

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE
BIBLIOTECA CENTRALE

Tipografia, piccola editoria e cultura in Molise
dall'Unità alla seconda guerra mondiale
Atti delle Giornate di studio
Campobasso, 14-15 dicembre 2000

MAURO GIOIELLI

CULTURA ORALE E CULTURA SCRITTA.
IL MOLISE DELLE TANTE CULTURE TRA OTTO E NOVECENTO

Sono molteplici le forme attraverso le quali la cultura si crea, si diffonde, si conserva. Esiste la cultura scritta, quella visuale, quella musicale, quella gestuale, quella materiale, quella orale. La cultura dei libri e delle riviste, delle foto e della cinematografia, dei monumenti e dell'arte figurativa, dei suoni e della mimica¹, degli oggetti e della voce².

Forse c'è anche la cultura degli odori³ e quella dell'anima⁴.

Vi sono senz'altro differenze tra i vari modi in cui la cultura riesce a manifestarsi. C'è, ad esempio, la tangibilità o l'intangibilità del prodotto culturale: il suono d'uno strumento musicale puoi ascoltarlo, ma non puoi vederlo né afferrarlo; lo stesso strumento, però, è un manufatto, un oggetto che esprime l'arte di chi lo ha costruito, e come tale può essere toccato ed osservato. C'è, inoltre, la cultura dei messaggi silenziosi, come ad esempio quelli estetici espressi da un quadro che può essere guardato ma che non ha voce né suono. C'è, altresì, la cultura che si manifesta in maniera estemporanea, quella che nasce e muore nel momento in cui viene prodotta, come nel caso della citazione orale di un pro-

¹ G. Cocchiara, *Il linguaggio del gesto*, Torino, E.lli Bocca, 1932.

² Senza contare la possibile cultura scaturente dai sistemi informatici, dalle "navigazioni" in rete.

³ Si regalano fiori giacché il loro profumo invia dei messaggi, produce dei piaceri; a suo modo il profumo del fiore esprime una cultura.

⁴ La preghiera recitata a mente, in forma muta. L'intimo rapporto con Dio può instaurarsi con la semplice azione del pensiero. Ciò conduce alla cultura religiosa, che è quella che ha fatto nascere varie feste molisane, laddove i culti sorti dalla fede popolare si manifestano soprattutto in occasioni cicliche calendariali; durante feste e riti, appunto.

verbio; ma tale medesima cultura può anche durare nel tempo, sia come semplice dato mnemonico sia quando lo stesso proverbio viene pubblicato in un libro e l'opera diviene oggetto di conservazione del bene culturale.

Lo studioso è consapevole dell'importanza delle *tante culture* e, fin dove possibile, le usa tutte, come un sistema di conoscenze interdisciplinari che poste in rapporto e confronto consentono la più ampia e profonda analisi dell'oggetto della ricerca.

La cultura orale

La cultura orale comprende un vasto universo di conoscenze, solo parzialmente documentato, un "mondo del sapere" che ha espresso forme testimoniate e conservate grazie al reiterato proporsi con specifiche funzioni non codificate, ma che tuttavia sono patrimonio di unitari gruppi etnici e sociali.

Nella cultura antica, la voce ha sempre rappresentato per l'uomo l'unico, universale metodo comunicativo⁵. Quando ancora non esisteva l'uso della scrittura, l'oralità era il preminente mezzo di veicolazione culturale⁶. La distinzione tra cultura orale e cultura scritta conduce anche alla differenziazione tra cultura egemonica e culture subalterne⁷. L'oralità, infatti, è sempre stata tipica delle classi popolari. L'analfabetismo, che nel Molise era ancora molto presente nel periodo tra le due guerre mondiali⁸, non consentiva altre "meccaniche di trasmissione" culturale se non quella vocale⁹. Oggi, dopo la scolarizzazione obbligatoria, la larga diffusione dei media e l'avvento dell'informatica, l'oralità non è più la forma pressoché esclusiva di divulgazione culturale; essa

⁵ J. G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Roma, B. M. Italiana, 1987.

⁶ Basti ricordare come l'Odissea, una delle grandi opere del passato, fu composta per essere ascoltata e non letta. Omero era un cantore, non uno scrittore. E moltissime altre composizioni sono giunte a noi solo attraverso la trasmissione orale, col passaggio *di bocca in bocca* di espressioni culturali non scritte, non attestate dal "segno grafico" ma comunque diffuse e conosciute. Se ancora oggi, nel terzo millennio, l'uomo non avesse inventato la scrittura, noi non conosceremmo le opere dei grandi letterati, ma senz'altro conosceremmo le storie che compongono il corpus delle nostre fiabe popolari, i canti tradizionali e i proverbi dialettali.

⁷ A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, 2ª ed., Palermo, Palumbo, 1982.

⁸ M. Tortonese, *Il Molise e la Scuola. Noterelle*, Sancasciano Val di Pesa, Stab. Tip. Fratelli Stianti, 1929.

⁹ Non va dimenticato il gesto, da sempre mezzo di comunicazione.

però rimane il veicolo principale di comunicazione. Pertanto, si può affermare che la cultura popolare è tuttora precipuamente orale, benché non ignori, e spesso usi, la scrittura. D'altro canto, la cultura egemone¹⁰ è molte volte scritta ma non ignora l'oralità, anzi l'utilizza quando necessario.

