

Anno LXXXVIII n. 3 – Settembre-Dicembre 2022

LARES

QUADRIMESTRALE DI STUDI DEMOETNOANTROPOLOGICI

Rivista fondata nel 1912

diretta da

Fabio Dei



Leo S. Olschki
Firenze

LA RES

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), Pietro Clemente (2003-2017)

REDAZIONE

Fabio Dei (direttore),
Fabiana Dimpflmeier (coordinamento redazionale),
Francesco Aliberti, Elena Bachiddu, Fulvio Cozza, Paolo De Simonis,
Caterina Di Pasquale, Cecilia Draicchio, Marco Fabbri, Antonio Fanelli, Maria Federico,
Mariano Fresta, Costanza Lanzara, Francesco Lattanzi, Federico Melosi, Dario Nardini
(coordinamento editoriale), Luigigiovanni Quarta, Lorenzo Sabetta, Lorenzo Urbano.

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Dionigi Albera (CNRS France), Francesco Benigno (Scuola Normale Superiore di Pisa),
Alessandro Casellato (Università 'Ca' Foscari' di Venezia), Pietro Clemente (Università di
Firenze), Sergio Della Bernardina (Université de Bretagne Occidentale), Billy Ehn (Umeå University),
David Forgacs (New York University), Lia Giancristoforo (Università di Chieti), Martina Giuffrè
(Università di Parma), Gian Paolo Gri (Università di Udine), Reinhard Johler (Universität Tübingen),
Ferdinando Mirizzi (Università della Basilicata), Fabio Mugnaini (Università di Siena), Silvia Paggi
(Université de Nice-Sophia Antipolis), Cristina Papa (Università di Perugia), Leonardo Piasere
(Università di Verona), Goffredo Plastino (Newcastle University), Emanuela Rossi (Università di
Firenze), Hizky Shoham ('Bar-Ilan' University, Ramat-Gan), Alessandro Simonicca (Università
'La Sapienza' di Roma).

Miscellanea

ANTONINO COLAJANNI, <i>Rileggendo e ripensando l'opera di Ernesto De Martino: la «crisi della presenza» e il «mondo magico»</i>	339
GLAUCO SANGA, <i>Hugo Schuchardt e lo studio delle strutture metriche, retoriche e testuali del canto lirico-monostrofico italiano</i>	365
VINCENZO CAPORALETTI, <i>Per una tassonomia delle esperienze musicali nella Shoah</i>	383
VINCENZO CORRADO, <i>Fotografie nella Calabria di inizio Novecento. L'esperienza delle sorelle Palmieri di Dasà</i>	403
MAURIZIO BERTOLOTTI – MASSIMO PIROVANO, <i>Ricordo di Giancorrado Barozzi</i>	431

Alla memoria di Maria Elena Giusti

MAURIZIO AGAMENNONE, <i>Dalla Pergola in Capponi</i>	445
PIETRO CLEMENTE, <i>Elena nella coda dell'occhio</i>	451
FABIO DEI, <i>Maria Elena Giusti, il teatro popolare e i paradigmi della ricerca demologica</i>	461
PAOLO DE SIMONIS, <i>Compagnie di giro</i>	467
MICHELE F. FONTEFRANCESCO – ANDREA PIERONI – DAURO M. ZOCCHI, <i>Conversando di strucoli bolliti e piantaggini: il contributo di Elena Giusti alle metodologie dell'etnobotanica e del foodscouting</i>	479
MARIANO FRESTA, <i>Riconsiderando il teatro popolare tradizionale</i>	491
GIOVANNI KEZICH, <i>Sotto la Z: Zingara, Zeza e Zenzi</i>	499
FABIO MUGNAINI, <i>Tutte le strade di Pia. Dalla parola alla festa, dalla storia al presente</i>	505
EMANUELA ROSSI, <i>Il museo della festa dell'uva di Impruneta. Un modo dell'auto-patrimonializzazione.</i>	523
Gli Autori	531

ALLA MEMORIA DI MARIA ELENA GIUSTI

Maria Elena Giusti è prematuramente scomparsa il 6 settembre del 2020. Professoressa di Antropologia Culturale presso l'Università di Firenze, faceva parte dal 2013 della redazione di «Lares», cui ha dato un grande contributo finché ne ha avuto la possibilità. Negli ultimi anni ha lottato con grande forza di volontà contro una malattia implacabile, riuscendo fino all'ultimo a leggere e ragionare sulle tematiche di studio che più le stavano a cuore e che da sempre aveva coltivato: la letteratura, il folklore, l'etnobotanica, e soprattutto la cultura e il teatro popolare della sua terra d'origine, la Garfagnana. In questa sezione abbiamo pensato di renderle omaggio invitando a scrivere studiose e studiosi che con lei avevano collaborato, che le erano stati amici, che avevano condiviso le sue passioni intellettuali e le sue esperienze di ricerca. Gli interventi che seguono sono molto eterogenei e risentono ancora della commozione e del senso di perdita: alcuni sono più intimi e legati a memorie personali e biografiche, altri entrano nel vivo dei dibattiti scientifici che con Maria Elena (o «Mariola», come i più vecchi amici la chiamavano) avevano a lungo condotto. In futuro, speriamo di poter tornare in modo più sistematico e approfondito su un bilancio della sua ricerca e del suo contributo al campo degli studi antropologici e demologici.

MAURIZIO AGAMENNONE

DALLA PERGOLA IN CAPPONI

Con Mariola ci siamo trovati subito insieme, a Firenze,¹ ma del tutto casualmente. Solitari e inattesi, entrambi siamo arrivati al Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo (DISAS) dell'ateneo fiorentino durante gli stessi mesi (autunno 2002). Il Dipartimento aveva sede, allora, in Via della Pergola, in un palazzo storico a poche decine di metri di distanza dal celebre teatro omonimo. Né io né lei avevamo alcun radicamento in quell'ambiente, né avevamo uno spazio individuale in cui collocarci per il ricevimento degli studenti e altre eventuali attività di lettura e scrittura, almeno nelle prime settimane. Proprio perché arrivati insieme, e sostanzialmente inaspettati, come s'è detto, Siro Ferrone, maestro negli studi teatrali e allora direttore di quel dipartimento, pensò bene di attribuirci uno studiolo comune, al piano terra del palazzo, ma tanto piccolo che due tavoli non ci stavano: le misure interne non superavano 3 metri per 2, o tre per tre, sicuramente non di più. Questa sorta di co-abitazione ristretta ci portò rapidamente a condividere la medesima scrivania, lo stesso telefono, e alimentò una confidenza reciproca e uno scambio verbale permanenti, su numerosi argomenti. Inevitabilmente, al centro dei nostri 'conversari', protratti anche nel piccolo bar che fronteggiava la sede del dipartimento, durante brevi pause-pranzo, ricorrevano molte questioni inerenti alla didattica universitaria, allora pienamente immersa nel processo di avvio e attuazione della riforma Berlinguer che introduceva anche nell'ordinamento italiano il modello europeo dell'articolazione su due livelli distinti: 3+2 (triennale+specialistica; in seguito, e tuttora: triennale+magistrale). L'esito di quella riforma fu dirompente rispetto alla nobile e densa tradizione di studi e all'offerta formativa rappresentate e orientate per lunghi decenni nel cosiddetto «vecchio ordinamento», proiettato prevalentemente in una durata quadriennale. Pure, quella riforma generò una forte spinta innovativa, per esempio nella istituzione di numerosi corsi universitari totalmente

¹ In questo contributo non provo nemmeno a considerare, se non assai marginalmente, gli studi, le ricerche e la produzione scientifica di Maria Elena Giusti: so che altri colleghi e amici lo faranno assai meglio di me, in questa sede.

nuovi² e nella introduzione massiccia di esperienze multiformi di 'laboratorio', due istanze spesso convergenti che furono fronteggiate attingendo a competenze di specialisti e professionisti esterni al mondo accademico, chiamati come «professori a contratto»: ne scaturì la possibilità – come auspicato anche nella 'ratio' di quella riforma – di aprire la formazione universitaria, soprattutto nell'area umanistica, a saperi e conoscenze di tipo applicativo-gestionale, oppure tecnico-operativo, oppure, ancora, artistico-professionale, che costituivano, allora, una grande novità.

Con Mariola e Pietro Clemente – anche lui appena arrivato a Firenze dopo un lungo magistero senese e romano – sperimentammo rapidamente quella euforia, progettando e realizzando a partire già dal 2003 le prime edizioni del *Seminario permanente di intercultura*, cui parteciparono studiosi provenienti da sedi universitarie italiane, europee e americane, ma anche operatori socio-culturali e della cooperazione internazionale, artisti e musicisti;³ i numerosi frequentanti erano studenti iscritti a corsi di laurea triennali e biennali, anche dottorandi e dottori di ricerca: insieme, senza che emergesse in maniera soffocante la disparità di competenze possedute, potevano prendere contatto con esperienze di ricerca recentissime e contenuti incombenti nel dibattito politico-culturale,⁴ con personalità impegnate

² Tra questi segnalo il Corso di Laurea in Progettazione e Gestione di eventi e imprese dell'Arte e dello Spettacolo (ProGeAS) dell'ateneo fiorentino, che proprio nello scorso novembre 2022 ha festeggiato i «venti + uno» anni dalla istituzione (a.a. 2001-2002), con un bel convegno intitolato «Una dinamica tradizione accademica»: tenutosi in luoghi diversi della Città di Prato, nel cui Polo universitario il CdL ha sede, vi hanno partecipato la Rettrice di UniFirenze, Alessandra Petrucci, il Rettore di allora, Augusto Marinelli, il Sindaco di Prato, Matteo Biffoni, Siro Ferrone e l'attrice Pamela Villoresi, tra i 'padri' e le 'madri' che hanno fatto l'impresa, numerosi professori, amministratori e manager dello spettacolo dal vivo, ma anche giovani attori e musicisti iscritti ai corsi di laurea e al dottorato di matrice spettacolistica di UniFI, impegnati in uno spettacolo teatrale serale e in quattro brevi *intermedii* musicali a separare le diverse relazioni; pure, protagonisti sono stati numerosi ex studenti, laureatisi negli anni, che ormai sono attivi in posizioni diverse, anche apicali, presso istituzioni dello spettacolo italiane ed europee: cito il convegno inerente al ventennale del ProGeAS per segnalare come anche in questa recente occasione pratese quasi tutti i partecipanti abbiano ricordato con sicurezza, e fortissima emozione, l'euforia innovativa di quegli anni (primi Duemila), in una condizione operativa ed emozionale di «stati nascenti». Personalmente, ho potuto registrare la medesima effervescenza presso il Dipartimento di storia e critica delle arti «Giuseppe Mazzarioli» di Ca' Foscari, a Venezia, dove ho insegnato per otto anni, dal 1994 al 2002, prima di 'scendere' a Firenze, insieme con molti colleghi che guardavano al 3+2 con grande interesse, allora: tra questi, ricordo con affetto Giovanni Morelli, scomparso nel 2011, infaticabile costruttore di originali processi formativi e singolari occasioni di spettacolo, oltre che fine e insigne musicologo.

³ Segnalo almeno l'incontro (aprile 2005) con Mauro Pagani, a proposito del sentimento «pan-mediterraneo» che irrompe nel disco *Creuz de ma* (1984) di Fabrizio De André – per cui lo stesso Pagani aveva composto le musiche, filtrate poi in una sua nuova versione a venti anni dalla prima – e l'incontro (maggio 2005) con Tony Scott, celebre jazzista americano di origini siciliane, pioniere del confronto interculturale nella musica e la discografia, a partire dal suo album *Music for Zen Meditations* (1964).

⁴ Ricordo un formidabile «Elogio del meticcio» affidato a Franco Cardini e Siro Ferrone

anche in processi geo-politici e socio-culturali ‘caldi’ e assai problematici, come negli scenari di sofferenza, solidarietà e confronto scaturiti dalle guerre che allora incombevano nel Vicino Oriente e nell’Asia centrale;⁵ ognuno dei frequentanti acquisiva crediti universitari che poteva ‘scontare’ o ‘spendere’ nel suo proprio programma di studi, negoziandone il riconoscimento con i professori responsabili. Con Mariola e Pietro abbiamo dovuto riconoscere, in seguito, come l’euforia di quella partecipazione ‘egualitaria’ non fosse più praticabile con la rigida ‘tabellazione’ degli insegnamenti interni ai Corsi di Laurea, invalsa negli adattamenti riformistici successivi.

Mariola veniva da una formazione piuttosto severa, con un ‘imprinting’ storico-culturale e filologico considerevole, oltre i suoi studi più strettamente demo-antropologici, costruito su letture dense e riscontri testuali rigorosi, maturato all’Università di Pisa e all’ombra della Scuola Normale. Perciò, di fronte alla ‘euforia’ riformista dei primi anni Duemila, non le sembrava che costituisse un grande passo in avanti la misurazione dell’apprendimento in termini di numero di crediti, pagine di volumi, ore di lezione frontale e studio individuale, come previsto nelle nuove indicazioni riformistiche: la sua esperienza era che più uno legge e si impegna, più impara e più sa, e le pareva sorprendente e singolare che si dovessero sommare le pagine dei volumi proposti nelle bibliografie dei corsi evitando che superassero certi limiti tabellari. Così, pure, l’auspicato ridimensionamento della tesi di laurea (prova finale) lo percepiva come una rinuncia a sollecitare, sul piano pedagogico, un impegno individuale più approfondito nella scrittura, che meglio avrebbe potuto alimentare la crescita di un approccio critico a materiali, testi e pratiche analizzati. Tuttavia, non mi pare abbia mai pensato di abdicare al suo dovere di ‘professore’: i suoi turni di ricevimento – cui mi capitava frequentemente di presenziare, visti gli spazi angusti che condividevamo in Via della Pergola – erano frequentati da laureandi cui imponeva serrate valutazioni comparative tra la scrittura originaria, certe volte maldestra o debolmente argomentata, e una scrittura più efficace, suggerita da lei stessa, ma non in maniera sostitutiva (il laureando scrive – non sempre benissimo – e il professore relatore riscrive); piuttosto, era indicata in forma di modello o esempio possibile, nel dialogo diretto intorno a episodi locali o anche su passaggi più estesi del testo, e lo studente interlocutore era

(marzo 2006), a ridosso della riflessione introdotta nel confronto politico e parlamentare dal filosofo Marcello Pera, allora Presidente del Senato della Repubblica che, invece, riteneva fosse opportuno tenere ben distinte e separate tradizioni culturali, valoriali, politiche e religiose di matrice diversa.

⁵ Segnalo il dialogo (maggio 2005) tra Pietro Clemente e Simona Torretta, operatrice dell’Associazione Un ponte per – ONG, rapita da un commando a Baghdad e liberata dopo lungo tempo e un faticoso negoziato: nel confronto apparve irrinunciabile la necessità di tenere aperte linee di comunicazione, solidarietà e scambio anche nelle condizioni di maggior attrito, per dare una speranza alle persone e ai gruppi sociali ed etnico-culturali soccombenti.

chiamato a impegnarsi autonomamente in ri-scritture parziali valutate nel corso di colloqui ripetuti settimanalmente, con verifiche stringenti il cui esito era solitamente una trasformazione profonda della scrittura originaria, finalmente accettabile e convincente: un processo efficace, che impegnava i laureandi in un percorso costante di autovalutazione, almeno per il tempo della ricerca preliminare e della scrittura conclusiva. Una solta volta, mi pare, mi tenne lontano dallo studio della Pergola, e mi chiese di aspettare fuori: era impegnata nel colloquio d'esame con un detenuto ('ristretto') cui erano stati riconosciuti alcuni benefici che gli consentivano di sostenere gli esami in una sede universitaria, piuttosto che in una saletta del luogo di detenzione. Per gli anni che seguirono Mariola ha sempre partecipato con dedizione alle attività del Polo Universitario Penitenziario (PUP).

La sua personale attitudine al dialogo Mariola la sperimentava anche nel rapporto tra pari: così, per esempio, si trovò ad agire nel corso del suo progetto internazionale di studi e ricerca sulle piante e le erbe officinali e tessili, sui saperi di etnobotanica nel Mediterraneo (RUBIA), condotto insieme con Andrea Pieroni, botanico e suo amico, che successivamente sarebbe diventato Rettore dell'Università di scienze gastronomiche a Pollenzo di Bra, in Piemonte: ho partecipato come osservatore a quella esperienza, a Granada, e devo rendere merito a Mariola per come sapeva condurre relazioni anche difficili, con eleganza e rispetto, per esempio quelle tra partecipanti greco-ciprioti e turco-ciprioti, oppure per la bonomia con cui riusciva a compiacere i colleghi maghrebini impegnati a testimoniare l'importanza del retaggio marocchino in Al-Andalus; pure, ho potuto valutare gli esiti delle sue rilevazioni sul terreno in aree diverse della Toscana, nell'indagine sulle piante locali utilizzate in esiti diversi di cultura materiale.⁶

Uno scarto improvviso, radicale, si ebbe nel momento in cui il DISAS abbandonò Via della Pergola e traslocò in Via Capponi, prima al numero 7 e quindi al 9, il grande plesso dove hanno studiato generazioni di medici fiorentini e toscani. In questa nuova sede, fortunatamente, a me e Mariola fu assegnato uno studio meraviglioso, luminoso e spaziosissimo (condiviso con altri colleghi), ma, soprattutto dotato di un accesso formidabile su una terrazza che fronteggiava il piccolo teatro anatomico, ormai in disuso da tempo, che aveva ospitato le dissezioni destinate a formare i giovani studenti e laureandi. Quindi, il DISAS sarebbe divenuto SAGAS, in una nuova aggregazione che tiene insieme ancora oggi storici, archeologi, geografi, antropologi, storici dell'arte e i professori dell'area spettacolistica (Cinema, Musica Teatro): fu l'esito di una ulteriore riforma dell'università

⁶ Processi ed esiti del Progetto RUBIA furono puntualmente presentati e descritti nel già citato Seminario permanente di intercultura: *Pratiche interculturali in un programma di ricerca europeo (RUBIA)*, con Maria Elena Giusti, Andrea Pieroni e Maria de los Reyes Gonzalez-Terejo, 9 maggio 2006, Prato, Sala conferenze della Biblioteca 'A. Lazzerini', 9 maggio 2006.

con cui si pensò bene di abolire le 'vecchie' facoltà, per conferire maggiore autonomia ai singoli dipartimenti. Quello studio «in Capponi» ci fu invidiato da non pochi colleghi, e la terrazza fu lo scenario privilegiato in cui Mariola poteva sperimentare liberamente i piaceri del fumo, per lei irrinunciabili. Dopo qualche tempo a Mariola fu assegnato un altro studio – assai più piccolo e buio, senza terrazza e senza spazi riservati al fumo – con la motivazione che «l'antropologia doveva stare insieme», e quello con la terrazza sarebbe diventato lo studio dei musicologi fiorentini.

La condivisione dei medesimi ambienti di lavoro e studio, per lunghi anni, ma anche gli spostamenti verso la Stazione di Santa Maria Novella e le attese dei treni che la riportavano quotidianamente a Pisa, hanno ospitato, come già detto, conversazioni molto serrate che hanno alimentato un piccolo «lessico duale», limitato al nostro discorso riservato. Credo di poter dire che siamo stati tra i pochi ultimi a indicare la città con una denominazione affettuosa, ma ormai desueta, 'Fiore', non Firenze, probabilmente anche per una certa sotterranea ansia di appartenenza e assimilazione che prende i 'migranti' o gli 'inurbati', non essendo fiorentini, entrambi. Perciò, molte nostre telefonate si concludevano così: «Va be', ne parliamo meglio al Fiore, domani». E così pure tornava spesso nel nostro discorso riservato la figura di Gastone Venturelli, zio di Mariola, antropologo molto impegnato in diversi terreni della Toscana: per noi lui era, sempre, «il Conte Zio». Pure, in scia con le ricerche di Venturelli – vicino ad altri grandi antropologi italiani, come Alberto Mario Cirese, nell'uso abituale del registratore a nastro magnetico, almeno nelle ricerche degli anni giovanili – spesso ci confrontavamo sulle pratiche performative nel «mondo popolare», dalla narrazione di fiabe alle forme di teatro di cui Mariola era raffinata specialista, ai modi di stare e agire «a veglia», e sulle metodologie della conservazione e restituzione di materiali conservati – o acquisibili – da archivi sonori. Pure, ci confrontavamo sui criteri di indagine e sulle prospettive teoriche e interpretative dell'antropologia contemporanea: lei ne sapeva assai più di me, perché leggeva molto, partecipava a molti convegni e ascoltava attentamente tutti i colleghi – soprattutto i più giovani, talvolta suoi coetanei, e i più intraprendenti – e io mi tenevo costantemente aggiornato, risparmiandomi lo sforzo, insostenibile, di leggere sempre tutto. E anche sulle cose della politica ci misuravamo spesso: Mariola manifestava quasi quotidianamente una schietta severità su personalità, gruppi politici, movimenti sindacali e processi legislativi diversi, con toni assai sarcastici e irritanti verso i comportamenti individuali e gli esiti sociali che più fortemente confliggevano con la sua sensibilità apertamente libertaria ed egualitaria.

