiato" in molte di queste manifestazioni, generalmente definite popolari. E, volte a volte, mi sono trovato a essere sia principale autore sia semplice collaboratore con la modestia e l'orgoglio che dà il lavoro comune".

Le botteghe dei fabbri e dei falegnami, che son quelle che hanno più lavoranti, costituiscono luoghi in cui il lavoro favorisce l'uso del canto, anche se alle canzoni tradizionali vanno sempre più sostituendosi le canzonette moderne trasmesse dalla RAI e dalla TV. Ma a noi qui preme soltanto rilevare la persistenza del nesso canto-lavoro sia nella fase creativa sia in quella fruitiva. Persino nella raffigurazione idilliaca che il Leopardi fa nella *Quiete dopo la tempesta* e nel *Sabato del villaggio* dell'artigiano che "con l'opra in man" canta sull'uscio della sua bottega e del contadino che ritorna cantando dalla campagna si può antropologicamente riscoprire, al di sotto della patina letteraria e idealizzante, un rimarcato legame col lavoro e col sistema di produzione: da tale angolazione il quadro risulta apparentemente idillico, o meglio l'idillio sottende il dramma.

Con le riflessioni fatte sulla concettualizzazione della cultura designata come orale

o come popolare mi sembra di aver dato risposta a due quesiti fondamentali del problema.

Al quesito sempre ricorrente della definibilità di cultura popolare come cultura orale o viceversa, rilevando il più e il meno di ciascuna delle due definizioni rispetto all'altra, ho risposto rifiutando ogni qualifica fissa e prestabilita a una cultura che ha una sola natura certa, quella di essere cultura di base e un solo modo certo di riprodursi trasmettendosi, quello della tradizione popolare, alimentata dalla memoria sociale, che è per ciò stesso tradizione storica. E non è detto che sia esclusivamente orale, è altresì scritta o figurativa, spesso mista. Come cultura di base, essa presenta i caratteri propri della concezione etnoantropologica della cultura, per cui questa fu definita "that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society" (Tylor 1871). Come tradizione storica, vanno considerati i fattori che la determinano, le proprietà universali e particolari, uguali e diverse, che essa ha e quelle che assume *in loco*, in dipendenza con altri fattori (economici, sociali, ecc.) nonché i tempi e modi di produzione che ne specificano le funzioni: quanto vale a verificare storicamente, confermandole o correggendole, le leggi della uniformità e della gradualità poste da Tylor come norme fisse dello sviluppo della cultura, dalla origini a noi.

Nota bibliografica

Il carattere di riflessioni che ho dato a queste note, scaturite dalla mia stessa esperienza di studio, mi esime di estendere le citazioni della bibliografia italiana e straniera, che è vastissima, sull'argomento. Mi limito a dare per esteso i riferimenti abbreviati contenuti nei testo (nell'ordine in cui appaiono):

- Jan VANSINA, *De la tradition orale. Essai de méthode historique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1961.
- Pëtr BOGATYREV und Roman JAKOBSON, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. In "Donum natalicium Schrijnen", Nijmegen-Utrecht, 1929, pp. 900-913. Ripubbl. in R. JAKOBSON, *Selected Writings*. IV. *Slavic Epic Studies*, The Hague-Paris, Mouton & Co., 1966, pp. 1-15.
- Giovanni Battista BRONZINI, *Folk-Lore e cultura tradizionale*, Bari, Adriatica, 1968; 3ª ed., ivi, 1972.
- Rocco SCOTELLARO, *Togliatti e i canti popolari* a cura di G. B. Bronzini. In "Belfagor", XXXV, 1980, pp. 443-449.
- Edward Burnett TYLOR, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, 2 voll., London, J. Murray, 1871-1872: I, p. 1.

Aggiungo qualche riferimento implicito in queste mie riflessioni:

- Antonio GRAMSCI, *Osservazioni sul folklore*. In: A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 215-221.
- Oral History: fra antropologia e storia* a cura di B. Bernardi, C. Poni, A. Triulzi, "Quaderni storici", XII, 2, 1977.
- Giovanni Battista BRONZINI, *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo, 1980.