Civiltà della voce e cultura scritta

L'egemonia dell'oralità ha creato quella che si potrebbe definire la *civiltà della voce*, dove la fonosi costituisce il dinamismo fondante, garante dei valori storico-tradizionali e al tempo stesso creatore di nuove forme e nuovi contenuti culturali. Per molti versi, quindi, quella popolare è una *cultura detta*.

Nell'ambito folklorico la civiltà della voce conserva un patrimonio ancora vasto e immanente all'*êthos* del gruppo¹¹: canti, proverbi, fiabe¹², formule magiche, eccetera. Tale patrimonio viene comunemente espresso tramite un linguaggio funzionale che non è quello della cultura, per così dire, ufficiale ma appartiene alla tradizione locale, quella popolare. È il linguaggio dialettale, quello dei mille vernacoli che sopravvivono in Italia.

Non è qui il caso di tornare sull'eterna e irrisolta questione che mette a confronto la poesia popolare e la poesia d'arte¹³, tuttavia è opportuno tentare di formulare alcune considerazioni distintive.

1. La cultura orale fa riferimento alla memoria collettiva, alla tradizione. Per questo le civiltà sprovviste di scrittura sono rigidamente tradizionali: la memoria collettiva può essere salvaguardata soltanto da una precisa ripetizione di parole, di schemi, di azioni, di rituali.

¹⁰ La cultura egemone ha sul piano nazionale proprie regole di linguaggio (l'italiano) e si differenzia dalle culture subalterne, caratterizzate da localismo linguistico (dialetti) nonché da identità etnica, sociale e culturale di livello regionale o municipale.

¹¹ Il testo orale, per il fatto stesso che implica un corpo produttore la voce che lo veicola, nonché la presenza d'un fruitore (ascoltatore), non può essere analizzato al di fuori d'una funzione che escluda rapporti umani. La funzione primaria è sempre sociale. Non esiste, a questo livello di comunicazione, una trasmissione del testo che sia di pura percezione estetica, di solo piacere uditivo.

¹² Nel campo specifico della narrativa popolare, è indubbio che la fiaba va ascoltata: se la leggi su un libro o la guardi in televisione l'effetto non è il medesimo e si discosta molto da quello originario.

¹³ G. B. Bronzini, *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo libri, 1980, p. 95-117.

2. La letteratura orale si rivolge ad un gruppo ristretto, omogeneo. Al contrario, la letteratura scritta mira all'universalità, si muove a suo agio solo sul piano generale anche se è costretta all'astrazione, suddivisa in tanti lettori individuali.
3. Nell'oralità lo spazio è conquistato in ragione della potenza acustica. Nella scrittura lo spazio è costituito dalla superficie del testo. L'acustica lascia posto alla visibilità.
4. Il linguaggio orale vive in rapporto all'orizzonte d'attesa dei destinatari, solitamente identificabili. Quello scritto, invece, crea un messaggio che viene inviato senza conoscere con esattezza i destinatari, prescindendo dalla possibilità che ve ne siano concretamente.

Come si noterà, voce e grafia non sono omologhi; mostrano vari aspetti di differenziazione. L'oralità non si definisce per sottrazione di alcuni caratteri della scrittura, almeno non più di quanto lo scritto si riduca a pura trascrizione di oralità¹⁴. D'altra parte, se nella nostra civiltà la scrittura ha seguito l'oralità, le conseguenze sono state molteplici poiché non sono stati solo i contenuti ad esserne interessati ma anche altri codici connessi al *medium* di trasmissione, ovvero al mezzo di espressione.

L'uso della fonte orale

Negli studi demo-etno-antropologici, le *fonti vive*¹⁵ (informativi) sono ancora oggi fondamentali e vanno ad integrare l'utilizzo delle consuete fonti d'archivio e di biblioteca. La classica *ricerca sul campo* con l'ausilio di audio-registratore è finalizzata al recupero di testimonianze orali (*etnomemorie*)¹⁶ che possano supplire alla carenza di documenti scritti e porre in nuova luce quei fenomeni culturali non ancora analizzati in tutte le loro componenti.

La consolidata metodologia sperimentata durante le indagini demologiche, vuole che l'uso della fonte orale si realizzi attraverso

¹⁴ D. Giancane, *La cultura orale. La poesia della voce e la poesia dell'universo Gutenberg*, in *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, a cura di F. Noviello, Manduria, Lacaita, 1988, p. 49-55.

¹⁵ B. Pianta, *Cultura popolare*, Milano, Garzanti, 1982, p. 23.

¹⁶ Il vocabolo composto *etnomemoria* indica l'uso del ricordo quale strumento di documentazione della cultura popolare, intesa quale corpus di manifestazioni collettive ed indivi-

so l'*intervista*. Si tratta di domande calibrate rispetto agli obiettivi che si vogliono raggiungere. Spesso l'intervista avviene sulla base di un questionario. Quanto più pertinente, specifico e approfondito è il questionario, tanto più esso può fruttare idonei e convincenti risultati.

L'intervista e i questionari hanno senso e concretezza laddove si riesca ad instaurare il giusto rapporto tra le figure colloquanti. Occorre che l'intervistatore, in qualche modo, riesca ad entrare "in familiarità" con l'intervistato, che non deve sentirsi a disagio dalla presenza di persone estranee e di macchinari per la registrazione. Nella ricerca sul campo, è determinante lo status di tranquillità e serenità dell'informatore.