Ovviamente, nel nostro discorso riservato non mancavano argomenti e motivi assai più giocosi, e anche le storie di famiglia, la madre anziana, la vecchia casa di Eglio, le vicende dei nipoti, il bosco garfagnino, gli scavallamenti dell'Ariosto, i suoi viaggi, ma sono assai più contento e soddisfatto del confronto intellettuale che siamo riusciti a costruire, negli anni, dilatato

anche in lunghe telefonate; è stato un rapporto molto impegnativo, certe volte anche piuttosto faticoso: non raramente emergevano domande e problemi rilevanti, che richiedevano complesse e articolate riflessioni e descrizioni. Mariola non si sottraeva affatto, anzi, nel dialogo riusciva a costruire senso «rilanciando», replicando e resistendo alle mie richieste e osservazioni che potevano essere pressanti, ma certe volte risultavano sciocche e pedanti: una interlocutrice energica e reattiva, da cui ho imparato un sacco di cose.

Infine, se devo ritornare e pensare ai tempi della Pergola, percepisco che per me l'imprinting verso l'Università di Firenze resta quello sperimentato allora; e anche per lei era stato così, ce lo siamo confidati a vicenda più di una volta: «Quando penso al dipartimento fiorentino, immediatamente e prima di tutto, mi viene in mente Via della Pergola. Poi, dopo, capisco che c'è stata anche un'altra storia, altrove».

PIETRO CLEMENTE

ELENA NELLA CODA DELL'OCCHIO

Non riescivo a venire a capo

Non riescivo a venire a capo del ricordo di Elena Giusti. La conoscevo dagli anni Settanta e ho lavorato con lei dal 2004 fino alla sua morte. Avevamo un forte rapporto di vicinanza-distanza: strano e difficile da raccontare. Non voglio qui essere formale, voglio usare la massima sincerità come omaggio alla «maestà della morte». Mi costa fatica: non riesco a scavare in profondità dentro di me per capire il mio rapporto con lei. Non ho mai potuto accedere alla sua intimità per riserbo o per timore reciproco. E così, per ricordarla, ho deciso di usare un linguaggio vario cominciando da una scrittura formale, con la quale ho già scritto su di lei per continuare poi con un tentativo di lettera a lei indirizzata nell'al di là. Ma non mi è sembrato esauriente e così sono passato a una scrittura quasi diaristica di dialogo con me stesso. Penso che anche la scrittura sulla morte possa contenere strappi, discontinuità, irregolarità nel desiderio di non far diventare troppo formale il ricordo.

Una collega, una studiosa

Un libro

Tengo tra le mani il libro *Teatro popolare: arte, tradizione, patrimonio*, uscito nel 2017 per l'editore Pacini di Pisa, nella collana *Percorsi di antropologia e cultura popolare*, collana che ho contribuito a fondare con Fabio Dei e Fabio Mugnaini. Il libro è l'evocazione di una mappa di nomi e di luoghi (Pisa, Siena, Firenze) dei nostri studi universitari toscani di antropologia e demologia, ma è anche l'ultimo contatto con Maria Elena Giusti, dei suoi anni di collaborazione con me all'Università di Firenze e dei suoi anni di ricerca sul folklore toscano e sui Maggi del nord della regione. Maria Elena ha messo insieme questo libro, negli anni in cui ha combattuto una malattia lunga e progressiva, con fatica, con coraggio e con un sempre alto senso del dovere rispetto ai suoi compiti di docente e di studiosa. È morta ai primi di settembre nel 2020, nell'infausto anno del Covid. Nell'assenza, è sempre buona cosa

avere un libro che funga da punto di connessione tra quelli che non ci sono più e quelli che sono rimasti. Un dolore particolare per me che sono assai più anziano di lei. A questo proposito mi piace citare un necrologio scritto da Alberto Cirese per un collega più giovane: «Ancora una volta il ladro notturno è venuto a decimare le nostre già devastate fila. Di nuovo un vecchio deve piangere chi quasi poteva essergli figlio». E anche: «La morte lacera e stronca: agli studi cui s'affidò noi oggi ci affidiamo per riallacciare il filo».¹

Ricordi

La conoscevo dagli anni Settanta quando, giovanissima, collaborava con Gastone Venturrelli, suo cugino, nella ricerca sul campo delle forme di spettacolo popolare che si svolgevano nella Toscana del Nord (Garfagnana, Lunigiana, Monte Pisano) e nella contigua Emilia appenninica. Era esperta di testi e di fonti popolari ma anche di gruppi di spettacolo attivi sul territorio. Conosceva bene gli stili e le differenze tra paesi, oltre che essere una studiosa del territorio e della documentazione per la ricerca. Nella *Introduzione* al suo ultimo libro, Elena presenta una «descrizione densa» del canto del Maggio, tra Garfagnana, Modenese e Buti, nel pisano. All'inizio del libro propone una analogia con il teatro di Brecht dove vi è straniamento e dove la legge del teatro naturalistico non è dominante. Riprende così le fila di una storia che la ha vista protagonista e che, nel libro, ha cercato di definire, innovare, trasmettere facendone un bilancio. L'introduzione si conclude con la constatazione della crisi del Maggio cantato e con una riflessione molto critica sulla situazione attuale del Maggio e sulla sua patrimonializzazione. Il libro è un ultimo omaggio e un addio ricco di indicazioni da seguire per riattivare con voce e dignità un mondo che ha condiviso, facendolo suo. Gastone Venturrelli muore nel 1995, lei nel 2020. Storie dolorose che si ricongiungono, che fanno di Eglione (frazione di Molazzana nel cuore della Garfagnana lucchese), luogo di nascita e di storia familiare di entrambi i cugini: una specie di luogo sacro degli studi. Su Internet si trova scritto che Eglione è il paese della «Collezione Gastone Venturrelli per la storia della cultura popolare toscana». È una specie di tempio di una ricerca che, partita da un centro piccolissimo, sviluppatasi in tutta Europa, vede ora entrambi i protagonisti tornati a casa.

Una storia

Maria Elena Giusti (familiarmente chiamata Mariola), si era formata all'Università di Pisa, dentro una tradizione di studi filologico-letterari, in

¹ A.M. CIRESE, *Per Italo Signorini*, Pagine lette al Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma, il 2 maggio 1994, poi in «Ossimori», 4, 1994, pp. 126-127.

forte dialogo con la storia delle tradizioni popolari, tanto che aveva studiato la Raccolta Barbi, straordinaria fonte demologica cui Alberto Cirese aveva dedicato una ricerca CNR. La sua stretta collaborazione col cugino Gastone Venturelli, la aveva portata a una ricerca vicina alla tradizione degli studi italiani postbellici, legati ai nomi di De Martino, Cirese e Carpitella. Con Gastone – anche lui di formazione filologica ed italianistica – si era addestrata alla ricerca sul campo a partire dalla Garfagnana, teorizzando una etnologia della propria comunità e una ricerca sul campo «in casa», nel suo mondo «etnico» di riferimento. Entrambi avevano fatto ricerche non solo locali ma su molti altri temi. Con Gastone e Mariola ci siamo incontrati in Garfagnana per vedere e ascoltare Maggi e per partecipare a convegni che, negli anni Settanta inoltrati, diedero il segno della grande rivitalizzazione del teatro popolare toscano ed emiliano. Maria Elena dopo la laurea aveva insegnato nella scuola secondaria, collaborando con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, in particolare con Michele Feo, curatore di volumi assai rappresentativi di una collana dedicata al Maggio e ad altre forme della cultura popolare. Infine dal 2004 era entrata come ricercatrice all'Università di Firenze dove collaborava con me nel Dipartimento di Arte e Spettacolo. Avevamo in comune una esperienza di studi demologici e la necessità di far fronte a una domanda didattica che era diventata sempre più orientata verso l'antropologia fino a portare alla scomparsa dagli ordinamenti dell'insegnamento di Storia delle Tradizioni popolari. Cercammo di non perdere quelle competenze facendo dialogare nei nostri insegnamenti i temi della cultura popolare con le metodologie dell'antropologia. Elena aveva passione per la didattica che affrontava con rigore e impegno e, negli ultimi anni, anche da malata, da molto malata, ha continuato ad insegnare rispondendo alla fragilità del suo corpo con una forte volontà, senso del dovere ed etica professionale. Aveva un suo patrimonio culturale da spendere, una sua originalità di ricerca e di riflessione che applicava nella didattica e nella ricerca con forte spirito di indipendenza, con la fierezza di essere una studiosa, una donna autonoma. Abbiamo avuto altre intersezioni: fu lei a coinvolgermi in *Rubia*, progetto internazionale di studi etnobotanici, promosso dal suo amico Andrea Pieroni, botanico di grande apertura verso i temi dell'etnoantropologia. Il progetto era molto interessante: comprendeva nuove ricerche sul campo e confronti internazionali difficili ma coinvolgenti. Elena aveva inoltre esperienze di gestione nel lavoro del Centro Tradizioni popolari di Lucca, creato da Venturelli. Nel 2010-11 affrontammo insieme il progetto transfrontaliero INCONTRO che riaccese la passione per i temi delle tradizioni e in specie per l'improvvisazione poetica cantata tra Toscana, Sardegna, Corsica, e poi anche Spagna, Nord Africa, America Latina. Immaginammo anche una ipotesi di riconoscimento Unesco per la poesia improvvisata. Negli ultimi anni, prima della malattia, avevamo affrontato il tema del lavoro artigiano contemporaneo e collaborato alla gestione di un interessante lavoro di équipe. Dopo il 2012 e dopo il

mio pensionamento, i rapporti con lei si sono allentati. La sua malattia ha accentuato in me la difficoltà di dialogo. Sul piano culturale Elena rappresenta lo sforzo della tradizione demologica italiana di aggiornarsi e di farsi antropologia: un impegno che ho vissuto anche io e che è diventato oggi urgente per recuperare competenze e trasmettere saperi territoriali che nel mondo del patrimonio culturale sarebbero preziosi. Gli scritti di Elena sui Maggi, sulla raccolta Barbi, sull'etnobotanica, sulla cultura arberesch potrebbero apparire a molti dottorandi e addottorati demotnoantropologi di oggi come pianeti sconosciuti. Eppure sono il ponte che ci connette a esperienze e saperi che rischiano di perdersi, dai quali parti la ricerca della generazione di Cirese e di de Martino. Della sua storia e delle sue scritture si trova anche memoria in SIAC (Società Italiana di Antropologia Culturale) sezione *Ricordi*.²

Cambio di pronome

Cara Elena,

ti devo confessare quel che mai ci siamo detti per timidezza, pudore, timore, in un rapporto lungo ma non facile, reciprocamente rispettoso ma diffidente. Ho un primo ricordo di te insieme a Gastone Venturelli. Nell'occasione Sandra Landi ti diede della «bellocchia» che, per me sardo, non era un complimento ma in Toscana lo era. Eri assai giovane, un po' schiva, con lunghi capelli mossi tendenti al rosso: un'immagine di te che ho conservato a lungo. Ti consideravo una filologa di supporto per la filologia delle fonti di Gastone, in specie per i testi del teatro popolare. Un altro ricordo è legato agli anni della tua collaborazione con Michele Feo. Giravi con lui per vari convegni e ti ricordo mentre portavi una valigia alla stazione di Siena. Mi raccontasti che avevi un contratto di docenza presso il Dipartimento di Italianistica. Sapevo anche che avevi lavorato sulla Raccolta Barbi, un pezzo forte della filologia demologica del Novecento, caro a Cirese che aveva avuto un contratto CNR per schedarla, trascriverla e analizzarla. Ti conoscevo dagli studi garfagnini del Maggio. Anni di collaborazioni con Gastone Venturelli e col Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca mi avevano fatto condividere l'impegno ma anche la rabbia per l'espulsione di Gastone Venturelli dalla direzione del Centro. La politica voleva prendere in mano la gestione del Centro stesso a propri fini e non accettava le regole dell'approccio scientifico e insieme appassionato di Gastone. Ci trovammo sulla stessa frontiera. Ma ogni cosa per te aveva diverse interpretazioni, perché quel tuo mondo era anche la famiglia, erano anche i fratelli, la zia, il paese.

² <<http://www.siacantropologia.it/art.asp?idArt=557>>, consultato il 21 luglio 2022.

Mi pareva che tu non fossi mai del tutto libera da quel mondo dal quale ti eri allontanata per diventare pisana, ma che dentro di te agiva ugualmente in profondità. E fu così che non riuscimmo mai ad intenderci sulla raccolta dei nastri di Gastone, che non riuscimmo mai a rivenderla alla dimensione pubblica, sempre coperta da ragioni ereditarie, da condizionamenti invisibili, da sogni inattuabili. Oscillavi tra la te, Elena pisana libera e pratica e il mondo genealogico pieno di chiusure e di regole quasi magiche.

Un altro cambio

Non riesco a tenere la dimensione epistolare. È troppo fantasmatica e, francamente, artificiosa. E così riprendo a parlare di te con il lei, cercando di parlarne con me stesso. Elena era legata al piccolo mondo montano di Eglio-Sassi cui Gestone mi iniziò: fu lui che raccontò a me e a Cirese la sua pena di memoria per il padre, titolare di un esercizio commerciale, maltrattato dai partigiani del posto. Elena era meno legata, se non da amore familiare e impronta originaria, al mondo garfagnino. La sua vera storia di emancipazione non era nemmeno lucchese ma pisana. Cose che venni scoprendo anni dopo, quando fui chiamato dall'Università di Firenze per coprire l'insegnamento di Antropologia culturale ed Elena – che allora insegnava nella scuola secondaria – ebbe da me l'invito a tenere l'incarico di Storia delle Tradizioni popolari. Poi vinse il concorso per ricercatore e la nostra collaborazione divenne istituzionale.

A questo punto cominciava una nuova storia, una nuova relazione. Lei autonoma, per spirito e personalità, non voleva sottoporsi a un rapporto che poteva apparire subalterno tra ricercatore e professore ordinario. Voleva trovare il suo spazio, voleva farsi valere; io, da sempre abituato a lavorare in equipe e a dare spazio, la vedevo mantenersi a distanza. Pian piano mi appariva il suo mondo letterario, le sue passioni sul confine della differenza di genere, la scoperta del suo legame antico e ancora ideale di allieva e ammiratrice di Walter Siti. La sua posizione era tra l'avanguardia e il confine. Per quel che ne ho capito, il pensiero e la vita di Elena restano per me in una zona di ombra. Ho notato spesso tracce di sofferenza o di disagio. Queste sensazioni emergevano in maniera più evidente in incontri come i convegni. Durante il progetto *Rubia*³ mi fu davvero chiaro il tipo di rapporto che avrebbe voluto con me: qui era lei che guidava e non seguiva, io facevo da garante e la sostenevo ma la ricerca era sua, ed era lei che sceglieva i collaboratori. Il progetto *Rubia* mi interessava e seguii il suo percorso e quello del suo amico botanico Andrea Pieroni, che lavorava tra

³ Una rete internazionale di studi di etnobotanica.

Germania e Regno Unito e in seguito all'Università del gusto dove divenne anche Rettore. Ricordo poi che in un convegno internazionale Pieroni fece una bella relazione di grande interesse antropologico sugli orti turchi e italiani a Berlino. Sempre per *Rubia* fummo insieme a Granada dove la ricordo agitata e inquieta.

Aveva forse verso di me una sorta di timore di deludermi e allo stesso tempo una specie di sfida ad essere riconosciuta come una brava studiosa. Negli studi aveva, insieme con Gastone, rapporti privilegiati su temi di ricerca condivisi con Roberto Leydi e con Luigi Lombardi Satriani forse per distinguersi o per non essere considerati «ciresiani» come pareva capitare nelle Università di Siena e di Firenze.

Mi era difficile capire la sua etica profonda, la sua «politica» della cultura e delle relazioni sociali. Mi pareva avesse uno spirito anarchico, insofferente ad ogni potere, ma al tempo stesso la sapevo lettrice de «Il manifesto», e – come Gastone – legata a un radicalismo cattolico che nel cugino aveva trovato spazio, in modo eticamente molto forte, nella scelta comunista nonostante il rancore antipartigiano della sua famiglia. Era strano per me che nelle delibere in Consiglio di Facoltà non votasse mai in accordo con i miei orientamenti. Credo che, quasi per principio, vedesse in me, professore ordinario, l'esercizio del potere o della mediazione.

Preferiva muoversi ai margini, intessendo alleanze con altri ricercatori per lo più critici verso le principali linee di dibattito in Facoltà. La sua immagine di lotta contro il potere includeva tutti i professori ordinari, me compreso, ovviamente. Mi domando cosa avrà pensato quando l'amico botanico Andrea Pieroni, col quale tanto rideva dei rettori in ermellino, venne nominato Rettore dell'Università del gusto.

Andai a trovarla a Pisa, la incontrai nella sua casa, spesso raccontata, un'altra mappa di lei, sia prima che poi, nella malattia. Le amiche di una generazione, provenienti da diversi settori di studio, stavano intorno a lei, la aiutavano e seguivano. Con Fabio Dei legò subito e fu un rapporto libero e franco. Si incontrarono a Pisa dove Elena aveva la sua identità più profonda, ribelle e controcorrente. Era legata sì da amore per la sua terra garfagnina che era però anche la terra dalla quale era fuggita per essere libera.

Nella coda dell'occhio

Cercando ricordi di Elena, ho finito per ritrovare due libri di Walter Siti che Elena mi aveva dato in lettura, forse per aprirmi ad un mondo anche suo. Li avevo presi in prestito ma lei me li lasciò in dono, ora in eredità. Non sono riuscito a leggere Walter Siti perché faticavo ad addentrarmi in quella scrittura impervia. Così quei libri sono rimasti al margine delle mie letture, oggetti di ricordo di Elena, ma comunque vicini al mio letto, dove vi è un ripiano con la raccolta dei libri degli Struzzi Einaudi. Ed è stato con la coda

dell'occhio che li ho visti come se fosse un messaggio dall'altrove che Elena ormai abita. Non so perché Elena amasse questo scrittore. Forse una componente è legata alla critica stilistica che da lettrice praticava e che le faceva preferire degli autori e non altri. Tradizioni di scuola, mi diceva Gastone, legate a Gianfranco Contini e al suo magistero prima a Firenze e poi a Pisa. Un'altra componente aveva a che fare con il suo carattere di ricerca sul confine dove le scelte sessuali, lo stile di vita, l'espressione artistica si intrecciavano. Non è un caso che Siti sia connesso a Pasolini, di cui ha curato l'opera omnia e di cui è stato interprete e critico. Elena lo aveva conosciuto come docente all'Università di Pisa ed aveva con lui un rapporto di ammirazione e di apprezzamento. Era un aspetto di quella città universitaria liberatrice in cui Elena aveva maturato la sua identità, le sue amicizie, i nodi della sua vita personale. Con questi libri, Elena voleva forse aprirmi al suo mondo, alla sua libertà pisana, a qualcosa di diverso dal mio modo tradizionale di essere nella sfera personale. Dopo essere stato un giovane ribelle, ero un professore, un marito, un padre e poi nonno 'classico', inavvertitamente molto conservatore. Non ci si conosce mai più di tanto anche se ci si guarda allo specchio, anche se si è o ci si considera «riflessivi».

Quei libri sono una zona di contatto col passato. Per questo mi sono messo a guardarli, ho cercato di nuovo di leggerli, di esplorarli. Ho subito visto che erano molto personalizzati e che nelle ultime pagine vi erano appunti scritti a mano.

Nelle prime pagine di *Scuola di nudo* di Walter Siti, 600 pagine, 38.000 lire (siamo ancora nell'età della lira), trovo un foglio accuratamente piegato di una recensione, tratta da *La talpa* rubrica de «Il manifesto» del 13 ottobre 1994, di Remo Ceserani, critico letterario di amplissime prospettive anche per i non esperti, autore di alcuni innovativi manuali per la scuola secondaria. Anche lui legato a Pisa. Ma è nell'ultima pagina della copertina che trovo delle note di lettura, una serie di annotazioni manoscritte a matita riguardanti il testo. Ad esempio, a p. 72 trovo «smèrgolo»; a p. 86 «bimbino». Si tratta di particolarità linguistiche che vengono sottolineate e segnate a fianco del testo. A p. 537 è annotata la sorpresa di trovare termini dialettali, in altri casi termini inconsueti o descrizioni particolari (le orchidee del Guatemala – vedi pp. 553-554) o ancora brevi tracciati riflessivi autobiografici (pp. 470-471). La lettura è stata attenta alle parole, alle espressioni, alle molte tracce di linguaggio parlato e di toscanismi, forse una traccia di quella critica stilistica che amava esercitare. A p. 374 e a p. 378 viene annotato a matita: «Montale. "lo sai devo riperderti"», ma nel testo non si trova un ancoraggio specifico se non forse una possibile interpretazione di ciò che succede. Cerco sul web qualche riferimento e trovo una poesia di Montale molto intensa:

Lo sai: debbo riperderti e non posso.
Come un tiro aggiustato mi sommuove
ogni opera, ogni grido e anche lo spiro

salino che straripa
 dai moli e fa l'oscura primavera
 di Sottoripa.
 Paese di ferrame e alberature
 a selva nella polvere del vespro.
 Un ronzio lungo viene dall'aperto,
 strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
 smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
 da te.
 E l'Inferno è certo.