La cultura popolare: dalla oralità alla scrittura

Nel Molise, come in gran parte del resto d'Italia, gli studi di tradizioni popolari trovarono il loro vero, iniziale impulso nell'ultimo ventennio del secolo XIX¹⁷. In tale periodo l'immenso patrimonio della cultura popolare orale cominciò ad essere assiduamente trasformato in documentazione scritta¹⁸.

Soprattutto la stampa periodica locale¹⁹ cominciò a riservare

duali attraverso le quali s'è espressa la civiltà di una etnia. L'etnomemoria, più precisamente, individua un complesso contesto verbale fatto di testimonianze, di conoscenze e di notizie che illustrano, oralmente e attraverso il solo supporto mnemonico, le tradizioni di un popolo. Per effettuare una comparazione con l'uso di equivalenti concetti espressi dai demologi, si dirà che le etnomemorie scaturiscono da indagini svolte sul campo secondo una sequenza che prevede: l'individuazione dell'informatore, la realizzazione dell'intervista, l'analisi delle notizie raccolte. In tal senso, la fonte orale, considerata nel proprio ambito umano e sociale, riveste un ruolo fondamentale per la scientificità documentativa delle etnomemorie, soprattutto nel caso di elementi culturali obliterati nella pratica o nella funzionalità e che ormai sopravvivono solo nei ricordi di chi li ha vissuti.

¹⁷ Fatta eccezione per sporadiche notizie etnografiche pubblicate in periodi precedenti. Nel Settecento, ad esempio, si possono trovare riferimenti etnologici in qualche opera, come quella di G. A. Tria, *Memorie storiche, civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino*, Roma, Zempel, 1744. Nel periodo pre-unitario si trovano contributi di studio, a volte interessanti, sulle tradizioni regionali; come le pubblicazioni di Camillo De Luca sulla festa del Corpus Domini (*Misteri*) a Campobasso e le monografie su alcuni paesi molisani inserite nel vol. XIV, fasc. 1, de "Il Regno delle due Sicilie" descritto e illustrato da Filippo Cirelli, Napoli, [1858].

¹⁸ Ad inizio XX sec. furono stampati i primi volumi che s'interessarono (ampiamente o solamente) di folklore: B. G. Amorosa, *Riccia nella storia e nel folklore*, Casalbordino, Tip. De Arcangelis, 1903; O. Conti, *Letteratura popolare capracottese*, 2ª ed., Napoli, Editore Luigi Pierro, 1911.

¹⁹ Tra il 1881 e il 1883, due giornali pubblicano notizie sulle "costumanze", sono *Il Pensiero Sannita* e *La Crisalide*, che ospitano due articoli sulle tradizioni (matrimonio, usi funebri,

pagine alla laografia²⁰ della regione.

La rivista che più d'ogni altra diede spazio a scritti di letteratura popolare fu la «Nuova Provincia di Molise». Ciò avvenne soprattutto per effetto della direzione di quel settimanale, affidata ad Enrico Melillo²¹ che – insieme ad Emilio Pittarelli e a Luigi D'Amato – darà il più rilevante contributo alle ricerche folkloriche dell'Ottocento molisano. La «Nuova Provincia di Molise» pubblicò vari articoli su fiabe, canti, religiosità, figure leggendarie, satire, rappresentazioni popolari²². Non si trattò, però, d'una vera rivista di tradizioni popolari; non fu cioè una pubblicazione specializzata. Seguì semplicemente le mode del tempo – un'epoca in cui le correnti di pensiero spingevano gli intellettuali a guardare alle culture locali – mentre l'autentico suo indirizzo editoriale era quello specificato nel sottotitolo: «Giornale Politico-Letterario».

Successivamente, durante il ventennio fascista, vi furono esperienze analoghe: «Molise Nuovo», periodico diretto da Paolo Baccari, e «Luci Molisane» (che poi diverrà «Luci Sannite») fondato e diretto da Emilio Ambrogio Paterno²³. Quest'ultima rivista riservò sempre un ampio spazio alle tradizioni popolari, attraverso interventi su feste, musica, mondo agricolo e pastorale, superstizioni, eccetera.

Anche tali giornali, però, non possono essere certo definiti

danze, riti primaverili) dei paesi 'albanesi' del Molise: E. Melillo, *Costumanze molisane (Montecilfone, Portocannone, Ururi)*, «Il Pensiero Sannita», anno I, n. 6-7, 1881; E. Melillo, *Costumanze molisane*, «La Crisalide», 1° gennaio 1883. Tali articoli sono stati ristampati, rispettivamente, ne «La Nuova Provincia di Molise», anno I, n. 27, 1882 e anno III, n. 2, 1883 (la «Nuova Provincia di Molise», rivista nata nel marzo del 1882, dal gennaio 1883 passò direttamente al 3° anno per essersi fusa con «Il Pensiero del Sannio», già «Il Pensiero Sannita»).

²⁰ R. Corso, *Folklore. Storia, oggetto, metodo, bibliografia*, 4ª ed., Napoli, R. Pironti e figli, 1953, p. 28.

²¹ Su Melillo si vedano: A. M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale, 1, Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Roma, De Luca, 1955; S. Martelli, *Il Verismo nel Molise*, nel volume *I Verismi Regionali*, Atti del Congresso internazionale di studi di Catania 27-29 aprile 1992, Catania, Fondazione Verga, 1996; M. Tuono, *Letterati e riviste nel Molise del tardo Ottocento*, «L'Arcolaio», n. 3, gennaio 1996; A. M. Cirese, *Intellettuali e mondo popolare nel Molise*, Isernia, Marinelli, 1983.

²² Per gli articoli sulle tradizioni popolari apparsi nella «Nuova Provincia di Molise» si veda la bibliografia inclusa in A. M. Cirese, *Saggi sulla cultura meridionale*, cit., p. 119-123. Tale repertorio bibliografico è, però, incompleto poiché Cirese non poté consultare tutti i numeri della rivista.

²³ La rivista «Luci Molisane» iniziò ad essere pubblicata nel 1934 con un «numero di saggio». Dopo il fascicolo di luglio/settembre 1935, interruppe le pubblicazioni che furono riprese nel 1937, quando la rivista assunse un nuovo titolo: «Luci Sannite».

“stampa specialistica”, si tratta invece di periodici che, seguendo un consolidato stile che ancora oggi anima pressoché tutte le riviste locali, discorre in modo generico un po’ su tutto: cronaca, politica, storia, letteratura e altro. Gli articoli sul folklore risentono di questa mancanza di specializzazione, mostrando spesso d’essere stati redatti con impreparazione e indecisione.

Bisognerà attendere la metà del XX secolo perché nel Molise nasca una vera rivista demologica. Si tratta di «La Lapa», il periodico fondato nel 1953 da Eugenio Cirese e diretto dapprima dallo stesso – fino alla sua scomparsa – e successivamente dal figlio Alberto Mario. «La Lapa» fu pubblicazione “capace di intersecare tradizioni di studio e temi regionali e locali con i riferimenti della cultura italiana ed europea”²⁴.

Nata come rivista “a conduzione familiare” (la sede di redazione era inizialmente la casa dei Cirese, a Rieti), «La Lapa» riuscì ad imporsi come periodico dal sapiente stile intellettuale, dai contenuti scientifici e pur sempre accessibili. Fu una rivista che mise “in vetrina” una nuova categoria di ricercatori che hanno dato un competente contributo d’indagine.

«La Lapa», purtroppo, ebbe vita breve. Cessò le pubblicazioni dopo soli otto numeri. Rapidamente, in poco più di due anni, si chiuse un’esperienza che per lungo tempo è rimasta unica²⁵.

Un ottocentesco racconto popolare

Non solo le riviste a carattere regionale hanno dato spazio al folklore molisano, ma anche quelle di rilievo nazionale. Ne sono esempi le documentazioni che si rintracciano in periodici quali la

²⁴ P. Clemente, *Nota introduttiva a La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare di Eugenio e Alberto Mario Cirese (1953-1955)*, ristampa anastatica, Isernia, Marinelli, 1991, p. 9.

²⁵ Dopo «La Lapa», bisognò attendere la fine del Novecento perché il Molise avesse un periodico equivalente: «L’Arcoiaio», rivista molisana di tradizioni popolari e scienze umane, un semestrale il cui primo numero è del gennaio 1996. Come «La Lapa», anche questa seconda rivista ha cessato le pubblicazioni dopo otto numeri (l’ultimo è del luglio 1999). In verità, c’è stata un’esperienza precedente: «Utriculus», Bollettino trimestrale dell’Associazione Culturale Circolo della Zampogna di Scapoli, il cui primo numero è del gennaio-marzo 1992. «Utriculus» ha spesso ospitato articoli sulle tradizioni molisane, ma il suo carattere ultra specialistico (tratta quasi esclusivamente la cultura musicale delle cornamuse in Italia e nel mondo) ne fa una rivista a sé stante nell’ambito della stampa molisana e italiana.

«Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane»²⁶, il «Giambattista Basile»²⁷, l'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari».

Tra le notizie e le informazioni che sul finire dell'Ottocento e all'esordio del Novecento si trovano in questi periodici, si segnalano alcuni racconti popolari che risultano emblematici per comprendere la «trasformazione» che si attuava col passaggio dal linguaggio orale (dialettale) a quello scritto (italiano). Quale esempio di tale mutazione, ho scelto una breve «novellina». Si tratta de *La Borea e il Favonio* che fu pubblicata da Francesco Montuori nel 1894²⁸. Tale raccontino ha per molto tempo rappresentato il Molise all'interno dell'intero corpus della fiabistica nazionale, giacché fu incluso tra le *Fiabe italiane* scelte e trascritte da Italo Calvino nel 1956²⁹.

Ecco la versione ottocentesca di Montuori.

La Borea e il Favonio

Una volta alla Borea venne il desiderio di farsi uno sposo. Senza pensarci due volte su, si recò dal Favonio e gli disse: «Messer Favonio, m'è venuto il ticchio di pigliar marito. Vuoi tu esserlo?»

Ma il Favonio, a cui poco andavano a genio le donne e che era un messere molto ligio al danaro, senza tanti complimenti:

«No, madonna Borea – le rispose. – Come vuoi che divenga tuo marito, se tu non hai un soldo da portarmi in dote?»