Cerco possibili connessioni ma mi perdo nell'intensità struggente del testo.

E poi trovo un riferimento successivo dove annota: «Montale "Bagni di Lucca"»:

Fra il tonfo dei marroni
 e il gemito del torrente
 che uniscono i loro suoni
 esita il cuore.

Precoce inverno che borea
 abbrividisce. M'affaccio
 sul ciglio che scioglie l'albore
 del giorno nel ghiaccio.

Marmi, rameggi
 e ad uno scrollo giù
 foglie a élice, a freccia,
 nel fossato.

Passa l'ultima greggia nella nebbia
 del suo fiato.

Qui è evidente un'eco tra le parole sottolineate nel testo di Siti: «nella nebbia del fossato» e quelle della poesia di Montale: «nella nebbia del suo fiato». Tracce che il lettore colto coglie, connettendole alla sua dimensione immaginativa, costruendo il suo testo e ritrovando un passaggio dentro la Lucchesia, verso la Garfagnana, luoghi della storia di Elena e Gastone.

In Walter Siti, *Un dolore normale*, Einaudi, 1999, lire 26.000, le tracce del lettore (suppongo di Elena) sono meno marcate. Si trovano solo angolini piegati in un certo numero di pagine, una ventina sulle 215 del libro. Alcune delle segnalazioni sono legate a espressioni parlate in napoletano, ma anche in romanesco e in ispanico. Una conferma dell'attenzione all'uso narrativo di termini dialettali, legato anche alla grande tradizione di Gadda. Altri angolini corrispondono a qualcosa che non sono riuscito a connettere. Tracce vive di Elena.

Gastone

Nella poesia *Bagni di Lucca*, nella mia immaginazione, ricompare Gastone. Quante volte ho fatto con lui, nella sua Cinquecento bianca, i percorsi lucchesi che portano in Garfagnana, quanti Maggi ho visto rappresentare lassù. Fu lui che mi fece conoscere i luoghi del Pascoli lucchese. Una volta che fui ospite a pranzo dalla sua amatissima madre, mi fece l'elogio dei dolci garfagnini contro quelli meridionali, sardi compresi, ritenuti troppo dolci. Gastone era un etnocentrico garfagnino anche se lo era con l'ironia di uno spirito critico. Aveva di sé l'idea di un colto che guida il suo popolo nella riscoperta della sua identità. In questo suo ruolo si riconosceva almeno in parte in Enrico Pea, poeta e organizzatore culturale versiliese. Elena non aveva questa idea garfagninocentrica del mondo. Anche se considerava quei luoghi la sua fondazione e forse anche la sua maledizione. Ma il legame con Gastone era molto profondo. Aveva collaborato con lui in ogni progetto, mostra, pubblicazione: dalla mostra sull'intrecciatura in area lucchese che portò al Museo di Arti e Tradizioni Popolari di Roma, al lavoro minuzioso e sistematico sui testi dei Maggi. Dopo la morte di Gastone, Elena si era dedicata per qualche anno al riordino e alla documentazione dei suoi scritti rischiando di venirne travolta. Facendosi erede della sua grande raccolta di registrazioni e di diapositive di ballate, di Maggi, di feste popolari, diventandone però una irrisolta e addolorata custode, non in grado di decidere sul loro destino. Quando divenne ricercatrice all'Università di Firenze, era in una nuova fase della vita, cercava una identità nuova, e forse in qualche modo io le ero di intralcio.

Forse Caterina Di Pasquale e Fabio Dei diventati pisani, e Antonio Fanelli, più giovane ed aperto, sono riusciti più di me ad essere accolti e ad accogliere il mondo personale e privato di Elena. Sono entrati nel suo modo di pensare e di vivere tra Eglio e Pisa, tra radici e mondo complesso, nell'ambiente ispido dell'Università in genere e di Firenze in particolare.

Quando la sentivo per telefono, facendo forza a me stesso (un po' perché detesto telefonare, un po' perché sapevo di parlare con una collega in grande sofferenza), mi diceva sempre che chi parla dei propri mali annoia il suo interlocutore oltre che annoiare se stesso. Forse per significare che chi ascolta soffre ma anche chi racconta soffre nel dire. Non posso dimenticare il racconto delle sue ossa bucherellate dalla malattia, della sua drammatica fragilità, con tre piani di scale da fare e il rischio di un collasso delle sue ossa.

Scrivere è un modo di elaborare il lutto, e nel proprio compianto, lamento funebre, repuote, reconsole, o attittu per Elena cercare di ritrovare il nesso che ci ha uniti, il nodo che ci ha divisi, le ragioni comuni del pianto davanti al dolore della vita e alla Maestà della morte.

FABIO DEI

MARIA ELENA GIUSTI, IL TEATRO POPOLARE
E I PARADIGMI DELLA RICERCA DEMOLOGICA

Maria Elena Giusti ci ha lasciato prematuramente il 6 settembre 2020, dopo una lunga malattia che da tanti anni le impediva praticamente di lavorare, malgrado la grande forza di volontà che l'ha sempre sostenuta. Maria Elena è stata una importante studiosa della cultura popolare, e in modo particolare di quel genere specifico di teatro popolare che va sotto il nome di Maggio drammatico, ancora oggi diffuso nella Toscana nord-occidentale e anche sul versante emiliano dell'Appennino. A questa forma d'arte ha dedicato saggi, documentazioni, e un recente libro (*Teatro popolare: arte, tradizione, patrimonio*, Pisa, Pacini, 2017). Ma, soprattutto, le ha dedicato decenni di ricerca e di costante frequentazione dei luoghi e dei gruppi protagonisti dei Maggi: gruppi e persone che non sono stati l'«oggetto» della sua ricerca, ma amici, compagni di strada, e verso i quali, si potrebbe dire, si è sempre indirizzata la sua più profonda fedeltà, ancor più che verso la «comunità scientifica».

Maria Elena era cugina di Gastone Venturelli, anch'egli appassionato studioso di cultura del mondo contadino toscano e appenninico in particolare; anch'egli prematuramente scomparso, a 53 anni, nel 1995. È uno di quei rari casi in cui le parentele familiari diventano anche parentele intellettuali. Gastone Venturelli si collocava nella classica tradizione del folklorismo italiano di impostazione filologico-letteraria: era interessato ai repertori della tradizione orale, ed aveva pubblicato numerose e importanti raccolte di testi narrativi e fiabistici, di leggende – ma soprattutto, anche lui, di testi di teatro popolare. Ricordo solo la collana curata per il Centro di tradizioni popolari della provincia di Lucca, fondamentale raccolta di edizioni di testi di sacre rappresentazioni, maggi, befanate. Maria Elena e Gastone, separati da meno di una generazione, provenivano entrambi da Eglio in Garfagnana: lui la aveva coinvolta fin da subito nelle sue passioni intellettuali e nelle sue attività di ricerca. E alla sua morte Elena ne aveva naturalmente raccolto l'eredità umana e scientifica, oltre alla gestione dell'archivio documentario che Venturelli aveva raccolto negli anni, costituito da centinaia di copioni teatrali, circa millecinquecento ore di registrazione audio e centi-

naia di video in VHS, oltre a letteratura grigia, materiali folklorici, forme di uso didattico del folklore di vario tipo. Un vero e proprio tesoro – o monumento, si sarebbe tentati di dire – della cultura popolare garfagnina e toscano-emiliana più in generale.

Maria Elena, dopo la laurea a Pisa e una lunga esperienza di insegnamento nelle scuole superiori, era succeduta a Gastone nell'insegnamento all'Università di Firenze. L'insegnamento era quello di Storia delle tradizioni popolari – una disciplina che tuttavia di fatto scompariva con la riforma dell'Università a cavallo degli anni Duemila, lasciando spazio a un settore scientifico-disciplinare (M-DEA/01) che poneva al centro l'antropologia culturale. Dai primi anni 2000, Elena si trova a lavorare a Firenze con Pietro Clemente, senza dubbio un secondo maestro per lei. Pietro ne condivideva gli interessi demologici, ma secondo un approccio decisamente lontano da quello filologico nel quale Elena si era formata.

Cercherò di formulare in modo molto schematico questa differenza. La scuola di Gastone Venturelli, radicata in una gloriosa tradizione italiana, da Comparetti e D'Ancona fino a Paolo Toschi, era interessata agli aspetti letterari e filologici della cultura popolare: dava centralità al testo, e studiava i complessi rapporti fra la tradizione colta e scritta e le modalità di ricezione, modifica e trasmissione orale tra i ceti subalterni. La ricerca sul teatro popolare era considerata un aspetto dello studio della cultura teatrale *tout court* – e lo stesso valeva per i canti popolari in relazione al canone poetico «alto», per le fiabe e le leggende in relazione alla narrativa, e così via. Da qui la centralità del lavoro di «raccolta», di edizione critica delle fonti, di comparazione e raffronto delle lezioni; e un'idea di ricerca come «salvataggio» di un patrimonio disperso, che si andava dissolvendo con l'abbandono delle campagne e la fine del mondo contadino tradizionale.

Dall'altra parte, Pietro Clemente rappresentava un approccio di ricerca focalizzato sulla performance piuttosto che sul testo, e sull'analisi etnografica e socio-antropologica più che su quella filologica. Anche lui veniva dal filone demologico – allievo di Alberto M. Cirese, che a sua volta aveva studiato con Toschi: non aveva però condiviso e non condividerà mai del tutto gli entusiasmi del maestro per le «ragioni metriche» e per le analisi struttural-testuali delle forme della letteratura orale. Clemente stesso si era occupato di teatro popolare, sia pure nella sua forma lirica e non epico-narrativa, attraverso un'ampia ricerca nella Val d'Orcia; ma l'aveva fatto interessandosi ai suoi significati sociali, alla circolazione di cultura materiale, alle categorie spazio-temporali che la pratica teatrale definisce (i movimenti dei maggianti nello spazio, le forme di socialità come la questua etc.); ponendo invece in secondo piano (lo dico estremizzando un po' gli approcci) ciò che viene cantato, il problema delle genealogie dei testi, il gioco di rimandi fra scrittura e oralità che stavano invece al centro dell'approccio filologico. Lo studio di questi fenomeni prendeva una forma prevalentemente etnografica, non legandosi più al metodo e agli obiettivi della «raccolta», e non

preoccupandosi molto di selezionare ciò che è «autentico» e ciò che – poniamo – deriva invece da fonti spurie e dalla recente influenza di una cultura di massa estranea alla tradizione. La modernità cambia e apparentemente degrada la purezza della cultura popolare, certo; ma questa continua a funzionare, a produrre creativamente nuove forme, e non importa quanto queste siano pure o impure, «belle» o «brutte» (il giudizio estetico non ha nessuna importanza o legittimità per la comprensione antropologica intesa in questo senso). Ciò si lega anche a un profondo ripensamento del concetto stesso di «tradizione». Se gruppi di attori dilettanti, autori locali, poeti improvvisatori e così via continuano a praticare creativamente sul territorio forme di arte «popolare», non è per la resilienza di vecchi modelli ormai sradicati: ma perché evidentemente queste pratiche artistiche giocano un ruolo specifico, significano qualcosa nel contesto presente e moderno, e proprio in relazione a tale contesto sono «riprese» o «ricreate». L'analisi antropologica deve capire questi significati, questi processi di reinvenzione e di patrimonializzazione. Deve, in altre parole, studiare non la tradizione in sé ma i sempre mutevoli processi di tradizionalizzazione che producono ciò che chiamiamo oggi «patrimonio culturale intangibile». E gli strumenti per tale comprensione non si troveranno più nel canone critico-letterario e storico-filologico, ma – come nel caso di Pietro Clemente – nelle teorizzazioni più spinte dell'antropologia internazionale, ad esempio nelle teorie della retorica sociale, degli approcci interpretativi, negli indirizzi riflessivi che pongono l'accento sulle poetiche e sulle politiche dell'etnografia.

Mi sono soffermato su questi due approcci, a costo forse di esagerarne la diversità, perché Maria Elena Giusti, nel suo lavoro all'università di Firenze, vi si è trovata esattamente in mezzo: ha dovuto cioè affrontare la tensione teorico-metodologica tra queste due concezioni molto diverse del lavoro di ricerca sulla cultura popolare. Mi pare che questo sia stato il punto di frizione attorno al quale ha ruotato la sua carriera accademica, ma anche quello che l'ha portata a costruire un suo proprio peculiare e originale stile intellettuale. Formata nella tradizione storico-filologica, e legata in ciò alle eredità di Gastone, si è però trovata a insegnare antropologia culturale in quanto disciplina sociale; e a muoversi in un ambiente, come quello delle discipline demotnoantropologiche italiane e internazionali, nel quale la vecchia Storia delle tradizioni popolari non trovava più quasi alcuno spazio, e che faceva marcare una separazione netta dal folklorismo filologico classico. Come ha reagito? Ecco, a me pare che da un lato non si sia arroccata sulle posizioni di partenza, e dall'altro non abbia ceduto in modo semplicistico a ciò che andava più di moda. Ha piuttosto cercato una strada di mediazione e conciliazione, che tenesse fermi gli aspetti più positivi e ricchi di entrambe le tradizioni. Dai primi anni Duemila, ha lavorato a fondo e in modo aggiornato sul dibattito socio-antropologico e sulla storia dell'antropologia internazionale, anglofona e francofona, portandola al centro della sua offerta didattica a studenti ormai disseminati in molti corsi di laurea

diversi. D'altra parte, ha tenuto fermo quel rigore analitico e quella critica delle fonti che aveva appreso nella formazione storico-letteraria. Ha continuato a concentrarsi sui testi, aprendosi però a un'analisi delle dimensioni performative, delle storie di vita degli attori e degli autori dei Maggi, alla rappresentazione delle forme di socialità presenti nelle compagnie teatrali locali. Il risultato è quella che lei stessa ha insistito nel chiamare una «etnografia complessa» degli eventi di drammaturgia popolare: nella quale l'attenzione al testo non è solo una mania degli studiosi, ma un aspetto cruciale dell'esperienza stessa dei protagonisti, degli attori e delle comunità locali, le quali non operano affatto, come sembrava al vecchio mito romantico, a un livello di oralità primaria, ma si confrontano pienamente con le tradizioni scritte e colte, anche con la mediazione di personaggi intellettuali locali che svolgono una funzione di veri e propri mediatori o *passseur* fra cultura alta e bassa, fra tradizione colta e popolare.

L'etnografia di Maria Elena Giusti si è fondata soprattutto su una frequentazione costante nel tempo delle compagnie del Maggio, su una vera e propria amicizia con i loro membri. La sua era, si può dire, una postura di partecipazione intensiva nel senso stretto del termine: stava dalla loro parte, seguiva le difficoltà dei gruppi, i loro problemi di isolamento nei piccoli paesi di montagna, la difficoltà nel tramandare la loro arte alle generazioni più giovani, i problemi economici, il non semplice rapporto con le istituzioni. Nella sua visione, attori popolari e studiosi non sono i due poli di una forma di conoscenza oggettivante, ma soggetti che collaborano alla stessa impresa.

Devo dire che ho capito questo aspetto più nelle lunghe conversazioni che abbiamo avuto, che non per i suoi scritti. La lunga malattia le ha impedito per almeno un decennio di concentrarsi sulla scrittura, di conquistarsi gli spazi di serenità e lucidità necessari per elaborare nella saggistica una concezione originale e peculiare dello studio della cultura popolare. I saggi raccolti nel volume che ho prima citato sono datati e in qualche modo più convenzionali. Nelle conversazioni emergevano invece aspetti nuovi. Ad esempio il confronto con le nuove cornici di valorizzazione della cultura poetica e teatrale locale, come quella della convenzione Unesco sul patrimonio intangibile – che fra l'altro Elena ha sperimentato nella sua partecipazione, sempre con Pietro Clemente, al progetto transfrontaliero INCONTRO; oppure con le iniziative di valorizzazione dell'improvvisazione poetica, sostenute dalle istituzioni e in particolare dalla Regione Toscana. Maria Elena era naturalmente molto interessata a questi aspetti, ma guardava a tali iniziative anche con una punta di sospetto. Temeva che una valorizzazione sul piano egemonico, se così posso dire, introducesse elementi estranei alla tradizione locale, alimentandola da un lato ma rischiando dall'altro di trasformarla in qualcosa di diverso. La preoccupava ad esempio l'introduzione di dinamiche economiche nel mondo delle compagnie del Maggio: necessarie perché queste potessero resistere nel tempo, certo, ma

anche al tempo stesso legate a contesti estranei a quelli originari. La sua visione dei maggi della montagna era sì può dire simile a quella che Lévi-Strauss proponeva delle società tradizionali di piccole dimensioni: congegni perfettissimi, come orologi meccanici di precisione, ma al tempo stesso e proprio per questo delicatissimi, che si possono inceppare per qualsiasi granello di sabbia che entra negli ingranaggi. Da qui un suo atteggiamento quasi geloso e protettivo nei confronti dei «suoi» maggianti.

Ecco come lei stessa ricostruiva le varie fasi – più o meno vissute in prima persona – della «patrimonializzazione» del teatro popolare a partire dagli ultimi decenni del Novecento:

Gli anni Ottanta del XX secolo sono quelli in cui la ricerca diventa più intensa, che segnano la nascita di una programmazione su scala regionale, che vedono il coinvolgimento degli enti locali nel segno della fondazione di nuove politiche culturali; non si declinava ancora il patrimonio, ma di fatto si ponevano le basi di un'azione patrimoniale. Una ripresa disordinata, qualche volta disorientata, dove per gli studiosi vengono in primo luogo le istanze conoscitive e per gli amministratori prevalgono obiettivi rivolti al consumo e alla valenza turistica, cui si aggiunge la richiesta dal basso degli attori sociali che intravedono la possibilità, finalmente, di uscire dall'angusto confinamento nella subalternità culturale. Le politiche culturali allora attivate sui territori si sposarono con la ricerca scientifica che ne fu in qualche modo supportata economicamente, con la pretesa, in cambio, di una restituzione pubblica che potesse assicurare loro buona visibilità. Gli studiosi finirono per vestire anche i panni degli organizzatori culturali e una parte di quel lavoro di scavo e ricerca venne convogliato nell'allestimento di momenti spettacolari; le parole che allora segnarono il percorso furono raccolta, studio, valorizzazione e in particolare quest'ultima alludeva a un possibile utilizzo performativo rivolto a un pubblico sempre più numeroso e poliedrico.¹

Questa fase storica rappresentava per Maria Elena il momento più alto di sinergia fra la ricerca e la valorizzazione pubblica della tradizione popolare: si realizzava in quegli anni una comunanza di obiettivi culturali e in senso lato politici tra «portatori» (o innovatori, o ricreatori) della tradizione, studiosi e amministratori pubblici territoriali, che in seguito sarebbe andata perduta. La fortuna di quello che possiamo chiamare il «paradigma patrimoniale», dominato dai quadri culturali e normativi dell'Unesco, avrebbe introdotto nuove potenzialità, ma anche nuove ambiguità e nuovi pericoli di fraintendimento:

Con la Convenzione UNESCO del 2003 [...] l'attenzione si sposta decisamente sulla salvaguardia; è imperativa la salvezza del bene immateriale da attuare con un lavoro di recupero di dati e testimonianze che dovranno essere schedate, archiviate e possibilmente rese fruibili attraverso il *web*, affinché i patrimoni locali

¹ M.E. GIUSTI, *Teatro popolare: arte, tradizione, patrimonio*, Pisa, Pacini, 2017, p. 16.

siano condivisi; ma vi è anche l'auspicio che le comunità detentrici continuino, nel solco della loro tradizione e della loro storia, a preservarne la vita, impegnando moralmente chi quei prodotti cerca e studia a individuare vie e soluzioni perché ciò sia reso possibile [...]. Raccogliere, schedare, registrare, filmare, costruire banche dati, costruire siti web, rendere tutto fruibile a tutti e poco importa se in modo più o meno organizzato, filtrato, spiegato. Ormai con un colpo di *mouse* si trova quasi tutto. Peccato, però, che si tratti di una falsa democrazia e di una falsa idea di condivisione e possibilità di accesso a un sapere più democraticamente diffuso.²

Sono parole molto forti, dietro le quali traspare una profonda antipatia per la logica burocratico-aziendale che sta dietro i «progetti» o le «call» volte alla patrimonializzazione di una cultura che invece è per sua natura essenzialmente informale, non istituzionale, refrattaria ai tentativi di incasellarla – tanto più di «tenerla in vita» o farla «rinascere» artificialmente. Logica che poi in definitiva, rischia di riportarci – osserva ancora Maria Elena – a quella «furia classificatoria di marca positivista» che pensavamo di esserci lasciati dietro le spalle.³

Non è stata solo questa la ricerca scientifica di Maria Elena. Un suo profilo intellettuale dovrebbe ricordare molte altre esperienze, dalle ricerche di etnobotanica condotte a lungo e in diverse parti d'Italia e d'Europa insieme a Andrea Pieroni, a quelle di antropologia medica e di lavoro sulle comunità di immigrati a Firenze; e poi il grande e appassionato impegno didattico, ad esempio con una dedizione nel seguire le tesi di laurea che ho sempre ammirato. Ma, in definitiva, i Maggi della montagna appenninica e dei monti pisani sono sempre stati il nucleo pulsante dei suoi interessi, della sua vita spirituale. Sarebbe stata molto contenta di vedere oggi associazioni locali guidate da giovani generazioni riprendere e sviluppare, e portare forse in una fase nuova, il lavoro che lei, come Gastone, avevano sempre considerato prezioso. Si tratta per noi, oggi, di valorizzare questa eredità intellettuale – a partire, credo, proprio dal rendere pubblicamente fruibile quello straordinario archivio di cui si diceva all'inizio, arricchito dai contributi che Elena, in una linea di continuità e aggiornamento, vi ha apportato. È compito delle istituzioni della ricerca e di quelle del governo locale proteggere e valorizzare la conoscenza documentaria prodotta da Gastone ed Elena, in modo da farne la base di attività che possano riprendere e sviluppare la loro eredità scientifica e più generalmente culturale.

² *Ivi*, pp. 16-17.

³ *Ivi*, p. 17.

PAOLO DE SIMONIS

COMPAGNIE DI GIRO

Straniamenti

«Penso alla professoressa Maria Elena Giusti, che da poco ci ha lasciati e che pur essendo allora molto giovane era preparata e molto dinamica»: ¹ un ricordo di Gianni Verdi, «mentore dei moderni bruscellanti e cultore profondo dell'improvvisazione poetica oltre che poeta bernescante esso stesso», ² in un'intervista del 28 dicembre 2020. «Da poco» coincide con il 6 settembre dello stesso anno mentre «allora» si riferisce al 1980. Quando Maria Elena curò la pubblicazione di un Bruscello, *I nobili*, rappresentato per la prima volta nel 1947³ a Casalino, frazione del Comune di Pratovecchio Stia che Prisco Brilli, autore del testo, volle ricordare in divenire: i circa 600 abitanti di prima della guerra si erano ridotti a non più di 80. Le case vuote erano state acquistate da forestieri di città,

per lo più Fiorentini che, dopo averle sistemate o addirittura restaurate se ne servono nel periodo delle ferie [...]. Il Bruscello non lo si rappresenta più l'ultimo martedì di carnevale, ma fa da attrazione alla Sagra dei Tortelli che si tiene annualmente in una domenica d'estate. La gente viene su in una ininterrotta teoria di macchine e un po' parla, un po' mangia, un po' ascolta il Bruscello, un po' balla e un po' anche si diverte.⁴

Uscito di scena negli anni Cinquanta, il Bruscello era infatti riapparso nel 1976: la modernità che lo aveva escluso avvertiva ora, per compenso/rimorso, il dovere di trasmetterne il ricordo fissandolo in documento. Gira

¹ M. BETTI, *Gianni Verdi. E poi l'ottava rima è contagiosa*, «Lentopede. Narratori di comunità», 28 dicembre 2020, <<https://www.facebook.com/profile/100063564674408/search/?q=gianni%20verdi>>, consultato il 7 luglio 2022.

² *Ibid.*

³ P. BRILLI, *I Nobili*, secondo il testo adottato dai Bruscellanti di Casalino (AR), a cura di M.E. Giusti, Provincia di Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.

⁴ *Ivi*, s.i.p.

a riguardo su Facebook⁵ un video amatoriale: nato come VHS nel 1977 e oggi tutelato in digitale nella Banca della Memoria dell'Ecomuseo del Casentino.

Da notare poi che la nostalgia casentinese di Brilli possiamo leggerla perché stampata dalla Provincia di Lucca per il Centro per la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari fondato nel 1979 su iniziativa di Gastone Venturelli, cugino di Elena. Si deve a lui se, nel 1981, una trentina dei circa ottanta abitanti di Casalino, con bus noleggiato per un giorno, migrarono nella piana di Lucca per rappresentare, nel teatrino della scuola media di Carraia, Comune di Capannori, il loro Bruscello.⁶ Non si trattava di un caso isolato. Tra i Settanta e gli Ottanta del secolo scorso le aree laterali del teatro popolare toscano si riaggregarono spesso in Rassegne e Festival sovralocali, accentrandosi in capitali periferiche come Gragnanella, Capannori, San Casciano Val di Pesa. Nel 1981 Venturelli volle inoltre sperimentare, assieme a Franco Camarlinghi Assessore alla Cultura, un'irruzione di Maggi garfagnini in alcuni quartieri della periferia di Firenze.⁷ Era il tempo delle estati romane di Renato Nicolini che contrapponeva al «luogo d'élite, riservato ai colti e dunque ai pochi»,⁸ lo schermo cinematografico a Massenzio, la poesia in spiaggia e il teatro di strada. Una stagione che si concluse nel 1985 come, due anni dopo, avvenne anche al Bruscello di Casalino: non effimero ma, al pari di altre tradizioni, tradizionalmente carsico.

Il parroco del paese, Carlo Corazzesi, ha rievocato «quando, nel 1987, decidemmo di interrompere quel percorso di riscoperta della nostra tradizione che avevamo ripreso undici anni prima»: ⁹ scelte diverse comunque operate da una comunità che andava facendosi autonomamente patrimoniale. Protagonista infatti, nel 2017, di una rinascita ulteriore: «un viaggio ricomincia senza sapere la durata né la destinazione, pronto a imbarcare nuovi compagni d'avventura». ¹⁰ Il testo di un Bruscello, *Belinda*, era stato ritrovato in una soffitta di Moggiona: «giunto intero da chissà dove e chissà come fino ai nostri giorni. Da Moggiona il prof. Danilo Tassini ne informa Andrea Rossi dell'Ecomuseo del Casentino, si riallaccia il legame con

⁵ <<https://www.facebook.com/watch/?v=150670366153314>>, consultato il 7 luglio 2022.

⁶ P. DE SIMONIS, *A Capannori in rassegna tutte le manifestazioni popolari del carnevale*, «L'Unità», 7 marzo 1981.

⁷ P. DE SIMONIS, *Anche ad agosto è tempo di «maggio»*, «L'Unità», 29 luglio 1981.

⁸ Citato in M. PALUMBO, *Il meraviglioso urbano. L'Estate romana di Renato Nicolini*, «Artribune», 12 agosto 2017. Ma soprattutto cfr. F. FAVA, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017.

⁹ C. CORAZZESI, *Introduzione a Belinda. Bruscello*, Pro Loco di Moggiona, Comunità di Casalino, Unione dei Comuni Montani del Casentino ed Ecomuseo del Casentino, 2018, pp. 6-7: 6, corsivo mio.

¹⁰ *Ibid.*

Casalino [e] si mette in moto un manipolo di appassionati, e l'obiettivo è chiaro da subito: bisogna ricantare il Bruscello, come si usava fino appunto a trent'anni fa».¹¹

Il testo viene pubblicato (da Pro Loco di Moggiona, Comunità di Casalino, Unione dei Comuni Montani del Casentino ed Ecomuseo del Casentino) in veste grafica evidentemente erede di quella lucchese del Centro per la raccolta e la valorizzazione delle tradizioni popolari. La messa in scena del Bruscello, il 26 agosto 2018, conclude una serie coordinata di eventi:

- Ore 16,00 – Ritrovo presso il paese di Casalino. *Il Bruscello tra passato e presente*. Dialogo con Paolo De Simonis (SIMBDEA) e Maria Elena Giusti (UNIFI – SAGAS). Coordina Gianni Verdi.
- Ore 17,00 – Partenza dell'escursione verso MOGGIONA attraverso la via di Asqua – Tempo di percorrenza: 1 ora e mezzo circa (in alternativa trasferimento in auto).
- Ore 19,00 – Cena su prenotazione a Moggiona (Pro Loco Moggiona: 334.3050985).
- Ore 21,15 – Rappresentazione del Bruscello ritrovato: *Belinda*.¹²

Rovistando tra gli appunti ho rinvenuto traccia della scaletta condivisa per i nostri interventi: orientati, in sostanza, a «servire il popolo» annunciando anche a Casalino la buona novella del Verbo patrimoniale sostenuto da discipline accademiche e Convenzioni internazionali. Dalla «filiatura inversa» di Lenclud¹³ al valore del bene (tangibile o intangibile) che «non è più stabilito dai detentori di un sapere tecnico-scientifico ma dal gruppo che lo produce o lo riproduce e in base a logiche e categorie emiche».¹⁴

Mi rendo evidentemente conto di star così ricordando Elena entro la cornice di un «quadro vivente»: lo richiede, credo, la natura di *forum*, non *templum*,¹⁵ assegnata a questo spazio costituito da pluralità di voci e sguardi. Rivolgersi a persone scomparse cui siamo stati legati, a vario titolo e con diversa intensità, implica contesti ereditari, rituali e corali: Bridget Fowler,

¹¹ N. TRULLI, *Torna il «Bruscello», ponte ideale col passato fra Moggiona e Casalino*, «Arezzo-notizie», 22 agosto 2018, <<https://www.arezzonotizie.it/eventi/cultura/torna-il-bruscello-ponte-ideale-col-passato-fra-moggiona-e-casalino.html>>, consultato il 7 luglio 2022.

¹² «L'Ecomuseo del Casentino. Il giornale informativo della Rete Ecomuseale», luglio 2018, <https://ecomuseodelcasentino.s3.eu-central-1.amazonaws.com/s3fs-public/2018-07/Giornale%20Estivo%20Ecomuseo%202018.pdf?zITpPrFL5oMQIHQQ2ZuhKuOAh2G_HA_=>>, consultato il 7 luglio 2022.

¹³ G. LENCLUD, *La tradizione non è più quella di un tempo*, in P. CLEMENTE – F. MUGNAINI (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001 (ed. or. 1987), pp. 123-133: 131.

¹⁴ C. BORTOLOTTI, *Partecipazione e patrimonio culturale immateriale*, in ASPACI (a cura di), *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, Milano, Centro Stampa BCS, 2011, pp. 66-72: 68.

¹⁵ Cfr. D.F. CAMERON, *Il museo: tempio o forum*, in C. RIBALDI (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 45-63.

in *The Obituary as Collective Memory*,¹⁶ colloca il necrologio, con annesse *que-relles*, nei «regni della memoria» di Nora. Mentre Federico Zuliani, con *Obituary o necrologio?*,¹⁷ solleva questioni semantico-culturali. La commemorazione funebre è una ‘tradizione locale’ variamente interpretata e nominata:

per gli italiani il necrologio è “elogio”, “scritto commemorativo” e – la cosa è rilevante – tratta “la vita e le benemerenzze” del defunto, per gli anglosassoni l’*obituary* è un semplice “record or announcement” o, al massimo, “appreciation”, termine che ha sì il significato di “apprezzamento”, ma che implica un processo di comprensione critica dell’oggetto o del soggetto in questione.¹⁸

Dalla distinzione all’accostamento.

Vieni c’è un Brecht nel bosco: in un Maggio emiliano Rita Cirio aveva intravisto «una sorta di straniamento ruspante ma efficace».¹⁹ Un localismo universale che mi è apparso in sottotesto rileggendo parole di Elena riferite a maggianti cavatori e contadini: «Attori non professionisti che entrano ed escono dal personaggio interpretato con grande naturalezza nello spazio breve che intercorrere tra la fine della battuta e l’avvio di una conversazione con qualcuno del pubblico, apparentemente disinteressati dallo spettacolo che nel frattempo continua a soli pochi passi di distanza».²⁰

Da qui l’opzione di organizzare quanto segue in aura di ‘montaggio’: la tecnica che «arresta l’azione in corso, e costringe così lo spettatore a prendere posizione rispetto all’accadimento, e l’attore rispetto al proprio ruolo»²¹ aiutandoci a immaginare e rappresentare la vita «come processo sociale storicamente mutevole».²² Ancora: «il lavoro di montaggio consiste nel dislocare e nel disorganizzare le immagini e il loro ordine di apparizione, e nel rimontarle altrimenti: il montaggio separa le immagini per avvicinarle, le distanzia per accostarle, le interrompe per ricomporle nel punto stesso del loro più improbabile rapporto».²³

¹⁶ B. FOWLER, *The Obituary as Collective Memory*, New York-Oxford, Routledge, 2007.

¹⁷ F. ZULIANI, *Obituary o necrologio? Generi accademici prossimi ma non equivalenti tra Italia e mondo anglosassone. A margine della polemica Chabod-Momigliano*, «Atti della Accademia Pontaniana», nuova serie, LXIV, 2015, pp. 175-186.

¹⁸ *Ivi*, p. 178.

¹⁹ Citato in M.E. GIUSTI, *Introduzione. Studiare il teatro popolare*, in *Id.*, *Teatro popolare: arte, tradizione, patrimonio*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 5-18: 5.

²⁰ *Ivi*, p. 6.

²¹ W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, in *Id.*, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 114.

²² B. BRECHT, *Scritti teatrali*, I, Torino, Einaudi, 1975, p. 233.

²³ L. ODELLO, *Nota sulle politiche delle sopravvivenze*, «Aut aut», CCCXLVIII, 2010, pp. 28-31: 29.

Varianti

«Manoscritto del Maggio/Re Trieste e Albarosa/Ricopiato nel 1982/ Da Tincani Gastone/Piano di Coreglia/Lucca»: nella copertina di un quaderno scolastico che si chiude con «Io Tincani Gastone figlio di Giuseppe e Nipote di Romeo al quale si deve la conservazione di questo maggio che copiarono a sua volta in Vetriano nel 1930 che oggi 8 Dicembre io restituisco per desiderio dello zio Romeo. Per ragioni di praticità ho tolto 21 quartine contrassegnate con asterisco per ritrovare quali sono le soppresse». ²⁴

Il quaderno risiede tra scaffali e scatole della Raccolta Venturelli che Elena ha esplorato a lungo con specifica attenzione ai copioni dei Maggi: ²⁵ inclusa la loro tradizione testuale calda, familista e territorialista, che richiede filologia adeguata ossia eterodossa.

Nessun culto, anzitutto, del testo originale d'autore: analogamente a quanto verificabile in altre forme espressive della cultura popolare che di varianti si nutrono. Ognuna «sta e vive a sé» ²⁶ e vale per il suo esserci. I Maggi si pongono tra oralità e scrittura «ma su ognuno di essi l'oralità esercita un'azione importante che [...] si concretizza attraverso le microvarianti che ogni attore-cantore introduce volontariamente o no durante l'esecuzione». ²⁷

El autor-legiòn intitolava Menéndez Pidal un paragrafo del suo *Roman-cero Hispánico*: ²⁸ il Bruscello di Casalino era stato «reso illeggibile dalle infinite correzioni». ²⁹ Problematico quindi, in questo quadro, il senso di uno *stemma codicum*: se ci fosse, in ogni caso, racconterebbe anche per i Maggi la bella lunga storia di comunità di lettori/ascoltatori non passivi.

Una comunità che Elena osservava facendone parte ma conservando doppio passaporto: lungo una vita di continuo movimento tra confini culturali e di status. Ariosto e Tasso li aveva incontrati in quanto spettatrice, studentessa e docente: nelle radure di boschi garfagnini quanto in palchi di teatro, aule di liceo e Università, sale cinematografiche. Non senza riflessi sulle posture identitarie, come mi confermò l'analogo percorso descrittomi da Gastone Venturelli in una intervista del 7 luglio 1981. ³⁰

²⁴ In M.E. GIUSTI, *Introduzione. Studiare il teatro popolare*, in ID., *Teatro popolare*, cit., p. 5.

²⁵ ID., *Inventario della raccolta di Maggi di Gastone Venturelli*, Pisa, ETS, 2002.

²⁶ V. SANTOLI, *La critica dei testi popolari*, in ID., *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1968 (ed. or. 1961), pp. 159-168: 163.

²⁷ M.E. GIUSTI, *I Maggi della Raccolta Venturelli*, in ID., *Teatro popolare*, cit., p. 27.

²⁸ Citato in V. SANTOLI, *La critica dei testi popolari*, cit., p. 159.

²⁹ P. BRILLI, *I Nobili*, cit., senza indicazione di pagina.

³⁰ P. DE SIMONIS, *Colloquio con Gastone Venturelli sul «Maggio», del 7 luglio 1981*, «Lares», LXX, 2-3, 2004, pp. 557-581.

Sul suo tavolo stava Bachtin, quello di *Fransua Rable*,³¹ appena sprigionato dal cellophane: «Dicono che ha capito tutto», ricordo mi disse con sua tipica diffidenza ironica. Il Maggio era la sua storia di vita, il suo modo di condividere e interpretare la cultura di appartenenza secondo ritmi e modi teatrali, variando maschere, entrate e uscite, agnizioni e spiazzamenti: sapersi intellettuale e montanaro, esserne orgoglioso e doversene difendere attribuendo grande complessità e finezza alla drammaturgia popolare.

«Gran parte delle compagnie hanno fortemente questo senso della loro diversità culturale. E ci godono da morire quando la gente ‘un ci capisce nulla».³² Per questo «l'intelligencija mi vede molto male [...] Perché non capiscono il Maggio, poi si incazzano di più perché non capiscono come mai gli errori non li chiamo errori, ma li chiamo... “desonorizzazione”».³³

Uno sguardo ‘di vicinato’ consente d'altra parte nitore di dettagli, spesso importanti. Penso soprattutto a come Elena sia riuscita a rappresentare il Maggio in chiave di presenza drammaturgica non esclusiva. In Garfagnana, infatti, arrivavano «compagnie di giro che mettevano in scena indifferentemente Ibsen e Nicodemi» perché «quasi in ogni paese esiste uno spazio deputato, dalla sala parrocchiale a un locale di fortuna riadattato, alla presenza di veri e propri piccoli teatri».³⁴ E poteva accadere che i maggianti fossero anche attori nella filodrammatica locale. Una tradizione capace di appropriarsi della modernità: le *performance* degli attori di teatro trasmesse con regolarità dalla TV aurorale³⁵ divennero oggetto di attenta analisi che ri-formava una competenza critica locale spendibile anche per i Maggi. In lingua pop: l'intreccio si infittiva. Il pisano comune di Buti ospitò in apertura di terzo millennio convegni e spettacoli caratterizzati dall'incontro dei Maggi con nuovi interlocutori. Nel 2009 *Esperienze e progetti di incontro dell'oralità e del teatro popolare col cinema, il teatro sperimentale e la cultura moderna* e, l'anno successivo, *Maggio, cultura orale e cinema di qua e di là dell'Appennino e attraverso il Tirreno*.³⁶

Elena ha messo in luce sorprendenti itinerari spaziali inserendo nel suo campo di ricerca le biblioteche domestiche di contadini e montanari, un tempo alimentate dalla gerla dei venditori ambulanti colma di storie cavalleresche. «Di grande interesse, a questo proposito, il rinvenimento in terra emiliana della *Storia dei paladini di Francia* (1858-60) “la cosiddetta Bibbia dei

³¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. 1965).

³² P. DE SIMONIS, *Colloquio con Gastone Venturelli sul «Maggio»*, cit., p. 580.

³³ *Ivi*, p. 581.

³⁴ M.E. GIUSTI, *Introduzione. Studiare il teatro popolare*, cit., p. 7.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 151.

pupari”»: ³⁷ stampata a Palermo per il palermitano Giusto Lo Dico. Notevole, nella stessa direzione, un caso specifico individuato da Jo Ann Cavallo: ³⁸ Romeo Sala, emiliano, raccontava che per la stesura di un suo Maggio si era ispirato a un romanzo cavallresco di autore catanese speditogli da New York ‘pur’ essendo stato stampato a Palermo. C’era della ragione, storica, in questa bizzarra dinamica: il romanzo catanese era stato pubblicato su dispense da rilegare spedite agli emigrati negli Stati Uniti.

Il territorio lucchese è stato a lungo terra di migrazione. Elena collocò in appendice a un testo maggesco da lei curato brevi cenni biografici degli attori: Silvana Giorgetti Bartolini «da giovane ha lavorato in Svizzera, come operaia in una fabbrica di orologi» e Matteo Magi «ha lavorato per diversi anni in Finlandia dove in estate vendeva gelato e in inverno figurine di gesso». ³⁹

Intrecci

Il fagiolo fico «è stato introdotto nel 1889, da Vincenzo Micheli, un emigrante di Galliciano, che, di ritorno dagli Stati Uniti, portò 5 semi nascosti nella fodera interna del cappello per sfuggire ai controlli. Da allora, data l’elevata qualità, il seme è stato gelosamente conservato e riprodotto in purezza da alcuni abitanti del Comune». ⁴⁰

Aller-retour: gabbie da foraggio, valletti, cavagni, zane, corbe, sporte, fiscelle, ventole, nasse, canestre. Negli anni Ottanta del secolo scorso se ne costruiscono esemplari in formato ridotto [che] «adornano le pareti delle case garfagnine. Sono diventati dei veri e propri simboli della terra d’appartenenza, tanto che gli emigranti, quando rientrano per trascorrere le ferie, ne fanno vera e propria incetta per portarli magari oltre oceano». ⁴¹

Materie distillate in simboli, nel sovrapporsi di pratiche di memoria su pratiche di lavoro. Elena ne rendeva testimonianza etnografica in una indagine condotta tra luglio e agosto del 1982 a Eglio di Molazzana: «essendo il mio paese natale, la conoscenza diretta di tutte le persone ha facilitato non poco il mio compito. Ciò mi ha permesso di entrare in ogni casa e di pren-

³⁷ *Ivi*, p. 143.