Allora la Borea, punta sul vivo, immantinentemente cominciò a soffiare con quanta più forza aveva, senza fermarsi un minuto, col rischio di far scoppiare i polmoni. E la neve scese fitta fitta per tre giorni e per tre notti di seguito, sì che tutta la campagna ed i monti ed i villaggi si covriro-

²⁶ M. Gioielli, *Emerologia ed Emerografia del Folklore Molisano. I. Gli scritti apparsi sulla Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane*, «Utriculus», a. VI, n. 3 (23), 1997, p. 19-31.

²⁷ M. Gioielli, *Emerologia ed Emerografia del Folklore Molisano. II. Gli scritti apparsi sul Giambattista Basile*, «L'Arcoiaio», n. 6, luglio 1998, p. 17-34.

²⁸ F. Montuori, *Novelline di Pesche (Molise). La Borea e il Favonio, Storia di mastro Giuseppe*, «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», a. I, f. 1, 1894, p. 761-764.

²⁹ I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1980 (1ª ed. 1956), fiaba n. 119.

no di neve, ed a perdita d'occhio parve una distesa d'argento.

"Tu che dicevi che non avevo dote – gridò madonna Borea al Favonio, quand'ebbe finito di stendere il suo argento sulla terra – guarda, saziati, se ti basta!"

Ma il Favonio, fatto un certo risolino malizioso, per far vedere alla Borea quanto poco apprezzava la sua dote e quanto poco essa valeva, cominciò anche lui a soffiare con quanto fiato aveva in corpo. E per tre giorni e per tre notti il suo fiato caldo, bruciante andò per campagne, per monti e per villaggi, sì che, quand'ebbe finito, non v'era più un bioccolo di neve.

Quando madonna Borea, che in questi tre giorni aveva dormito per riposarsi dalla fatica dei tre antecedenti, si destò e si accorse che della sua dote non rimaneva più niente, mandò un *ob!* di meraviglia e di scontento, e subito si recò da Favonio.

"Dov'è andata tutta la tua dote, madonna Borea? – le chiese costui in tuono canzonatorio appena la vide. – Ed ora, dimmi, vorresti ancora essere mia moglie?"

Ma la Borea, che s'era accorta del tiro, gli volse le spalle, e nell'andarsene gli disse in atto di sprezzo:

"No, messer Favonio, non vorrei esser mai tua sposa, perché tu non guardi che al danaro, ed in un giorno mi manderesti in fumo tutta la dote".

È inutile rilevare che Montuori, quando raccolse questo breve racconto, l'ascoltò in un'esposizione dialettale, una versione che si discostava senz'altro dalle contaminazioni letterarie che possono cogliersi nella "sua" riproposta. Basterebbero i vocaboli *mesere* e *bioccolo*, oppure le espressioni *madonna Borea* e *risolino malizioso*, per comprendere come egli sia passato da un sistema culturale ad un altro³⁰.

Quando una popolana narra una fiaba o una leggenda, attua una comunicazione linguistica e metalinguistica, espressa in forme tipicamente tradizionali, quali l'uso della *koinè*, l'impostazione vocale tesa a creare la giusta suggestione nell'ascoltatore, il modo di raccontare che non è sottoposto alle regole alle quali deve sottostare la scrittura. Si può, pertanto, affermare che il

³⁰ S. Lo Nigro, *Tradizione e invenzione nel racconto popolare*, Firenze, Olschki, 1964.

“puro” racconto popolare esiste in quanto oralizzato. Esso vive nel momento in cui la voce lo rende vivo: al di fuori del suono narrante, è come inesistente.

Nel momento in cui la fiaba orale diventa scritta, anche a volerla redigere usando il vernacolo, perde molte delle sue caratteristiche. Se poi il trasferimento avviene oltre che dall'oralità alla scrittura anche dal dialetto all'italiano, si passa rischiosamente da un universo semantico e simbolico ad un altro, con problematiche più profonde di quelle della semplice traduzione di un testo da una lingua ad un'altra. Per giungere ad una conformità, ancorché parziale, occorre cercare l'equivalenza nella differenza dei linguaggi. Un'equivalenza, però, che quasi mai si riesce a trovare.

Cultura musicale e cultura del rito

Tra le *tante culture* che i molisani, da secoli, riescono ad esprimere c'è quella sonora (musicale) e c'è quella del rito (festiva). In entrambi questi ambiti si possono cogliere interessanti aspetti della civiltà etnica regionale.

Per quanto concerne la musica, una delle tradizioni più note è quella della zampogna. Tra le feste, di particolare interesse uno spettacolare carnevale che sopravvive tra i monti delle Mainarde.

La zampogna tra cultura materiale e sonora

La zampogna era già conosciuta dagli antichi Romani, che la chiamavano *utriculus*, vale a dire “piccolo otre”, strumento musicale nato dall'applicazione d'un sacco alle *tibiae* latine, costituite da due tubi ad ancia, suonati simultaneamente e a mani separate. Le zampogne, proprio per la presenza dell'otre – che ha funzione di riserva d'aria –, si classificano oggi nella categoria organologica degli *aerofoni a sacco*. Dall'epoca romana ad oggi, tale strumento musicale ha conservato un aspetto abbastanza conforme ai modelli antichi, pur mostrando alcuni elementi frutto di evoluzioni.

Scapoli³¹ è una delle località italiane dove resiste la tradizione dell'uso e della costruzione delle zampogne. Gli artigiani scapollesi³² sono i depositari d'una rilevante tradizione, che è al tempo stesso cultura materiale e cultura musicale.