³⁸ J.A. CAVALLO, *L’Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, «Archivio antropologico mediterraneo», V-VII, 5-7, 2002-2004, pp. 157-170.

³⁹ In *La casta Susanna*, secondo il testo adottato dai Maggianti di Limano (Lucca), a cura di M.E. Giusti, Lucca, Provincia di Lucca – Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1979, senza indicazione di pagina.

⁴⁰ «Italia a tavola», 1 gennaio 2013, <<https://www.italiaatavola.net/alimenti/frutta-verdura/2013/1/1/fagiolo-fico-galliciano/40901/>>, consultato il 7 luglio 2022.

⁴¹ M.E. GIUSTI, *Vitalità e usi dei manufatti a intreccio in un paese campione: Eglio in Garfagnana*, in P. BECONCINI *et al.* (a cura di), *L’intrecciatura tradizionale in area lucchese*, Roma, Edizioni Quasar, 1984, pp. 51-56: 55.

dere visione di tutti i manufatti in oggetto». ⁴² L'indagine divenne due anni dopo una Mostra, «L'intrecciatura tradizionale in Area lucchese», allestita a Roma nel Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari: frutto assai tardivo, maturato infatti nel 1956, della Mostra di Etnografia italiana del 1911 voluta e realizzata da Lamberto Loria. ⁴³

Nel 1912, una Guida delle attività commerciali fiorentine cita la «Premiata fabbrica di mobili in vimini, giunco e bambù per sala e giardini. Specialità in canestre da viaggio», fondata da Emilio Paoli: ⁴⁴ e il sapere esperto di Gian Paolo Paoli, coinvolto da Venturelli, intervenne nella ricerca sul campo e nel Catalogo dell'esposizione romana. ⁴⁵

La Mostra del 1911, come evidenziato da Sandra Puccini, aveva contribuito alla formazione di uno sguardo estetico traducibile in tendenza di mercato: il fascino distintivo degli oggetti popolari generò consigli per l'acquisto utili al rinnovo dell'arredo domestico borghese. Una rivista di settore richiamava l'attenzione sulla «messe meravigliosa di cose dell'uso più comune e qualche volta del prezzo più ridicolmente infimo, che scelte con cura ed unite ad altre cose, anche assai rari e fini, con discrezione, possono darci una quantità di effetti nella decorazione della casa, simpatici quanto imprevisi». ⁴⁶

Il Museo, con il suo Archivio, è anche potente macchina narrativa, generatrice di storie infinite, intrecciate nel succedersi dei diversi presenti.

Nella Mostra del 1984, i manufatti garfagnini si accostarono fisicamente a quelli, usati da pastori materani, che Giuseppe Antonio Andriulli, lucano insegnante a Firenze, aveva spedito a Loria: «realizzati con la tecnica dell'intreccio dei giunchi, in particolare fiscelli per ricotta e formaggi». ⁴⁷ L'invio incluse anche un «telaio pel nastro bianco che serve per le trecce» ⁴⁸ proveniente dalla cultura arbëreshë di San Paolo Albanese. Elena, in quella del Vulture di analoga cultura, ha svolto ricerca di campo attorno alle erbe e alla percezione del sapore. ⁴⁹ Un importante progetto interna-

⁴² Ivi, p. 51.

⁴³ S. PUCCINI, *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Carocci, 2005.

⁴⁴ *Annuario toscano. Guida Amministrativa, Commerciale e Professionale della Regione*, vol. I, Firenze, Bemporad & Figlio, 1912, p. 537.

⁴⁵ G.P. PAOLI, *Contributo alla conoscenza dell'intrecciatura in area lucchese, note su morfologia, tecniche d'intreccio, struttura costruttiva*, in P. BECONCINI et al. (a cura di), *L'intrecciatura tradizionale in area lucchese*, cit.

⁴⁶ S. PUCCINI, *L'itala gente dalle molte vite*, cit., p. 169.

⁴⁷ F. MIRIZZI, *Loria e i raccoglitori regionali per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911: il caso della Basilicata*, «Lares», LXXX, 1, 2014, pp. 189-201: 193.

⁴⁸ Ivi, p. 195.

⁴⁹ A. PIERONI et al., *Cross Cultural Ethnobiology in the Western Balkans: Medical Ethnobotany and Ethnozoology among Albanians and Serbs in the Pešter Plateau, Sandžak, South Western Serbia*, «Human Ecology», XXXIX, 2011, pp. 333-349.

zionale⁵⁰ la condusse poi, come *scientific person in charge* per la parte italiana, in una *enclave* albanese nel sud-ovest della Serbia. Oggetto della ricerca il patrimonio etnobotanico locale: dall'alimentazione all'artigianato, dalla medicina alla magia. Nei suoi *Itinerari albanesi*, tra Ottocento e Novecento, aveva raccolto erbe e credenze il botanico ed etnogeografo Antonio Baldacci. Dal nulla appaiono pastori che si meravigliano di tutto, guardano e toccano gli stranieri e i loro oggetti: non comprendono «perché io raccolga le erbe. I più evoluti sostengono che le erbe devono essere medicine; gli altri vogliono che da queste erbe si estragga oro facendo bollire le radici.⁵¹ [...] Fino ad allora non ci eravamo mai imbattuti in gente più primitiva; credo che essi vivessero la vita di duemila anni fa!».⁵²

D'altronde, se «non visiti l'Albania, tu stai perdendo l'occasione di una vita. Su quelle montagne [...] a un giorno di viaggio da qui il popolo vive come viveva 200 secoli fa, prima che i Greci o i Romani fossero perfino noti. Ci sono città preistoriche lassù, vecchie leggende, canzoni, usanze che nessuno conosce»: ⁵³ fascinazioni che due missionarie proposero nel 1921 a Rose Wilder Lane, di passaggio in Albania alla volta di Istanbul per incarico della Croce Rossa Internazionale.⁵⁴

Non persi 'quindi' l'occasione di visitare il paese delle aquile quando, nel 2001, mi capitò l'opportunità di insegnare Dialettologia Italiana a Scutari: con Elena però ci confessavamo che le nostre scelte albanesi erano motivate più dalla curiosità politica che da quella, etnografica e *rétro*, della viaggiatrice americana.

Per me, a lungo, 'Albania' era stata l'*Internazionale* trasmessa da Radio Tirana e il comunismo di Enver Hoxha immaginato come purezza quasi metafisica: credo anche per influenza dell'architettura razionalista dei palazzi di regime visti sulle riviste di propaganda.

E venne infine, nel 2018, una correlazione di tesi: *Ducagini. Una ricerca attraverso fotografia, patrimonio culturale e turismo* presentata da Florian Fusha per

⁵⁰ Progetto EU-RUBIA: *Circum Mediterranean ethnobotanical and ethnographic heritage in traditional technologies, tools and uses of wild and neglected cultivated plants for food, medicine, textiles, dying and handicrafts*, V Programma Quadro della Commissione Europea, Sub-Programma INCO-MED.

⁵¹ A. BALDACCI, *Itinerari albanesi* (1892), Roma, Società Geografica Italiana, 1897, p. 278.

⁵² *Ivi*, p. 314.

⁵³ Citato in O.S. DI BUCCI FELICETTI, «Quota Albania». *Un paese adriatico tra le montagne*, in G. SCIANATICO (a cura di), *Scrittura di viaggio. Le terre dell'Adriatico*, Bari, Palomar, 2007, pp. 137-162: 152.

⁵⁴ Wilder Lane (1886-1968) ne avrebbe tratto *The peaks of Shala: Being a Record of Certain Wanderings among the Hill-tribes of Albania*, London & Sydney, Chapman & Dodd limited, 1922.

carezza di documenti e studi ma anche perché nel mio 'io' di ricercatore convive anche quello di 'nativo' formatosi nella cultura osservata. Nel Ducagini sono infatti nato e cresciuto e per anni, insieme a mio padre, vi ho svolto indagini sulle tradizioni e sul patrimonio culturale [...]. Nello stesso tempo ho avuto modo di osservare come mio padre, in quanto dirigente locale del Partito Comunista Albanese incaricato per la propaganda contro i costumi tradizionali della regione, aveva dovuto agire contro i suoi stessi principi dovendo appunto svolgere un'azione più politica che realisticamente etnografica.⁵⁵

Da Karl Marx a Carl Nilsson Linnaeus.

Fusha ha segnalato⁵⁶ nel Ducagini la presenza della *Wulfenia Baldaccii*, pianta della famiglia delle Scrophlariaceae che fiorisce in maggio ricordando il cognonimo botanico.

E Andrea Pieroni, sodale di Elena in varie intraprese etnobotaniche:

In questa epoca che disegna un futuro basato sullo studio della dinamica dei sistemi complessi, gli studi etnobotanici sono una fonte di informazioni preziose, un contributo di modelli stabilizzati che possono fornire importanti informazioni (per la gestione di sistemi più ampi) già selezionate e sperimentate nel tempo, a disposizione di tutti per poter essere trasferite nel giusto contesto. [...] Anche la contaminazione, o l'influenza di culture [vegetali] più forti, contiene informazioni utili per comprendere i flussi migratori e gli eventi correlati. [...] Le piante, primaria risorsa per l'uomo, raccontano molte storie interessanti a chi le sa ascoltare.⁵⁷

Ultima verba

«Il mondo è partito e io ti devo portare». In lingua originale, «Die Welt ist fort, ich muss dich tragen»:⁵⁸ un verso di Paul Celan che Derrida portò con sé per qualche anno. Fino alla fine. *Tragen*, osservava, attiene non solo a chi sia scomparso: «se dit aussi couramment de l'expérience qui consiste à porter un enfant encore à naître». ⁵⁹

⁵⁵ F. FUSHA, *Ducagini. Una ricerca attraverso fotografia, patrimonio culturale e turismo*, tesi di laurea inedita, Università di Firenze, Facoltà di studi umanistici e di formazione. Corso di laurea magistrale in studi geografici e antropologici, relatore prof. Maria Elena Giusti, correlatore prof. Paolo De Simonis, 2018.

⁵⁶ Ivi, p. 22.

⁵⁷ In G. CANEVA et al., *Introduzione. Nascita e significato dell'etnobotanica*, in Id. (a cura di), *Etnobotanica. Conservazione di un patrimonio culturale come risorsa per uno sviluppo sostenibile*, Bari, Edipuglia, 2013, pp. 14-16: 15.

⁵⁸ P. CELAN, *Grosse, Glühende Wölbung*, in Id., *Atemwende*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1967, p. 93.

⁵⁹ J. DERRIDA, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 72.

Vita e morte conviventi in ossimoro. Chagall, davanti alla Madonna del Parto, seppe che la madre di Piero era stata sepolta a pochi passi di distanza: «Allora capisco. È la vita che sta per nascere dal ventre materno nel luogo della morte? Ma questa è un'idea immensa!».⁶⁰ Quanto, fuor di metafora, ovviamente sterile. Può nascerne, al massimo, sopravvivenza nella memoria di chi resta. «Preferite sempre la vita e affermate senza posa la sopravvivenza [...]. Vi amo e vi sorrido da dove io sia»: ⁶¹ *ultima verba* di Derrida, scritte a mano su di un biglietto indirizzato agli amici.

Saramago ha narrativamente proposto un *turn* sovvertitore degli archivi anagrafici: il «reintegro dei morti del passato nell'archivio che d'ora in poi sarà il presente di tutti [perché] come la morte definitiva è il frutto ultimo della volontà dell'oblio, così la volontà del ricordo potrà perpetuarci la vita».⁶²

Con un «caspiterina, perbacco» autochiosava sottovoce il principe De Curtis l'ultimo verso della sua *'A livella*: «nuje simmo serie... appartenimmo à morte!».⁶³ Mentre nel Bruscello di Prisco Brilli il giovane boscaiolo Brunello ammoniva così Polidoro de' Baroni Spenti e Astolfo de' Marchesi Storti: «andate pian con le parole grosse».⁶⁴

Parole di spessore invece minimo usavo con Elena nel contrapporre per gioco le nostre diverse toscanità di provenienza: il *sermo cotidianus* dei montanini della sua Garfagnana vs quello dei miei mezzadri periflorentini. *De quo* uno scambio di mail intercorso durante l'organizzazione di una ricerca sull'artigianato in Toscana.⁶⁵

Il 7 settembre 2013, ore 12.26, le proponevo la terracotta come tema per un mio intervento: «Pòle andare? Saluti e cento di queste fogaacce, sonorizzando la velare sorda intervocalica».

Alle 13.35 la risposta: «Grazie (z sorda). Pòle andà la teracotta (volontariamente degeminata). Sul resto ti rispondo con calma, òra mia che vadi in San Gallo, in Facoltà».

Corollaria quindi, concludendo, la lingua dei *Cento racconti popolari lucchesi*: una sera, a veglia,

di discorso in discorso, vennero a parlare del morire e non morire. E Drea disse: «La vita è come montare su per un albero; ci attacchiamo su su, su su, dopo un

⁶⁰ W. INGBORG, *Piero della Francesca: la Madonna del Parto*, Modena, F.C. Panini, 1996, p. 17.

⁶¹ J. DERRIDA, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 5.

⁶² J. SARAMAGO, *Tutti i nomi*, Torino, Einaudi, 1998, p. 187.

⁶³ A. DE CURTIS, *'A livella*, in ID., *'A livella. Poesie napoletane*, Roma, Gremese, 1992, pp. 9-14: 14.

⁶⁴ P. BRILLI, *I nobili*, cit., s.i.p.

⁶⁵ P. CLEMENTE – M.E. GIUSTI, *Alla ricerca delle origini dello spirito italiano. Territori, cultura materiale, filiere prodotti di eccellenza della Toscana*, Cattedra di Antropologia Culturale dell'Università di Firenze / Manifatture Sigaro Toscano, s.d.

ramo l'altro, dopo un ramo l'altro finché ce n'è; quando non ce n'è più, allora si rimane lì!" Dice un giovanotto: "Chi sa quanto ci avrò sempre da arrampicarmi io!? ..." – "Àbbicene quanto ti pare, all'ultimo t'hai a trovare sul cimigliolo. Avete voglie di fare e di brigare, di qui a cent'anni non ci sarà più nessuno di quelli che siamo qui [...]. È una zizzola di nulla! [...]" . C'era là in disparte un bimbetto di cinque o sei anni che era stato sempre attento a quei discorsi; tutto a un tratto fa: "Ma anch'io, mamma, bisognerà che moia?" – "Pur troppo, bimbo mio!

Chi ha fratelli ha da partire

E chi nasce ha da morire!

Quando sarà la tu' ora sarà sonata, morirai anco tu!"

– "O Dio! se me lo credevo 'un *nasciavo!*'"

E infatti, se ci domandassero il permesso! ...⁶⁶

⁶⁶ I. NIERI, *Beata innocenza!*, in *Id.*, *Cento racconti popolari lucchesi*, Livorno, Giusti, 1908 (ed. or. 1906), pp. 159-160.

MICHELE F. FONTEFRANCESCO – ANDREA PIERONI – DAURO M. ZOCCHI

CONVERSANDO DI STRUCOLI BOLLITI E PIANTAGGINI:
IL CONTRIBUTO DI ELENA GIUSTI
ALLE METODOLOGIE DELL'ETNOBOTANICA E DEL FOODSCOUTING

Una nota preliminare

Questo articolo legge il contributo offerto da Maria Elena Giusti nell'ambito degli studi demoantropologici ed etnobiologici dei sistemi alimentari locali, popolari e tradizionali nell'offrire spunti e traiettorie di sviluppo metodologico necessari per una più attenta e rispettosa ricerca di campo capace di restituire dignità alla complessità del terreno e alle comunità coinvolte nella ricerca etnografica.

L'articolo nasce dal lavoro congiunto degli autori¹ partendo dall'esperienza di chi tra di essi (A.P.) ha da più vicino conosciuto e collaborato con Maria Elena Giusti. In tal senso, seguendo l'esempio tracciato da Eleni Neni Panourgia,² questo contributo si sviluppa ponendo in dialogo il ricordo personale e la riflessione teorica e metodologica antropologica. In questo senso, la memoria si fa autoetnografia³ capace di delineare il contributo e l'esempio offerto da Giusti allo sviluppo del *foodscouting*.

Considerato come all'espandersi della letteratura antropologica ed etnobiologica sul cibo non è sempre corrisposta una consistenza nell'uso terminologico di parole chiave quali «locale», «tradizione» e «valorizzazione»,⁴ si ritiene qui di specificare il significato con cui sono utilizzate alcune locuzioni necessarie per inquadrare la metodologia del *foodscouting*:

¹ A.P. ha progettato l'articolo coordinandone la stesura. Tutti i passaggi di carattere memoriale sono scritti da AP. Tutti gli autori hanno rivisto e accettato la versione finale del lavoro.

² E.N. PANOURGIA, *Fragments of death, fables of identity: an Athenian anthropology*, Madison-London, University of Wisconsin Press, 1995.

³ Per un quadro storico e metodologico dell'autoetnografia si suggerisce: T.E. ELLIS – C. ADAMS – S.H. JONES, *Autoethnography*, in J. MATTHES – C.S. DAVIS – R.F. POTTER (eds.), *The international encyclopedia of communication research methods*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2017, pp. 1-11.

⁴ Per un quadro degli studi si veda: D.M. ZOCCHI *et alii*, *Recognising, safeguarding, and promoting food heritage: Challenges and prospects for the future of sustainable food systems*, «Sustainability», XIII, 2021, 17, p. 9510.

- gastronomia: i saperi e le pratiche alimentari di una data comunità;
- gastronomia popolare: l'insieme di saperi e pratiche alimentari dei ceti subalterni urbani e rurali⁵ che attengono alla sfera del domestico, sia quotidiano che festivo;
- gastronomia tradizionale: l'insieme di saperi e pratiche di una determinata comunità percepito da essa identitario e le cui origini sono ascritte ad un passato ancestrale;
- gastronomia locale: l'insieme di saperi e pratiche alimentari legate ad un determinato contesto socio-ecologico e culturale che si sviluppano attraverso l'uso delle risorse proprie dell'areale di abitazione di una comunità specifica.

L'articolo apre discutendo il quadro in cui si è andata a formalizzare la metodologia del *foodscouting* inquadrando il ruolo di Giusti in questo processo. Prosegue dettagliando la metodologia. Quindi, discute il retaggio di Giusti circa l'etica della ricerca ed il rapporto con le comunità partecipanti nonché della finalità che la ricerca deve avere nell'ottica del potenziamento delle stesse comunità. Nello svolgimento dei paragrafi, la prosa si sviluppa come un dialogo intratestuale tra memoria e riflessione intessuto al fine di far risaltare e mantenere così vivi la voce e l'esempio dell'antropologa di Eglio.⁶

Ripartire dal cibo

Credo fosse settembre del 2003 ed Elena Giusti ed io (A.P.) eravamo in un piccolissimo borgo dell'Istria, poco distante da quello che era il nostro 'campo-base', il paese istro-rumeno di Žejane. Stavamo raccogliendo scampoli di tradizioni popolari legate alle piante ed Elena, impaziente, fumava una sigaretta dopo l'altra. L'interlocutore, una signora sulla settantina che viveva sola, croata, ma fluente in un italiano parlato con forte accento veneto, sembrava non essersi interessata nella vita ad erbe e piante. La parte di intervista relativa alle erbe era andata a vuoto, io avrei voluto lasciare gli ormeggi e proseguire attraverso il paesino. Elena, però, caparbia, intravide il percorso del cibo come un tema che potesse infiammare l'entusiasmo della signora: era domenica, Elena buttò la sigaretta ed iniziò a conversare dei cibi dei giorni di festa. La signora raccontava di un dolce arrotolato ripieno di noci o marmellata di prugne (lo strucolo giuliano/istriano) che, invece

⁵ Intesi nell'accezione ciresiana: A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 2014.

⁶ In ciò, l'articolo prende spunto dal filone dell'etnografia sperimentale. Si guardi ad esempio: C. McGRANAHAN (ed.), *Writing anthropology. Essays on craft and commitment*, Durham, Duke University Press, 2020; K. STEWART, *Ordinary affects*, Durham-London, Duke University Press, 2007; S. TURKLE, *Evocative objects: things we think with*, Cambridge-London, MIT Press, 2007.

di esser messo in forno, poteva esser cotto bollito in acqua. Elena, sorpresa, sbottò: “Ora però mi spieghi bene per filo e per segno questa storia del dolce bollito”. Io ritornai sui miei passi e restammo altre due ore a parlare, con dovizia di dettagli merceologici e culinari, delle ricette di casa della cucina istriana.