I loro manufatti sono vero artigianato artistico. Hanno un pregio giacché oggetti costruiti con raffinato mestiere; ma hanno un valore eguale e forse superiore per la storia musicale che rappresentano.

La costruzione delle parti legnose degli strumenti (zampogne e ciaramelle) avviene utilizzando le piante reperibili nel territorio di Scapoli e circostante. Perlopiù l'ulivo e il ciliegio, ma anche il prugno, il sorbo, il mandorlo. Non pochi strumenti sono fabbricati con l'uso misto di legni. I costruttori adoperano torni (un tempo a pedale, oggi a motore) e vari arnesi comunemente usati in falegnameria, ai quali si aggiungono gli utensili tipici del liutaio-zampognaio, tra cui, i lunghi alesatoi per la perforazione delle canne, indispensabili per ottenere la necessaria profondità e il giusto diametro del canneggio interno. L'otre, che in origine era in pelle di agnello o capretto, è attualmente realizzato con una camera d'aria di gomma che viene ricoperta con finto vello.

La zampogna molisana, come tutti gli aerofoni a sacco dell'Italia meridionale, è caratterizzata da due distintivi aspetti organologici:

- a) il *mono impianto*, che prevede che tutte le canne sonore siano inserite in un unico blocco di legno, la cui parte superiore è collegata all'otre dello strumento;
- b) il *doppio chanter*, cioè due canne provviste di fori digitabili per l'emissione delle note.

La zampogna molisana è altresì fornita d'un bordone, cui se n'aggiunge un secondo che, nei modelli più usati, non emette suono poiché privo di canneggio interno e, quindi, inattivo. Non mancano, però, esemplari con doppio bordone sonoro.

Le zampogne scapollesi sono di due tipi:

³¹ Scapoli si trova nel territorio del Molise nord-occidentale, nell'area dell'alto Volturno, fiume che nasce dalla catena montuosa delle Mainarde. È una zona di grande interesse naturalistico, storico, archeologico e demologico; inclusa nel Parco Nazionale d'Abruzzo Lazio e Molise.

³² Artigiani attivi a Scapoli sono: Luciano Di Fiore, Luigi Ricci, Umberto Di Fiore, Franco Izzi, Gerardo Guatieri.

- 1) zampogna *con chiave*, così denominata per la presenza d'una chiave sulla canna più lunga, che serve ad azionare col mignolo il foro della nota grave;
- 2) zampogna *zoppa*, cioè priva di chiave.

La zampogna con chiave ha quasi completamente soppiantato il tipo zoppo, il cui uso è pressoché estinto.

Le zampogne – con chiave o senza – si costruiscono in più modelli, identificati con dei numeri che indicano, in modo convenzionale, le dimensioni degli strumenti. I modelli più ricorrenti sono *venticinque* e *ventotto*, ma vi sono altre misure, crescenti o decrescenti rispetto ai due numeri più usati. In assoluto, la zampogna più diffusa è attualmente il tipo con chiave, modello venticinque.

Nell'impugnatura, le mani reggono lo strumento afferrando i due chanter: quello corto con la mano destra e quello lungo con la sinistra. L'otre viene tenuto sotto il braccio destro del suonatore ed è premuto col gomito per convogliare l'aria verso le anse. La tecnica di riempimento e svuotamento dell'otre³³ permette l'alimentazione ininterrotta delle canne sonore dello strumento. Ne consegue la possibilità di ottenere un suono continuo.

La zampogna molisana è strumento d'accompagnamento (non è, però, raro il suo uso solistico) che, per tradizione, viene suonato in coppia con la ciaramella, un oboe popolare disponibile in diverse tonalità, ognuna adeguata all'utilizzo col corrispondente modello di zampogna.

I due chanter della zampogna sono canne a modulazione di suono. I bordoni, invece, sono canne a nota fissa. Il chanter destro è fornito di cinque fori digitabili mentre quello sinistro ne ha tre, oltre il foro della chiave. I due chanter emettono le medesime note, ad una ottava di differenza³⁴.

I chanter sono costituiti da due parti: il *fuso*, cioè quella zona di caneggio con i fori digitabili, e la *campana*, che è l'ampio padiglione terminale. La campana può essere *vezzanese* oppure *campagnola* a seconda se caratterizzata, rispettivamente, da uno sbocco terminale parzialmente o completamente aperto.

³³ L'otre è gonfiato direttamente dallo zampognaro per mezzo di un tubo d'insufflazione tenuto in bocca.

³⁴ Il chanter destro, per la presenza di 5 fori digitabili, ha ovviamente, rispetto al sinistro, una nota in più.

Una particolarità delle zampogne e delle ciaramelle scapolesi è la *vite*: un metodo d'assemblaggio tra le campane e i fusi degli strumenti. Le campane, infatti, non si applicano "ad incastro" così come accade per altri aerofoni, ma vengono avvitate. Difatti, la zona esterna della parte inferiore dei fusi e la zona interna della parte superiore delle campane sono scolpite per ottenere una grossolana filettatura elicoidale realizzata a mano, che permette di avvitare i pezzi tra loro fino al congiungimento.