Lo studio antropologico delle gastronomie tradizionali popolari ha avuto, a livello internazionale, una rinnovata popolarità nell’arco dei primi decenni del nuovo millennio.⁷ Questo recente successo ha ravvivato una linea di studio che affonda le sue radici moderne nel periodo a cavaliere tra Ottocento e Novecento, quando in Europa demologi e linguisti iniziarono a raccogliere informazioni e notizie circa i sistemi alimentari delle comunità rurali mentre negli altri continenti, in particolare nell’America settentrionale, si intraprendeva il lavoro di documentazione etnografico dei saperi e delle usanze di quelle popolazioni native soggette a drammatiche trasformazioni sotto l’impulso della colonizzazione occidentale.⁸

Nel corso dei decenni, la ricerca ha attestato usi e prodotti, ma soprattutto ha messo in luce i significati che le comunità legavano al cibo facendone tanto oggetto di sostentamento quanto elemento fondamentale sia nel sistema di saperi medici che di quelli religiosi locali. Così è stato, quindi, possibile offrire uno spaccato di culture vitali in cui il cibo era al contempo espressione della diversità bioculturale locale, in quanto risultante delle interazioni tra le risorse naturali site in precisi contesti ambientali e la diversità culturale della comunità che ivi risiedono, e fatto sociale totale, capace tanto di collegare l’individuale al collettivo quanto di esprimere diverse modalità (da quelle economiche a quelle religiose), scandendo il ciclo della vita dell’individuo e della comunità. Proprio da questa ricchezza segnica e semantica la ricerca antropologica ha saputo attingere riconoscendo nel cibo un fondamentale patrimonio culturale immateriale distintivo delle comunità e del loro legame con il locale.⁹

Le trasformazioni socio-culturali ed ecologiche che hanno caratterizzato il recente passato si legano alla crisi della diversità biologica e culturale a livello mondiale e hanno creato il contesto di una ravvivata attenzione

⁷ Per una recente sintesi delle principali linee di sviluppo di questo ambito di ricerca: C. COUNIHAN – P. VAN ESTERIK – A. JULIER (eds.), *Food and culture. A reader*, IV, New York, Routledge, 2017; J. KLEIN – J.L. WATSON (eds.), *The handbook of food and anthropology*, London, Bloomsbury Academic, 2016; K. ALBALA (ed.), *Routledge international handbook of food studies*, London, Routledge, 2013.

⁸ Per un quadro dello sviluppo degli studi si vedano: I. SVANBERG – Ł. ŁUCZAJ (eds.), *Pioneers in European ethnobiology*, Uppsala, Uppsala University, 2014; S.W. MINTZ – C.M. DU BOIS, *The anthropology of food and eating*, «Annual Review of Anthropology», XXXI, 1, 2002, pp. 99-119.

⁹ Si veda per esempio: K.E., MÜLLER, *Piccola etnologia del mangiare e del bere*, Bologna, il Mulino, 2005; G. CROWTHER, *Eating culture. An anthropological guide to food*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

verso lo studio della gastronomia, tanto in ottica di salvaguardia della diversità locale,¹⁰ quanto per apprendere strategie efficaci per raggiungere nuova sostenibilità e resilienza in ottica di mitigazione dell'insicurezza alimentare.¹¹

Se lo studio delle gastronomie popolari e tradizionali è lungi dall'essere un settore nuovo del dibattito antropologico ed etnobiologico, è da notare come questa storia lunga non corrisponda spesso ad una altrettanto consolidata strutturazione metodologica, i cui mezzi non sempre sono capaci di saper raccogliere tanto i tratti tangibili del cibo (ad es. riconoscimento e classificazione degli ingredienti, delle ricette e degli utensili) quanto quelli suoi intangibili (ad es. gestualità e saperi legati alla preparazione del cibo, valorialità ed estetiche). In questo senso, si possono identificare il contributo ed il retaggio lasciati da Maria Elena Giusti nel definire l'approccio etico ed euristico di quello che gli autori di questo contributo definiscono come *foodscouting*.

Sistematizzare un metodo

Mi ricordo ancora – doveva essere il 1999 – quando sul campo in Garfagnana, intervistando anziani sui rimedi della medicina popolare a base di prodotti animali, insisteva anche pedissequamente che nell'introduzione cominciasimo secondo il "copione Venturelli"; il copione imparato dal cugino, amico e confidente stretto/fratello per Elena: data e luogo dell'intervista, ora, domande semi-strutturate la cui sequenza doveva avere una logica stringente, oggi diremmo un'attenzione quasi maniacale agli aspetti tecnici e cognitivo-linguistici, trascrizione dei nomi vernacolari seguendo possibilmente l'Alfabeto Fonetico Internazionale. È stato lì che io – ricercatore che armeggiavo l'etnobotanica come una disciplina che sconfinava gli incerti miei orizzonti botanici, nonostante le mie frequentazioni delle etnoscienze anglo-americane – cominciai forse ad intravedere un nuovo orizzonte; un nuovo approccio sistematico allo studio tanto delle gastronomie quanto delle farmacopee popolari che partiva dalla domanda: "cosa si vuole sapere?" o, come diceva Elena in modo colloquiale lucchese, "prima domandiamoci cosa vogliamo raccattare dai nostri interlocutori".

¹⁰ T. JOHNS *et alii*, *Agricultural biodiversity as a link between traditional food systems and contemporary development, social integrity and ecological health*, «Journal of the Science of Food and Agriculture», XCIII, 14, 2013, pp. 3433-3442.; G.P. NABHAN – D. WALKER – A.M. MORENO, *Biocultural and ecogastronomic restoration: The renewing America's food traditions alliance*, «Ecological Restoration», XXVIII, 3, 2010, pp. 266-279; L. MAFFI (ed.), *On biocultural diversity: Linking language, knowledge and the environment*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2001.

¹¹ K.L. TURNER, *Biocultural diversity, campesino kitchens, and globalization: ethnobiological perspectives on dietary change in southern Bolivia*, «Journal of Ethnobiology», XXXIX, 1, 2019, pp. 110-130; J.M. NOLAN – A. PIERONI, *Introduction to Special Issue on Food Security in a Changing World*, «Journal of Ethnobiology», XXXIV, 1, 2014, pp. 4-6; I. VANDEBROEK *et alii*, *Local knowledge: who cares?*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», VII, 2011, p. 35.

Il *foodscouting* è una composita metodologia di ricerca finalizzata all'identificazione, mappatura e documentazione di cibi e risorse alimentari legate alle culture alimentari e gastronomiche locali. Essa può essere intesa come: «the ethnography-based documentation of folk/traditional perceptions, uses, and management of threatened or neglected plant, animal, and microbial food ingredients used within a given cultural setting/community as well as the folk customs attached to them that developed within a certain area as the result of a long socio-ecological coevolution». ¹²

Il *foodscouting* si concentra principalmente sulla ricerca e la caratterizzazione di tre tipologie di prodotti d'interesse alimentare, ovvero ingredienti/materie prime (specie selvatiche e coltivate), prodotti artigianali e ricette, con l'obiettivo di esplorare sia elementi tangibili che intangibili ad essi legati.

Le attività di *foodscouting* mirano al raggiungimento di due diversi obiettivi, sovente complementari tra di loro:

1. la caratterizzazione del paesaggio alimentare in termini di diversità di ingredienti, prodotti e preparazioni culinarie;¹³
2. l'analisi socio-culturale, economica e culinaria di risorse alimentari e gastronomiche legate ad un preciso areale geografico.¹⁴

Le attività di *foodscouting* muovono sovente con la mappatura dei luoghi legati alla produzione, distribuzione e consumo di cibo, che includono sia spazi pubblici (ristoranti, bancarelle di cibo di strada, mercati) che spazi privati (case, orti domestici). In questi luoghi, la ricerca mira a inventariare la diversità dei prodotti locali oppure ad analizzare specifiche merceologie alimentari, a mappare gli attori (umani e non umani) ivi presenti e ad esplorare le relazioni che intercorrono tra di loro. Tali attività possono essere condotte all'interno di un'area geografica la cui estensione varia a seconda dell'obiettivo dello studio: da areali locali che coincidono con villaggi, città o segmenti di una provincia, ad aree più estese come una nazione o addirittura aree transnazionali.¹⁵

¹² A. PIERONI – L. PAWERA – G. SHAH, *Gastronomic ethnobiology*, in U.P. DE ALBUQUERQUE – R.R. NÓBREGA ALVES (eds.), *Introduction to Ethnobiology*, Cham, Springer, 2016, pp. 53-62.

¹³ I.T. RAMPEDI – J. OLIVIER, *Traditional beverages derived from wild food plant species in the Vhembe District, Limpopo Province in South Africa*, «Ecology of Food and Nutrition», LII, 2013, pp. 203-222; C.L. QUAVE – A. PIERONI, *Fermented foods for food security and food sovereignty in the Balkans: a case study of the Gorani people of northeastern Albania*, «Journal of Ethnobiology», XXIV, 1, 2014, pp. 28-43.

¹⁴ H.J. GENDALL et alii, *Unearthing the «lost» Andean root crop «Mauka» (Mirabilis Expansa [Ruíz & Pav.] Standl.)*, «Economic Botany», LXXIII, 4, 2019, pp. 443-460; Y. LIU et alii, *Plants traditionally used to make Cantonese slow-cooked soup in China*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XIV, 1, 2018, p. 4; I. SVANBERG, *Ræstur fiskur: air-dried fermented fish the Faroese Way*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XI, 2015, p. 76.

¹⁵ Ad esempi dei vari areali: C.P. KALA, *Ethnic food knowledge of highland pastoral communi-*

Negli ultimi due decenni, il *foodscouting* è entrato a pieno titolo nelle metodologie comunemente usate nell'ambito dell'antropologia del cibo e dell'etnobiologia gastronomica.¹⁶ I contributi pubblicati attestano il nascente di un percorso di riflessione che sta interessando la comunità scientifica internazionale e che coinvolge tanto antropologi interessati ai processi di identificazione e salvaguardia dei patrimoni culturali intangibili, quanto etnologi impegnati nel processo di salvaguardia della diversità di risorse alimentari a livello locale.¹⁷

Se oggi, quindi, si è giunti ad una complessiva maturità metodologica, questo è da considerarsi un risultato recente e per molti versi ancora parziale. In primo luogo, si nota ancora come il dibattito circa la gastronomia, sia essa locale, popolare o tradizionale, spesso si riduca, anche in sede scientifica, ad una scarsa profondità che vede produrre descrizioni superficiali, spesso incapaci di approfondire con la stessa capacità i dati materiali ed immateriali del cibo.¹⁸ Inoltre e più importante, è il tema etico del ruolo della ricerca sul terreno e del rapporto con gli informatori, spesso non considerato ma che, in epoca di spettacolarizzazione del cibo¹⁹ richiederebbe un'urgente riflessione sull'effettivo contributo dato dalla ricerca alle comunità coinvolte, riponendo al centro dell'agire i contributi del dibattito apertosi oltre trent'anni fa grazie James Clifford e George Marcus²⁰ a livello internazionale e, ancor prima in Italia, grazie agli scritti di Antonio Gramsci.²¹ In

ties in the Himalayas and prospects for its sustainability, «International Journal of Gastronomy and Food Science», XXIII, 2021, p. 100309; Ł. ŁUCZAJ *et alii*, *Plants in alcoholic beverages on the Croatian Islands, with special reference to rakija travarica*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XV, 2019, p. 51; Y. DOĞAN *et alii*, *Of the Importance of a leaf: the ethnobotany of sarma in Turkey and the Balkans*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XI, 2015, p. 26; A. PIERONI, – M.E. GIUSTI, *Alpine ethnobotany in Italy: traditional knowledge of gastronomic and medicinal plants among the Occitans of the Upper Varaita Valley, Piedmont*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», V, 2009, p. 32.

¹⁶ A. PIERONI – M.F. FONTEFRANCESCO – I. VANDEBROEK, *Traditional food knowledge: new wine into old wineskins?*, «Frontiers in Sustainable Food Systems», V, 2021; A.N.H. CANO – M.E. SUÁREZ, *Ethnobiology of algarroba beer, the ancestral fermented beverage of the Wichi people of the Gran Chaco I: a detailed recipe and a thorough analysis of the process*, «Journal of Ethnic Foods», VII, 2020, pp. 1-12; F. CUCINOTTA – A. PIERONI, *«If you want to get married, you have to collect *viridura*»: the vanishing custom of gathering and cooking wild food plants on Vulcano, Aeolian islands, Sicily*, «Food, Culture & Society», XXI, 2018, pp. 539-567.

¹⁷ A tal pro: A. PIERONI *et alii*, *Wild food plants traditionally gathered in central Armenia: archaic ingredients or future sustainable foods?*, «Environment, Development and Sustainability», XXIII, 2021, pp. 2358-2381.

¹⁸ R. WILK, *The limits of discipline: towards interdisciplinary food studies*, «Physiology & Behavior», CVII, 4, 2021, pp. 471-475.

¹⁹ P. CORVO, *Food culture, consumption and society*, London, Palgrave Mcmillan, 2015.

²⁰ J. CLIFFORD – G.E. MARCUS, *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

²¹ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2001.

questo senso è importante l'esempio dato da Giusti, da un lato di tenacia e perseveranza metodologica e, da un altro lato, di postura intellettuale, che ha sempre letto la raccolta del dato di cultura popolare come processo maieutico e collaborativo volto non solo all'elaborazione di conoscenza, ma prima di tutto di consapevolezza da parte dell'informatore del valore della propria cultura e del proprio vissuto.²² In tal senso, Giusti ha offerto un esempio etico, prim'ancora che euristico, che ha anticipato ed ispirato l'attuale lettura del *foodscouting* come processo di attivazione comunitario capace di innescare processi di patrimonializzazione del cibo attraverso il riconoscimento di specifici ingredienti, prodotti, piatti e pratiche e alimentari come parte di un patrimonio collettivo.²³

Creare un punto di contatto

Anni più tardi, eravamo in un paesino bosgnacco della Serbia, quando la nostra intervistata sembrava titubante a parlare di erbe. Elena uscì nel cortile e strappò con decisione una piantaggine e ricordo il suo imperioso sguardo al traduttore: "Scusa, Mez, le puoi chiedere se usa almeno questa? È impossibile che non lo conosca". Ovviamente da quel punto in poi l'interlocutrice si aprì e rimase a parlarci a lungo di erbe di uso domestico.

Nell'approccio metodologico di Giusti si può leggere una sfida fondamentale, soprattutto per un settore in espansione, come quello della ricerca sul cibo. La ricerca tende, infatti, ad abbracciare nuovi orizzonti, spesso abbandonando le logiche del rigore a favore della fretta di avanzare, di essere a tutti i costi attuali.²⁴ Di fronte a questa caotica e generativa tendenza è necessario fare fronte facendo ordine, prima di tutto identificando chiaramente gli obiettivi del lavoro e i materiali su cui operare e, soprattutto, trovare un terreno di incontro tra emico ed etico, tra punto di vista del ricercatore e del nativo. Il caso del cibo selvatico, su cui molti studi etnobiologici sono stati svolti in varie aree del mondo, è esemplare di questa necessità.²⁵

²² A. PIERONI – M.E. GIUSTI, *Alpine ethnobotany in Italy: traditional knowledge of gastronomic and medicinal plants among the Occitans of the Upper Varaita Valley, Piedmont*, cit., p. 32.

²³ D.M. ZOCCHI et alii, *Recognising, Safeguarding, and Promoting Food Heritage: Challenges and Prospects for the Future of Sustainable Food Systems*, «Sustainability», XIII, 17, 2021, p. 9510.

²⁴ In tal senso, si veda la critica proposta da Francesco Remotti: F. REMOTTI, *Per un'antropologia inattuale*, Milano, Elèuthera, 2014.

²⁵ A. PIERONI et alii, *Wild food plants traditionally gathered in central Armenia: archaic ingredients or future sustainable foods?*, «Environment, Development and Sustainability», XXIII, 2021, pp. 2358-2381; J. ŽIVKOVIĆ et alii, *Ethnomycological investigation in Serbia: astonishing realm of mycomedicines and mycofood*, «Journal of Fungi», VII, 5, 2021, p. 349; R. DUDA – S. GALLOIS – V. REYES-GARCÍA, *Ethnozology of bushmeat. Importance of wildlife in diet, food avoidances and perception of health among the Baka (Cameroon)*, «Revue d'ethnoécologie», XIV, 2018.

In molti contesti di ricerca uno dei compiti più difficili, durante lo studio delle piante selvatiche alimentari, è l'identificazione di partecipanti disposti e interessati a discutere apertamente di questo argomento. Molto spesso la prima risposta di una persona è: «non raccolgo affatto piante selvatiche». Dietro questa frase, però, spesso si celano informazioni nascoste per riserva oppure perché, semplicemente, non considerate importanti per il ricercatore. È per questo, come ha mostrato Giusti, che è necessario trovare un punto di contatto e di intesa.

Al fine di continuare la conversazione e ottenere le informazioni necessarie, è importante guidare l'interlocutore attraverso esempi o, nel caso di piante usate principalmente in passato, ricordi positivi: «come usava le piante tua madre/nonna?», «quali piante si metteva in bocca mentre giocava con altri bambini da piccola?». Tali *driver* di memoria potrebbero risvegliare l'interesse dell'intervistato e invogliarlo a continuare la conversazione. Gli utilizzi di piante selvatiche possono essere elicitati partendo dai cibi più comuni localmente (quelli che sicuramente tutti consumano regolarmente o che perlomeno hanno provato) oppure chiedendo ai partecipanti di nominare le piante più importanti nella loro cucina domestica nei diversi periodi dell'anno, ad esempio quali sono le prime piante che crescono in primavera per poi elencare quelle disponibili in estate e in autunno. Sovente, diverse persone hanno assaggiato nella loro vita frutti selvatici, e quindi dedicare una parte dell'intervista a questa categoria di prodotti potrebbe facilitare lo svolgimento dell'interlocuzione. È poi possibile continuare la conversazione chiedendo alla persona quali piante selvatiche ha raccolto e consumato in passato (usi di vegetali nel passato non più attuali) ed agganciarsi in questo modo alla memoria degli interlocutori motivandoli a proseguire l'intervista con maggiore entusiasmo.

Infine, nella ricerca è importante un aspetto, spesso trascurato dai ricercatori nell'entusiasmo della raccolta dei dati. È cruciale non affaticare i partecipanti. In questo, Giusti ha dimostrato una formidabile capacità di alternare domande e cambiare registro, se l'interlocutrice o l'interlocutore avessero dato l'impressione di essere stanchi, e percorrere altre direttrici nelle conservazioni, ad esempio sulla vita familiare (dove sono i figli e le loro famiglie, dove hanno studiato, dove lavorano). In questo modo si va a creare un ritmo tra ricercatore e intervistato, un'invisibile sincronia di intenti che crea familiarità, apre porte e crea comune conoscenza.²⁶

²⁶ Secondo quel processo identificato nell'analisi festiva da Paolo Apolito: P. APOLITO, *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Bologna, il Mulino, 2014.

Consapevolizzare

Nella preparazione dell'articolo sugli erbi garfagnini e della Lucchesia,²⁷ Elena volle aggiungere gli scampoli di uno scritto di casa su ricette casalinghe di un lontano parente di un suo interlocutore. Il suo entusiasmo per questo farsi letteratura incipiente a partire dell'oralità era legato alla sua passione per il teatro popolare, di cui altri esperti hanno scritto in questa raccolta, ma anche a mio avviso alla sua speranza di un orizzonte liberatorio e liberato nelle mani dei detentori dei saperi popolari. Per Elena Giusti il tema dell'orizzonte politico e di agency per le classi subalterne²⁸ non poteva mai essere tralasciato. La cura delle tecnicità dei saperi popolari era funzionale a questo orizzonte: il solo atto di trascrivere un appunto, una storia orale, rappresentava per Giusti il tentativo eroico delle classi subalterne di prendere in mano la loro storia. A latere degli intellettuali, a latere dell'accademia.

Se il *foodscouting* è azione di (ri-)scoperta partecipativa di un paesaggio gastronomico, la ricerca del dettaglio non è da leggersi come mera volontà golosa. Risponde, invece, alla precisa volontà di salvaguardare da quell'oblio della modernità descritto da Paul Connerton²⁹ un ulteriore tratto distinguente di un aspetto delle comunità locali, seguendo la stessa idealità che ha mosso la ricerca di Giusti. È per questa ragione che le ricerche di *foodscouting* hanno guardato principalmente a quei cibi progressivamente marginalizzati dallo sviluppo del *foodscape* globale ed oggi a rischio di scomparsa.³⁰ Sebbene questi prodotti siano tuttora socialmente e culturalmente connessi a precisi paesaggi alimentari rurali e indigeni,³¹ si contano a migliaia di questi prodotti, proprio come lo *strucolo* che apre questa narrativa, che hanno perso o stanno gradualmente perdendo il loro ruolo alimentare e culturale nella vita delle comunità, incapaci da un lato di interpretare le necessità di una nuova società post-rurale e dall'altro di adattarsi alle dinamiche che caratterizzano il settore alimentare moderno (ad es. standardizzazione e industrializzazione dei sistemi di produzione e commercializzazione).

²⁷ M.E. GIUSTI – A. PIERONI, *Cercare, raccogliere ed utilizzare piante spontanee (e non). Alcune indagini etnoscienze in Provincia di Lucca*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», LXXVI, 2009, pp. 429-460.

²⁸ A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, cit.

²⁹ P. CONNERTON, *How modernity forgets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

³⁰ G. DE ST. MAURICE – T.L. MILLER, *Less palatable, still valuable: taste, crop agrobiodiversity, and culinary heritage*, «Food, Culture and Society», XX, 2, 2017, pp. 193-200; G. MELDRUM – S. PADU-LOSI, *Neglected no more: leveraging underutilized crops to address global challenges*, in D. HUNTER et alii (eds.), *Routledge handbook of agricultural biodiversity*, London, Taylor and Francis, 2017, pp. 298-310.