Le ance della zampogna molisana sono sempre doppie, cioè del tipo utilizzato negli oboi. Ogni canna sonora dello strumento ha una propria ancia, di dimensioni adeguate al tipo di chanter o bordone per il quale è stata predisposta. L'ancia tradizionale si costruisce con piante di *arundo donax L*, la normale canna palustre che viene lavorata per ottenere due linguette sottili che vengono contrapposte e unite, con un particolare metodo di legatura, intorno ad un piccolo cilindro metallico che funge da sbocco terminale d'ogni singola ancia³⁵.

Il suonatore accorda la zampogna secondo un metodo personale, che tiene conto delle proprie capacità musicali e delle proprie esperienze di strumentista. Per tradizione, l'accordatura avviene "a orecchio". Un procedimento consueto è quello che prevede – nota dopo nota – dapprima la verifica del chanter destro e poi del sinistro. Quindi, si controlla il suono dei due chanter insieme, provando con attenzione la consonanza delle note che le due canne hanno in comune.

La regolazione del suono del bordone è piuttosto semplice, essendo tale canna costituita da due pezzi collegati per mezzo d'un braccio interno che permette di accorciare o allungare il canneggio e, di conseguenza, consente di rendere più acuta o più grave la nota emessa.

Infine, vanno verificati insieme i suoni simultanei dei chanter e del bordone.

³⁵ Da alcuni anni, le tradizionali ance di canna sono state sostituite da quelle fabbricate con materiale plastico, più resistente ed impermeabile. Difatti, le ance di canna sono molto deteriorabili e, pertanto, occorre sostituirle abbastanza frequentemente. Di solito, le ance nuove necessitano di piccoli interventi che le rendano perfettamente adatte al loro uso sonoro. A tal fine possono essere assottigliate o accorciate, operazioni che influenzano la frequenza delle vibrazioni d'aria e l'altezza di tono che le ance trasmettono ai chanter e ai bordoni, con ripercussioni sull'intonazione generale dello strumento.

L'accordatura richiede pazienza e tempi normalmente lunghi. Fondamentale è il corretto uso delle ance. Ma lo è pure la regolazione della circonferenza dei fori digitabili, che può essere ridotta³⁶ con l'applicazione di cera d'api, materiale di cui ogni suonatore è bene che sia fornito.

La riduzione della circonferenza determina l'abbassamento del tono. Naturalmente, quando il restringimento ottenuto con la cera è eccessivo, essa deve essere in parte rimossa, fino ad ottenere la giusta fuoriuscita d'aria dal foro³⁷.

I vecchi zampognari riservavano poco tempo alla manutenzione dello strumento. Di solito, abbandonavano la zampogna anche per mesi senza aver cura della sua buona conservazione; limitandosi, nel migliore dei casi, a togliere e riporre le ance.

Le nuove generazioni di suonatori, invece, sanno che gli strumenti hanno bisogno, ogni tanto, d'un intervento manutentivo. Se debbono riporre la zampogna per un lungo periodo, usano ungerne superficialmente i legni con olio d'oliva, al fine di prevenire eventuali lacerazioni o fenditure. A volte, staccano l'otre per farlo asciugare poiché la sua camera d'aria, essendo di gomma, produce condensa e resta umida. Se lo strumento deve restare inattivo per molti giorni, è opportuno rimuovere le canne dal blocco per evitare problemi dovuti alla dilatazione o alla contrazione dei legni, causate da variazioni di temperatura.

Particolare attenzione va riservata alla custodia delle ance, che sono le parti più fragili della zampogna e, quindi, richiedono maggiori precauzioni.

È buona abitudine conservare la zampogna in luoghi asciutti, meglio se riposta in un'apposita custodia.

Antropologia d'una festa: il Carnevale del Cervo

A Castelnuovo a Volturno, l'ultima domenica di carnevale, ha

³⁶ Qualora l'ampiezza originaria dei fori sia insufficiente, si può aumentarla asportando un po' di legno con un temperino, preoccupandosi d'agire con la necessaria cautela.

³⁷ Sui chanter, oltre ai fori per le singole note, ve ne sono altri "supplementari" sul cui diametro si agisce in modo identico a quello descritto per i fori digitabili, al fine della perfetta intonazione.

svolgimento uno dei riti più complessi e inquietanti del panorama folklorico molisano: *l'uomo-cervo*. Tralascio, in questa occasione, di descrivere le fasi della pantomima³⁸, per soffermarmi sul mascheramento che distingue tale carnevale e sui significati antropologici che esso esprime.

Quello del *Cervo* è un travestimento d'origine arcaica, il primo storicamente documentato. Difatti, la più antica attestazione d'un uomo mascherato³⁹ è un graffito pirenaico risalente a circa quindicimila anni fa, che ritrae, appunto, un uomo travestito da animale (*antropo-terio-morfismo*), con due vistose corna di cervo in testa, le stesse che costituiscono la peculiarità della maschera di Castelnuovo.

Gli animali sono naturalmente significanti in rapporto ai processi di personificazione teriomorfica e alle forme di *epipháneia* del mondo divino, e lo sono pure per i particolari valori che assumono nelle culture venatorie o per la funzione che hanno nel contesto delle strutture totemiche.