³¹ S. BARTHEL – C.L. CRUMLEY – U. SVEDIN, *Biocultural refugia: combating the erosion of diversity in landscapes of food production*, «Ecology and Society», XVIII, 4, 2013, p. 71.

Se la scomparsa di questi prodotti è sicuramente esempio di un cambiamento delle attività economiche delle comunità e del loro uso dell'ambiente circostante,³² d'altra parte non si può non leggere in questa erosione l'effetto di un altro, più cupo, fenomeno figlio della marginalizzazione vissuta dalle classi popolari urbane e, soprattutto, rurali. Oltre un quarantennio fa, Pierre Bourdieu³³ dava un monito: un gruppo sociale cerca sempre di migliorare la propria condizione e per far ciò abbandona il proprio *habitus*, il proprio modo di vivere e socializzare, abbracciando ed incorporando quello dei gruppi più privilegiati. L'abbandono del cibo tradizionale passa anche, quindi, attraverso l'attualizzazione del rifiuto della propria condizione e del proprio passato; una rimozione che è ancora più forte nel momento della migrazione e dell'abbandono di una condizione di povertà.³⁴

Recuperare i cibi marginalizzati è cercare, proprio nell'ottica dell'etica di Giusti, di invertire questo processo, ridando dignità, riconoscendo valore e importanza dove altrimenti ci sarebbe solo vergogna e senso di inadeguatezza verso un vasto mondo che propone un modello culturale egemonico di successo altro. In questo senso, il *foodscouting* si pone come strumento atto a favorire un processo di rinnovamento culturale popolare; uno strumento di riterritorializzazione di comunità altrimenti indirizzate verso l'abbandono e l'oblio e di supporto a quel processo di consapevolizzazione che era nel cuore di Giusti.

Conclusione

Volgendo alle conclusioni, questo nostro contributo ha voluto guardare all'insegnamento e all'esempio dati da Maria Elena Giusti nell'ambito della ricerca sul terreno in ambito etnografico ed etnobiologico. Così facendo ha identificato una continuità ed un retaggio di questi nella metodologia del *foodscouting*.

In questo dialogo con la memoria ed il ricordo, soprattutto abbiamo evidenziato alcuni aspetti importanti di legame in particolare connessi con la capacità di questo modo di far ricerca tanto di trovare un terreno di paritario dialogo ed incontro tra ricercatore e partecipanti e ancor di più di

³² M.F. FONTEFRANCESCO – A. PIERONI, *Renegotiating situativity: transformations of local herbal knowledge in a Western Alpine valley during the past 40 years*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XVI, 1, 2020, p. 58.

³³ A partire dal suo celebre volume: P. BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

³⁴ Come registrato, per esempio, tra le comunità marocchine e albanesi piemontesi: M.F. FONTEFRANCESCO et alii, *Keeping or changing? Two different cultural adaptation strategies in the domestic use of home country food plant and herbal ingredients among Albanian and Moroccan migrants in Northwestern Italy*, «Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine», XV, 2019, p. 11.

consapevolizzazione delle masse popolari dell'importanza e forza della loro cultura e realtà. Infatti le attività di *foodscouting* non si fermano alla semplice documentazione dei cibi locali e tradizionali; sono, soprattutto progettate per analizzare, spesso in modo transculturale, e interpretare i punti di vista degli attori locali sui ruoli e i valori delle risorse alimentari locali (ossia le percezioni, le narrazioni e le storie), collocandoli nel più ampio contesto socioculturale ed economico di appartenenza, un orizzonte fondamentale nei processi di patrimonializzazione. In tal senso, crediamo fortemente che le traiettorie future del *foodscouting* dovrebbero includere la co-progettazione di metodi transdisciplinari insieme agli attori locali che permettano di esplorare le relazioni con il cibo e il contesto circostante attraverso le loro esperienze personali, ma sempre a partire dall'ossessivo rigore che Elena Giusti ci ha insegnato.

MARIANO FRESTA

RICONSIDERANDO IL TEATRO POPOLARE TRADIZIONALE

1.

Dalla metà degli anni Sessanta fino a quasi tutti gli anni Ottanta del secolo scorso le tradizioni popolari italiane vissero uno dei periodi più esaltanti della loro storia. I movimenti giovanili che contestavano il sistema politico e culturale vigente trovarono, infatti, nel folklore alcuni elementi che in qualche modo possedevano, se non l'alternativa, quell'alterità che andavano ricercando: un'altra cultura, un'altra scuola, un'altra musica. E fu così che alcuni tratti della cultura popolare lasciarono i campi e altri luoghi di lavoro per diffondersi nelle strade e nelle piazze delle città dove la contestazione dilagava. Ma il connubio tra i movimenti e il folklore durò poco, sia perché i primi non ebbero realistiche prospettive da raggiungere, sia perché la cultura tradizionale stava per scomparire insieme con la società contadina che l'aveva generata, travolte ambedue da una nuova rivoluzione tecnologica e dall'avvento della cultura di massa.

Oltre all'alterità del canto popolare, che ebbe una diffusione notevole e che contagiò molti esponenti della musica colta (tra cui Luciano Berio) e dello spettacolo (tra cui Dario Fo), ad attirare l'attenzione di registi, attori, intellettuali, ed antropologi furono le forme di teatro che erano circolate per decenni presso le comunità contadine. Il fenomeno interessò quasi tutte le regioni italiane: in Campania *A Zeza*, farsa imperniata su un matrimonio contrastato, partita da Pomigliano d'Arco ebbe notorietà anche in altre regioni; l'opera dei pupi siciliana vide un rinnovato slancio grazie all'attività di Janne Vibaek e Antonio Pasqualino, ma furono principalmente la Toscana e l'Emilia le zone in cui esso si manifestò con più vigore per la presenza ancora vivace di uno spettacolo piuttosto complesso come quello del Maggio drammatico.

La riscoperta di queste forme 'altre' rispetto al conformismo che l'invadente cultura di massa comportava, suscitò un'entusiastica attività di ricerca che ebbe tra gli oggetti privilegiati le forme della drammatica popolare. Così il teatro tradizionale, per più di un decennio dopo la sua riscoperta (1970 circa), non solo fu al centro degli studi folklorici ma richiamò l'attenzione anche di quegli intellettuali (e qualche politico) che lo vedevano,

specie quello riguardante le forme comiche, come un'espressione della cultura tradizionale suscettibile di essere strumento di comunicazione sociale anche in tempi moderni. Il teatro popolare tradizionale (questa la dicitura necessaria per identificarlo in modo corretto) addirittura fu omaggiato da ben tre convegni consecutivi, quello di Modena del 1974, quello di Montepulciano dello stesso anno e quello di Pisa del 1978.¹ Il primo, sotto la direzione di Paolo Toschi, si risolse in una serie di attestazioni etnografiche sulla presenza di forme teatrali nell'area centrosettentrionale dell'Italia, con l'eccezione di qualche presa di posizione di segno diverso, foriera di studi sociologici e antropologici, come quella di Sebastiano Lo Nigro.² Il convegno di Montepulciano, grazie agli interventi di Alberto Cirese e di Tullio Seppilli, si caratterizzò per la vivacità del dibattito, che si svolse in quasi quattro giorni, e per una sterzata data agli studi, che trasportò lo spettacolo popolare tradizionale dal campo del folklore a quello dell'antropologia. Poi fu la volta del convegno di Pisa, con Giovanni Battista Bronzini, che sembrò, se non una restaurazione degli studi, una frenata rispetto alle spinte teoriche emerse a Montepulciano.

I convegni ebbero la funzione di creare un'atmosfera favorevole al *revival* delle forme di spettacolo popolare; per restare nel territorio toscano, se il *Bruscello* non ebbe nessuna nuova edizione nei luoghi che lo avevano visto protagonista, tranne qualche rappresentazione a Le Piazze, nel comune di Cetona (SI), la *Vecchia* o *Segalavecchia* fu rappresentata in molti paesi, nei bar, nei teatrini, nelle piazze. Così pure la *Maggiolata*, la cui presenza era attestata, a macchia di leopardo, in quasi tutta la Toscana e in altre regioni, acquisì un maggiore vigore rafforzandosi nei luoghi in cui era riuscita a sopravvivere a dispetto della crisi del mondo agrario e ad essere riproposta nelle zone in cui non si svolgeva più da anni. Anche il Maggio cosiddetto drammatico, proprio della Garfagnana e dei territori appenninici contigui, si rafforzò e fu riproposto in alcuni borghi da cui era scomparso da tempo.

Gli incontri ebbero il merito, oltre che di rinvigorire la ricerca, di darle indicazioni teoriche diverse da quelle fino ad allora seguite: Gastone Venturilli che aveva in buona parte setacciato la Garfagnana e alcune zone delle Apuane fondò il «Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle Tradizioni popolari» della Lucchesia, e proseguì pubblicando molti testi di

¹ Del primo convegno si vedano gli atti, *La drammatica popolare nella Valle Padana*, Firenze, Olschki, 1976; gli atti del secondo sono stati pubblicati in *TEATRO REGIONALE TOSCANO* (a cura di), *Teatro popolare e cultura moderna*, Firenze, Vallecchi, 1978; non sono mai stati editi quelli del convegno di Pisa.

² Secondo Lo Nigro, per tutto l'Ottocento, gli autori dei drammi popolari toscani non erano i contadini ma gli intellettuali di campagna come i parroci, i fattori, che erano i veri estensori dei testi o coloro che ne erano i suggeritori ideologici. La tesi di Lo Nigro trovava un suo riscontro nell'azione pedagogica e culturale svolta dalla borghesia liberale toscana diretta al rinnovamento dell'agricoltura attraverso anche l'educazione dei mezzadri.

Maggi e di altre forme di spettacolo. Il convegno di Montepulciano indusse Pietro Clemente ad avviare una ricerca nel territorio della provincia di Siena che si protrasse fino agli anni Ottanta e che fece scoprire, a livello demologico, il contesto mezzadrile in cui il teatro era sopravvissuto per decenni.

Sia il gruppo di Venturelli (di cui Maria Elena Giusti faceva parte) sia quello senese di Clemente avevano cominciato a lavorare seguendo le indicazioni dell'opera di Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, che in quegli anni era il punto di riferimento per buona parte dei ricercatori; ovviamente, sulla scorta del Toschi, l'altra bussola era costituita dal *Ramo d'oro* di Frazer.³ Venturelli, venendo dalla Dialettologia e dalla Filologia, si dedicò quasi esclusivamente ai testi e alle questioni della loro circolazione e della loro edizione; da parte sua Clemente con il suo gruppo privilegiò l'aspetto storico-antropologico, tanto che la sua ricerca, dopo un po' di tempo, si spostò dal teatro alla condizione mezzadrile, alla posizione del mondo colonico in una società complessa, alle storie di vita, alla memoria e all'uso della memoria nella museografia.

Poi, di colpo, sulla ricerca e sugli studi del teatro tradizionale si spensero le luci: è vero che nel frattempo era sopravvenuta una crisi economica che aveva bloccato i finanziamenti alle attività e alle istituzioni culturali, ma ci fu anche un ripiegamento politico che si manifestò, tra l'altro, con un rifiuto di finanziare le spese per la cultura, ritenuta improduttiva. Tra l'altro, verso la metà degli anni Ottanta, l'entusiasmo rivolto all'«alterità» di alcuni aspetti della cultura popolare si affievolì a poco a poco fino a che la cultura *mainstream* fece accettare all'opinione pubblica l'egemonia del «pensiero unico». Anche la disciplina di Storia delle tradizioni popolari, nelle sue varie definizioni, scomparve dalle cattedre universitarie, sostituita dall'Antropologia culturale che immediatamente si articolò in mille rivoli, secondo gli interessi particolaristici di ogni singolo studioso.

Così, dopo le grandi fiammate degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, culminate in Toscana nel 2002 con la realizzazione del Museo della Mezzadria di Buonconvento e, nel 2003, di quello del Teatro Popolare Tradizionale Toscano (*TePoTraTos*) di Monticchiello (Siena), un pesante sipario, per usare un termine tecnico che non gli si addice, calò sul teatro prodotto dalla cultura popolare.

2.

Ho accennato prima al fatto che agli esordi della ricerca i punti di riferimento erano Frazer, con la sua teoria secondo la quale alla base del teatro

³ P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1956; J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965. Del rapporto Frazer-Toschi mi sono occupato molti anni fa; si veda M. FRESTA, *Il ramo d'oro di Paolo Toschi*, «La ricerca folklorica», X, 1984, pp. 79-83.

popolare ci fosse il rito, e poi Paolo Toschi che, oltre ad accettare totalmente le ipotesi di Frazer, aveva messo insieme i risultati di tutte le ricerche etnografiche italiane sulla drammatica popolare che erano state condotte in quasi un secolo di lavoro da folkloristi, da storici locali, e da filologi e storici della letteratura. Il suo volume sulle origini del teatro italiano era piuttosto convincente soprattutto per la mole delle notizie storiche ed etnografiche che corredevano lo svolgimento del tema, tanto che ci volle un paio di anni per capire che non tutte le sue teorie avevano basi solide su cui poggiare e che molte notizie da lui riportate erano poco corrette perché aveva accolto senza verifica ciò che aveva trovato già scritto e altre erano state ricavate da tesi di laurea non sufficientemente controllate.

Il difetto maggiore di Toschi stava, però, nel fatto che ogni spettacolo era ricondotto alle sue origini rituali: del contesto sociale e culturale in cui il teatro era agito egli non fa mai cenno, della sua funzione di strumento di comunicazione sociale forse non si rese nemmeno conto, impegnato a dimostrare che tutto ciò che costituiva il teatro popolare, fino nei minimi dettagli, aveva origine negli antichi riti agrari.

Intanto, a partire dagli anni Venti/Trenta del secolo scorso, le discipline linguistiche avevano fatto enormi progressi tali da far leggere le opere letterarie in maniera diversa e innovativa, perché la critica si basava non più sulle norme della retorica classica ma su una grammatica anch'essa diversa rispetto a quella tramandataci storicamente, che oggi si chiama «grammatica dal testo» e che allora cominciò a chiamarsi «semiologia» o «semiotica». Si trattava non più di guardare all'opera dall'esterno, ma di analizzare i rapporti e le relazioni che si instauravano tra le varie componenti all'interno di essa. Furono soprattutto i formalisti russi riuniti nel Circolo di Mosca e successivamente nel Circolo semiotico di Praga a sviluppare questi nuovi strumenti analitici e ad usarli per la critica delle opere letterarie. Anche molte opere folkloriche furono sottoposte al vaglio della nuova critica con risultati che possono essere considerati a tutt'oggi definitivi; si pensi per esempio all'opera di Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*,⁴ che è il libro certamente più famoso di tutto il formalismo russo e praghese e al cui metodo interpretativo ancora oggi ci si rivolge non solo per la spiegazione profonda delle fiabe, ma anche per valutare altre espressioni artistiche (come quelle cinematografiche) in cui prevale un codice forte di comunicazione.

In questo ambito del formalismo molto importanti sono le considerazioni teoriche di Jakobson e Bogatyřev sul folklore in generale ma ancora più interessanti quelle del solo Bogatyřev sul teatro popolare.⁵ Questi

⁴ V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. 1929).

⁵ Si vedano; R. JACOBSON – P. BOGATYŘEV, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, «Strumenti critici», 3, 1967 (ed. or. 1929); P. BOGATYŘEV, *Semiotica del teatro popolare*, in J. LOTMAN – B. USPENSKIJ (a cura di), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 5-25; e Id., *Semiotica della*

due autori non compaiono nelle bibliografie citate nei lavori di Venturelli e Giusti, quindi è presumibile che non abbiano attirato l'attenzione dei due studiosi. I due autori russi, invece, insieme con il praghese Mukařovski,⁶ sono da ritenersi fondamentali per capire la struttura del dramma popolare e la sua funzione nelle comunità tradizionali; tra l'altro, se lo studioso praghese ci spiega i procedimenti che caratterizzano le modalità di composizione delle forme della espressività popolare, e Jakobson dà una spiegazione molto convincente di come funziona nel folklore il rapporto pubblico/artista, Bogatyřev ci mostra come molti aspetti accomunano il teatro tradizionale russo e quello italiano (ed europeo, naturalmente), in particolare quello toscano. In altri contesti ho già illustrato e analizzato il dramma tradizionale toscano sulla scorta delle indicazioni di Bogatyřev,⁷ qui mi limito a ricordare che dalle sue analisi viene fuori un linguaggio teatrale molto complesso, raffinato pur nella sua semplicità e povertà, in contrasto fortissimo con il teatro realistico e con un rapporto emotivo e culturale strettissimo tra attori e pubblico. Questo, infatti, non deve scandalizzarsi se sul palcoscenico vede aggirarsi l'“indettatore”, cioè il suggeritore che, in abiti moderni, col copione in mano, va porgendo le battute agli attori; non deve meravigliarsi se sulla scena un bastone ora è usato come sostegno su cui si appoggia il vecchio personaggio, ora è, invece, un cavallo che serve al cavaliere per spostarsi da un Paese ad un altro, ora è spada per duellare con il nemico... Né dobbiamo sorprenderci noi se qualcuno degli spettatori entra nel luogo scenico e rimette in piedi la sedia fatta inavvertitamente cadere. Questa complicità permette, da un lato, la possibilità che l'attore di oggi diventi spettatore domani e che questi, a sua volta, diventi attore; dall'altra parte essa fa sì che si raggiunga una identificazione tra attori e spettatori e una condivisione di quello che si dice sulla scena e del modo con cui si dice. Tutto questo non accade nel teatro formatosi nel corso degli ultimi secoli e indicato semplicisticamente come “borghese”, dove permane una distanza incolmabile tra palcoscenico e platea, con l'impossibilità da parte del pubblico di intervenire nella vicenda che si recita sulla scena. Se il teatro dell'antica Grecia dibatteva temi etici che coinvolgevano catarticamente gli spettatori, in quello popolare tradizionale si presentavano vicende che dovevano rinsaldare, ritualmente, i valori su cui fondare le relazioni tra i membri della comunità. Bogatyřev e Jakobson hanno, infatti, rilevato che su tutte le espressioni artistiche la col-

cultura popolare: feste, tradizioni, abbigliamento, teatro, marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari, a cura di M. Solimini, Verona, Bertani, 1982 (ma il testo risale al 1923).

⁶ J. MUKAŘOVSKI, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*, in *Id.*, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 392-415.

⁷ Si veda il volume da me curato, M. FRESTA (a cura di), *La Val d'Orcia di Iris*, Montepulciano, Editrice Le Balze, 2003.

lettività era chiamata ad esprimere giudizi e ad esercitare un forte controllo; addirittura esisteva una censura preventiva, per la qualcosa ogni artista sapeva che aveva dei limiti ben precisi che non poteva oltrepassare e che riguardavano i valori sostanziali e formali che erano patrimonio di tutta la comunità. Rifacendosi a De Saussure, per i due semiologi la *performance* artistica stava, in rapporto alla cultura della comunità, come la *parole* sta alla *langue*: usare, infatti, una strana parola coniata lì per lì o un termine o sintagma di un altro sistema linguistico si rischia di non farsi capire e soprattutto si esce dalle regole della *langue*. Nel teatro tradizionale la censura si esercitava soprattutto sulle conclusioni del dramma, che dovevano collimare con i valori positivi, stabiliti a priori dalla collettività. Non poteva esserci innovazione, ma solo la conferma della tradizione.

Ma quali erano questi valori? I drammi in cui essi erano presenti trattavano di vicende storiche o ritenute storiche: i 'cantari' medievali, il ciclo bretone e quello carolingio, *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino, i poemi dell'Ariosto e del Tasso, la Bibbia, le vite dei Santi fornivano un materiale narrativo e drammatico centrato sempre sul contrasto tra 'io' e l' 'altro' e soprattutto su quello tra Bene e Male, che si chiudeva immancabilmente con la vittoria del 'noi' e del Bene.

Il contrasto radicale tra i due enti metafisici come il Bene e il Male e il finale scontato creano una situazione di staticità, impediscono che nel dramma ci sia una qualche discussione: insomma questo tipo di drammatica non è adatto a diventare uno strumento moderno di dibattito.

A questo tipo di teatro appartengono sia il Maggio cosiddetto drammatico, sia il Bruscello, sia l'opera dei pupi e forse qualche altra forma semi-sconosciuta presente in Italia. Quando si cominciò la ricerca, il Bruscello era però già scomparso; tra l'altro negli ultimi decenni, nelle campagne senesi, si era fortemente trasformato. Le testimonianze ci dicono che fino alla soglia del Novecento la sua esecuzione era simile a quella dell'oratorio: ogni personaggio si staccava dal gruppo – disposto in cerchio – cantava la sua ottava e tornava al posto di prima; a lui succedeva un altro, fino al completamento della storia. Quindi un'esecuzione piuttosto statica, probabilmente esemplata sugli oratori sacri eseguiti in chiesa nel periodo della Settimana Santa. Ad imitazione dei film di cappa e spada l'azione scenica del Bruscello, quello venuto fuori dalle ricerche novecentesche, diventa movimentata, si risolve in una serie di duelli. Se prima la sua staticità contenutistica assumeva la sua specifica forma, negli ultimi spettacoli la prima si perdeva dentro la dinamicità degli scontri armati.