Vi è un'area molto ampia (mitologica, rituale e religiosa) nella quale si evidenzia lo speciale fenomeno della trasformazione dell'uomo in animale, secondo una molteplice varietà di tipologie enumerabili nella casistica etnologica, ma che tuttavia si riconduce ad un unico sistema magico di zooantropismo, quello dell'animale nel quale l'uomo, in una narrazione mitica o in un'esperienza anomala e rituale (qual è, ad esempio, il carnevale), si trasforma oppure si maschera. Ciò appartiene a mondi faunistici – più spesso selvatici ma anche domestici – che sono propri di culture riscontrabili in tutta l'Europa, ma individuabili anche nell'antropologia americana, asiatica, africana e oceanica, con accenti tra le comunità che conservano sistemi sociali primitivi.

L'immaginario collettivo ha creato e alimentato figure fantastiche, frutto di combinazione tra uomo e animale. La sirena, metà donna e metà pesce. Il centauro, un po' uomo e un po' cavallo.

³⁸ Per la descrizione del rito, rimando al mio volume *L'Uomo-Cervo, re della montagna e maschera di carnevale*, Castelnuovo a Volturmo, Associazione Culturale Il Cervo, 1997.

³⁹ L'aggettivo mascherato è forse improprio, almeno nel senso che normalmente esso assume in rapporto al carnevale. Il graffito pirenaico cui si fa riferimento mostra, infatti, un abbigliamento legato a circostanza religiosa e sciamanica. È, tuttavia, un modo per mutare la propria figura esteriore, un abito "di scena" indossato per propiziare un evento favorevole. In tal senso ricalca due delle caratteristiche del Cervo castelnovese.

Il licantropo, l'uomo che diventa lupo. Il felino dei sabba, vale a dire la strega trasformatasi in gatta. Sono questi alcuni esempi di *bibris*, figure ambigue che ritroviamo nella cultura orale e in quella scritta, nonché nell'arte visiva.

I miti propongono frequentemente un quadro etiologico che tende a spiegare la trasformazione come conseguenza punitiva del comportamento umano e facendola risalire, in alcuni casi, all'intervento del mondo divino o, comunque, magico. Nelle *Metamorfosi* di Apuleio, un uomo è mutato in asino. Nei racconti dell'antica Grecia si narra di Teofane, l'eroina tracia che viene cambiata in pecora, e di Licaone, re arcadico, che diventa lupo perché colpevole di antropofagismo. Nell'*Odissea*, la maga Circe trasforma in maiali i compagni di Ulisse.

Anche l'iconografia ha un ruolo importante in tale universo di "doppie figure", che sono poi "doppie personalità". La storia dell'arte documenta immagini che rappresentano donne mutate in cerva, sciamani diventati bufali, uomini trasformati in serpenti, bimbi allattati da capre o volpi, naufraghi che attraverso lotte con mostri marini sono diventati ittici anch'essi.

La spiegazione della trasformazione zooantropica, quale appare nei contesti storico-religiosi ed etnici, presuppone molte volte una valutazione negativa della condizione animale in rapporto a quella umana, e si rappresenta la trasformazione come *regressione* ad un livello primordiale, selvatico, repulsivo. L'animale è inteso come forma vivente inferiore, demoniaca, inumana. Pertanto, allontana dalla normalità in un'involuzione della specie.

In altri contesti, viceversa, la condizione animale può essere assunta quale aspetto di una potenza superiore a quella umana e, perciò, ambita. Si verifica, quindi, una *progressione*. Tra gli sciamani, ad esempio, la signoria sugli animali⁴⁰ è uno degli aspetti del potere superiore. Lo spirito dominante può presentarsi in forma animalesca; conseguentemente, lo stregone si adegua e, in senso magico, prova a divenire egli stesso spirito-fauno.

In determinati scenari culturali (che in taluni casi possono essere anche psicopatologici), la trasformazione avviene con una vestizione simbolica e rituale dell'uomo che indossa parti del

⁴⁰ R. Pettazzoni, *L'essere supremo nelle religioni primitive*, Torino, Einaudi, 1977 (1^a ed. 1957).

corpo di animali uccisi: pelle, testa, corna, zampe, coda. La vestizione conduce ad una metamorfosi, interpretabile come "legame" prodigioso, laddove il protagonista del travestimento, anche in chiave di suggestione, si identifica nell'animale attraverso la sua personificazione.

La maschera dell'*uomo fauno* è – insieme con quella dell'*uomo arboreo*⁴¹ – la più antica. Quando l'uomo non era ancora agricoltore era già cacciatore e abitava la selva. Per cui si specchiava in ciò che poteva osservare intorno a sé: gli animali da cacciare e le piante spontanee. Ecco, pertanto, l'induzione alla mutazione; l'esigenza di impossessarsi dello spirito dell'albero attraverso mascheramenti fitomorfi, oppure dello spirito della preda da cacciare per mezzo di travestimenti zoomorfi.

Le fitomaschere sono tipiche delle organizzazioni sociali dell'uomo raccoglitore (protoagricoltore) e coltivatore. Pertanto, sono adatte ad una simbologia agricola che vede nella scansione del ciclo calendariale (mensile o stagionale) la sua essenza e giustificazione.

La maschera zoomorfa, invece, trova un differente pretesto genetico. La belva da temere perché pericolosa e l'animale da cacciare per cibarsene conducono al primordiale totemismo dell'uomo venatorius e protoallevatore.

⁴¹ L'uomo-arboreo è caratteristico di talune feste molisane: quelle del Maggio; come ad esempio *la pagliara* di Fossalto e altre analoghe in cui compaiono uomini che 'animano' dei coni d'erbe.