3.

L'attenzione di chi voleva utilizzare il teatro tradizionale come moderno strumento di comunicazione si rivolse quindi alla forma comica della

Vecchia o del *Segavecchia* (già sperimentata da Seppilli a Perugia), diffusa in forma drammatica in Toscana ed Umbria e come festa di passaggio fra inverno e primavera in quasi tutta Italia. Nella *Vecchia* non ci sono più cavalieri, né dame, né santi, c'è invece la famiglia contadina, il vecchio marito che vuole ammazzare l'anziana moglie per prenderne una più giovane; ci sono i loro figli, ci sono gli operai che gravitano intorno alla famiglia contadina, come i *segantini*, ci sono infine i rappresentanti del mondo egemone, come il notaio, il prete, il dottore, i carabinieri. In breve, il rito della morte della natura e della sua rinascita come primavera si trasforma in una farsa, in un'antica atellana in cui il villano, prendendosi una specie di rivincita, irridendo i rappresentanti dei suoi padroni, sbeffeggia l'ipocrisia del prete, la boria del medico, la vuota autorità dei carabinieri. Con il pericolo che tutto scada nella comicità del varietà teatrale e televisivo. Insomma, per uno strumento di comunicazione che vuole essere moderno, i personaggi forse sono adeguati perché realistici, ma la vicenda che mettono in scena non è tale da far innalzare la cultura e far prendere coscienza alle masse popolari di oggi.

Non se ne fece nulla, anche perché tutti avevamo letto le pagine di Gramsci in cui si dice che le vicende raccontate dai Maggi equivalgono «ad un sognare ad occhi aperti», cosa che faceva a pugni con l'idea piuttosto romantica secondo la quale l'alterità non poteva essere che l'alternativa politica'. In sostanza, chi sognava ad occhi aperti non erano coloro che preparavano e cantavano il Maggio e quelli che ne erano spettatori ma gli studiosi e gli osservatori che pensavano di poterlo utilizzare come strumento di propaganda.

Da tutto ciò si può tirare una sola conclusione: che il Maggio è un monumento cui si deve portare rispetto e che ci meraviglia ogni volta che assistiamo ad una sua rappresentazione o anche quando lo prendiamo in considerazione. Tra tutte le forme di spettacolo popolare tradizionale che sono arrivate fino a noi, il Maggio, si presenta come una macchina teatrale molto raffinata che serviva non per mettere in discussione il mondo in cui le comunità vivevano per prepararne un altro, ma per confermare e verificare se tutti i suoi elementi erano ancora funzionanti e funzionali. Ciò, tuttavia, non mi sembra che sia soltanto un sognare ad occhi aperti, perché la conferma e la verifica dei valori riguardava questioni di non poca rilevanza: si trattava, infatti, dei fondamenti su cui basare la corretta convivenza tra i membri della comunità, e cioè la lealtà, l'onestà, il coraggio, la difesa dei deboli e, infine, il Bene. Il quale può essere un concetto metafisico, utopistico, esso però rappresenta una meta cui mirare, anche se non si raggiunge. La storia ci insegna che fino ad oggi l'umanità non ha raggiunto gli obiettivi positivi che tutti auspicano, dai filosofi ai teologi per arrivare fino alle più o meno consapevoli persone comuni. Per questo e nonostante questo, l'utopia continua ad essere necessaria, come la stella polare, irraggiungibile, ma indispensabile per mantenere la rotta.

Nel presepe napoletano c'è un personaggio *sui generis*: mentre tutti gli altri si danno da fare attorno alla capanna della Natività, portando doni o meravigliandosi per gli accadimenti celesti, egli, un ingenuo pastore di nome Benino, dorme profondamente e sogna. Quando 'apre gli occhi' scopre che il mondo che gli appare davanti è esattamente quello che aveva sognato poco prima.

GIOVANNI KEZICH

SOTTO LA Z: ZINGARA, ZEZA E ZENZI*

In un breve saggio di magistrale fattura, pubblicato sul numero speciale dell'ormai estinto annuario SM Annali di San Michele dedicato alle prime risultanze del progetto di ricerca *Carnival King of Europe*,¹ Maria Elena Giusti si dedicava al tema della zingaresca nel teatro popolare toscano, fornendo, oltre a una messe di prim'ordine di riferimenti testuali e critici, anche alcuni elementi di interpretazione. Raccogliere la sfida lanciata da Maria Elena in quella occasione (la comunicazione al convegno di San Michele all'Adige è della primavera del 2009), esaminarne gli elementi e soprattutto continuare il dialogo intrapreso, è lo scopo di questo contributo, che vuole rendere onore alla grande folklorista garfagnina che ci ha prematuramente lasciato (2020).

Due sono, secondo il parere di chi scrive, gli elementi di maggior spicco nella concisa e nondimeno molto ricca trattazione di Maria Elena Giusti del tema della zingaresca, che attinge anche, come è ovvio, al lascito imprescindibile della ricerca di Gastone Venturelli, che di lei fu cugino più anziano, maestro e mentore. Il primo è quello del progressivo emanciparsi, nelle testimonianze concrete delle composizioni attinenti a questo genere, dalla presenza obbligata di una «Zingara» in scena, solitamente nella parte della mezzana che sovrintende al mogliazzo e che però, almeno da un certo punto in poi, può anche scomparire dalle *dramatis personae*. Così, il termine «zingaresca» non indica più necessariamente una commediola di sapore comico incentrata sulla presenza di una zingara, ma diventa piuttosto una mera indicazione di genere, semplice sinonimo generico di «sceneggiata carnevalesca». Il secondo, che va nella direzione opposta, seppure accennato con molta prudenza, è l'originaria attinenza del genere «zingaresca» al tema molto più generale dell'«alterità». La Zingara, infatti, in quanto

* Ha collaborato Antonella Mott (editing e ricerca iconografica).

¹ M.E. GIUSTI, *Teatro comico per il tempo di carnevale: una forma metrica, la zingaresca, e un luogo, il contado toscano*, in G. KEZICH – A. MOTT, *Carnival King of Europe / Carnevale Re d'Europa (2007-2009). Potere, ritualità e i popoli senza storia. Giornate di studio in onore di Eric R. Wolf (1923-1999), nel decennale della scomparsa. Atti del Seminario permanente di etnografia alpina (SPEA11) 2009*, San Michele all'Adige, SM Annali di San Michele, 24, 2011, pp. 177-188.

portatrice piuttosto spavalda di uno stigma orientaleggiante che si esprime soprattutto attraverso l'esercizio dell'arte divinatoria – non a caso è detta anche «Strolica» – viene assunta quale testimonial d'eccezione di una cultura «altra» di stampo egiziaco, il che ci permette di ricollegare la sceneggiata popolare che la riguarda a quell'etica sottesa di valori «altri» o rovesciati che informerebbe di sé ogni aspetto del carnevale.

Su quest'ultimo punto, chi scrive è peraltro impegnato da qualche anno nel perseguirsi di una prospettiva diversa. Il concetto di una festa – il «carnevale», con la costellazione di eventi che lo contornano – animata fin dal profondo dalle necessità della rappresentazione di un «mondo alla rovescia», e dunque all'espressione conclamata di una propria «alterità» rispetto ai valori condivisi della cultura dominante, presenta oggi una sua evidente storicità, che andrebbe in ogni caso messa in prospettiva. Questo concetto, come è noto, viene alla ribalta verso la metà degli anni settanta quale necessario complemento della dottrina antropologica allora prevalente dei «dislivelli di cultura» immanenti alle società complesse, e quindi dell'idea di una lotta sempre in corso, nelle società medesime, tra «cultura egemonica» e «culture subalterne»: un'impari lotta senza fine che però a scadenze fisse viene a dar la stura a un più che salutare satireggiarsi dei ricchi e dei potenti ovvero si ricompone, come accadeva negli antichi Saturnali, in una necessaria quanto effimera inversione dei ruoli di dominanti e dominati. Lo specifico fondamento teorico di siffatta interpretazione veniva individuato con qualche azzardo negli studi di Michail Bachtin sull'opera di Rabelais,² studi fondamentali per la storia della letteratura europea, ma disciplinariamente molto distanti dai campi prettamente empirici dell'etnografia e del folklore. Per quanto non priva di una sua persuasività soprattutto ideologica, l'impostazione di stampo bachtiniano sembra tuttavia oscurare almeno un aspetto fondamentale del carnevale, quello che assegna al carnevale stesso i fasti di una celebrazione laica di un'abbondanza alimentare e non solo, debitamente accompagnata da distribuzioni di farinacei sotto forma di dolci, gnocchi, frittelle e altre liberalità, messa in scena con il contributo decisivo, e anzi spesso sotto l'egida stessa dei maggiorenti cittadini. Infatti, a cominciare da Lorenzo il Magnifico a Firenze, alle veneziane «Compagnie della Calza», ricetta naturale della gioventù patrizia, e a Roma, per secoli, dal papa stesso, questi si accollavano direttamente le spese per la realizzazione dei trionfi, dei carri, dei costumi e di quant'altro occorreva. Ancora in tempi relativamente recenti, per esempio nella Verona del 1838,³ per volontà del podestà Giovanni Orti Manara, veniva reintrodotta nelle celebrazioni

² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. Romano Mili, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. 1965).

³ A. TORRI, *Il Venerdì Ultimo di Carnevale. Cenni storici su l'origine e celebrazione dell'annua festività ricorrente in Verona*, rist. anast., Rovereto-Verona, Scripta edizioni, 2021 (ed. or. 1847).

carnevolesche un «Carro dell'Abbondanza», giusta epitome di una festa il cui scopo principale era la periodica messa in scena degli agi, dell'opulenza e delle libertà cittadine, direttamente promossa e sponsorizzata dal ceto nobiliare dominante. Altro che controcultura! Si tratta, in realtà, di una versione moderna del *panem et circenses*, che riuscì a tener banco, nella storia delle città italiane, fino al momento in cui, con il complicarsi sempre più frenetico dei rapporti di classe, questo tipo di collante sociale sembrò perdere la propria efficacia. Già Goethe nel 1788 osservava che il carnevale «non è una festa che si offre al popolo, ma è una festa che il popolo offre a sé stesso»: ⁴ frase emblematica su cui si è a lungo discusso, ma che risulta invece ampiamente rivelatrice della metamorfosi in corso. Infatti, alla fine del Settecento – l'anno successivo al viaggio a Roma di Goethe, a Parigi sarebbe scoppiata la Rivoluzione – i nobili non pagano più il carnevale dei plebei, perché si stima che, con la ghigliottina sullo sfondo, generosità siffatte non avrebbero avuto più alcuna utilità. «Se vogliono il carnevale, che si arrangino»: questa è la voce che sembra aver raccolto il Goethe, evidentemente un po' sorpreso che gli equilibri sociali della sua tanto amata penisola potessero essere già degenerati fino a tal punto.

Questa proposta di rilettura del carnevale sembra poter riguardare anche la figura della Zingara e della zingaresca che da essa prende il nome. Cominciamo da quest'ultima: come è stato portato in luce a più riprese, e magistralmente da Paolo Toschi, ⁵ la tensione generale verso il teatro propriamente detto percorre fin dalle sue origini la pantomima carnevolesca, ed è cruciale nel suo transitare fuori dalle pastoie del rito per mettersi in grado di dialogare, per la strada o nei ridotti, con il pubblico contemporaneo. Così, troviamo anche oggi, in molti luoghi (per esempio: la valle della Soule, nel Paese Basco francese, con la sua *maskarada*; la valle di Fassa, nel Trentino, con la *mascherèda*; Castiglione Messer Marino, in Abruzzo, con la sua *mascra* e le relative *scenette*) ⁶ che il rito carnevolesco condotto nelle sue modalità sempre uguali a sé stesse e non modificabili, in realtà non è che il preludio indispensabile di uno o più atti comici propriamente teatrali, con tanto di palco, di interpreti e di sceneggiatura, come appunto è il caso della zingaresca. Detta transizione al teatro va peraltro individuata come un vero e proprio «arricchimento» del rito, come un rendersi speciale dell'occasione, mettendo sul piatto qualcosa di più. Si tratta, in effetti, del medesimo processo che ha luogo con l'emergere, a partire dal contesto carnevolesco, della commedia dell'arte e poi di tutta la successiva cultura di

⁴ W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da Eugenio Zaniboni, Firenze, Sansoni, 1948, III, p. 181.

⁵ P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

⁶ G. KEZICH, *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2015.

un teatro «d'appendice» al rito, specificatamente finalizzato al passatempo serale dei più abbienti.

Veniamo ora alla Zingara quale putativa protagonista eponima, anche se talora in contumacia, della commediola in versi che la ha posta a propria protagonista, con la premessa che la mascherata carnevalesca pullula di zingari e zingare un po' in ogni dove, e talora significativamente nella doppia specie di zingari «ricchi», dei magiari nei loro opulenti carrozzoni tutti lustri, contrapposti a zingari «poveri», solitamente ritratti nel loro umilissimo mestiere di calderai. E le zingare, solitamente vecchie e brutte come Azucena del *Trovatore*, possono anche essere delle procaci ragazze da marito come nella Zinghenésta, la mascherata carnevalesca di Canale d'Agordo nel bellunese, che ha una bella «Zingarella» danzatrice quale propria eponima. Ma in linea generale, in questo ricorrente contesto semantico, che vediamo riproposto in una miriade di mascherate dal Paese Basco al Tirolo, la nostra Zingara, accanto ai caratteri propri di una lontana alterità egiziaca o comunque mediorientale, si ricollega molto bene alla lunga serie dei personaggi al femminile, altrettante manifestazioni di un'anima nascosta della pantomima. Si ricollega perciò naturalmente alle vicende della «Vecchia» di carnevale – vuoi «Befana» e vuoi «Quaresima» – autentica deuteragonista del rito che essa stessa apre ovvero chiude sdoppiandosi in due personaggi distinti, come Befana, il 6 gennaio, e sotto le specie della Quaresima stessa il Mercoledì delle Ceneri.⁷

Si tratta, peraltro, di figure di «Vecchie» indispensabili alla conduzione di una pantomima del mogliazzo, che ritroviamo sotto diversi nomi nel contesto della mascherata carnevalesca. Tra queste, ne evidenziamo due che condividono con la Zingara toscana non solo vari tratti del carattere, ma anche, paradossalmente, l'iniziale con la «Z» che sembra volerle naturalmente associare, forse solo a titolo di *calembour*. Una è la cosiddetta «Zeza» napoletana ovvero a vario titolo campana, oggi presente soprattutto nell'Irpinia, cioè nella provincia di Avellino; l'altra è la Zenzi sudtirolese, la vecchia che non «vuole diventar giovane», protagonista seconda ovvero occulta della grande mascherata dell'Egetmann, l'*Egetmann Umzug* o *Egetmann Hochzeit* («sfilata» ovvero «le nozze» dell'«epicatore»), che ha luogo il martedì grasso con cadenza biennale a Tramin an der Weinstraße/Termeno sulla Strada del Vino, a pochi chilometri da Bolzano.

Nell'Irpinia, la «zeza» o «canzone di Zeza» è una semplice pantomima popolare divenuta in tutta l'area sinonimo del carnevale stesso, laddove nell'area indicata con il dire «zeza» si allude non tanto a un singolo personaggio ma piuttosto a tutto il corteo carnevalesco che accompagna e

⁷ G. KEZICH, *La «Vecchia» e la pòpa. Il tema dell'anziana puerpera nel folklore e nella pantomima carnevalesca europea*, in A. GALIZZI KROEGEL – S. PAULMICH, *Anna, la madre di Maria. Culto e iconografia nel Tirolo storico*, Trento, Temi, 2021, pp. 101-114.

racchiude il piccolo nucleo dei personaggi della pantomima: qualcosa di analogo a quello che è accaduto in Toscana con la Zingara. Zeza, diminutivo di «Lucrezia», è pure il personaggio eponimo di una sceneggiata molto specifica, moglie ingombrante e piuttosto indocile di Pulcinella, e soprattutto madre della giovane Vicenzella o Porziella (ma anche Porzia, Tolla...), che smania, a dispetto della dichiarata avversione del padre, di poter convolare a giuste nozze con un suo pretendente dichiarato, che di solito si chiama «don Nicola».

ZEZA = PULCINELLA



VICENZELLA = DON NICOLA

Tema principale della breve pantomima burlesca è la sconfitta di Pulcinella, che alla fine si deve arrendere agli intrighi di Zeza per far sposare la figlia, e accettare suo malgrado, anche a suon di schioppettate, il fatto compiuto. In altre parole, la commediola mette in scena il trionfo di un principio di autorità matrilineare, rappresentata dal nesso inscindibile di madre e figlia, di contro alle ingerenze di un padre-padrone impotente che sulla scena viene apertamente umiliato. Nel trambusto dell'azione, Zeza e Vicenzella, la vecchia e la giovane, agiscono d'intesa, all'unisono.

Altra «Z» eminente da collocare allo stesso titolo quale comprimaria di un mogliazzo soltanto alluso è la Zenzi, l'*Alte Weibele* che compare nel corso dell'*Egetmann Hochzeit*, cioè della sfilata carnevalesca di Tramin an der Weinstraße. Presunta improbabile fidanzata (ma solo secondo alcuni) del protagonista Egetmann Hansli, «Giannetto dell'erpice», ovvero indiscussa caposquadra di *Alte Weibelen*, cioè di «Vecchie zitelle» sue pari, la Zenzi è una vecchiarda sdentata con il viso nero ben stretto da un fazzolettone rosso, brutta come Azucena, che viene condotta dentro una gabbia, come una gallina al mercato, al proprio supplizio. Un cartello appeso alla gabbia annuncia che la prigioniera «*will nicht jung werden*», «non vuole diventar giovane», ed è invece proprio questo il destino che le tocca, visto che presto sarà calata a viva forza nella tramoggia del «mulino delle vecchie», da cui riuscirà ringiovanita dal buratto della farina: sorta di autopartenogenesi, in cui la Vecchia si trasforma nella propria discendente diretta, cioè in una fanciulla, una *pòpa* – la stessa *pòpa*, pensiamo noi, che in Irpinia è diventata grande, ed è pronta a sposarsi, anzi lo desidera appassionatamente, con la complicità di sua madre e l'avversione categorica del padre. Anche a Tramin, infatti, come in Irpinia, la figura di questa Zenzi è una comprimaria indispensabile alla conduzione del mogliazzo, parte della medesima costellazione di personaggi, in qualità di suocera malmostosa, di mezzana più o meno compiacente, di onnipresente vegliarda sempreverde.

Significativamente, peraltro, queste due «Z», «Zenzi» e «Zeza», quella sudtirolese e quella irpina, recano nel nome gli espliciti attributi di una luna pagana, essendo «Crescenza» l'una, e «Lucrezia» l'altra, che è «crescente» (Crescenza) in Sudtirolo e «portatrice di luce» (Lucrezia) in Irpinia, come ben si addice a due lontane avatar folklorizzate di un remoto culto lunare di probabile impronta isiaca: e ci ritroviamo quindi in Egitto, dalla vecchia Zingara...

Ecco pertanto che i personaggi di questa nostra terna di «Z», così brevemente descritte: Zingara, Zeza e Zenzi, insieme ad altre donne vistose della mascherata carnevalesca, quali le «atinati» di Villavallelonga in Abruzzo, o le impacchiatrici di Serino in Irpinia, dovranno certamente essere collocate nel più ampio contesto delle Vecchie del carnevale, che per tutto il periodo, dall'epifania alla quaresima, fanno da segreto contraltare, da basso continuo, alla breve parabola tragica del simulacro carnevalesco, che è invece sempre maschile e, almeno nella maggioranza dei casi, piuttosto giovanile. In questa prospettiva, credo che anche l'analisi del significato occulto della Zingara e della zingaresca, così come ce la propone Maria Elena nel brillante saggio sopracitato, vada almeno parzialmente ricalibrata, e ricondotta al tema più generale delle «vecchie» e delle «donne vistose» del carnevale, con le quali condivide gran parte delle apparenze, ma soprattutto la posizione strutturale specifica di una determinata parte in commedia, il cui significato preciso, ben individuabile all'interno di una notevole coerenza di forme e di riferimenti con mascherate diverse e distanti, resta peraltro ancora tutto da indagare.

Questo è quello che avrei voluto dire a Maria Elena, di rimando al suo saggio, per discuterne ancora insieme. È mancato il tempo: ma non quello di tener viva, proseguendo in questo dialogo ideale, la piccola fiamma così poco attesa di questi studi e di questi interessi.

FABIO MUGNAINI

TUTTE LE STRADE DI PIA. DALLA PAROLA ALLA FESTA,
DALLA STORIA AL PRESENTE

«*Highbury made me*» – dice la prima delle tre «figlie del Tamigi»,¹ cui dà voce Thomas Stearns Eliot nel suo capolavoro *The waste land*, per poi concludere «*Richmond and Kew / Undid me*», eco lontana ma perfettamente riconducibile, come dice una esplicita nota dell'autore, al distico centrale dei sei versi con cui Pia de' Tolomei si esprime nel canto quinto della cantica del Purgatorio. Da Siena al Tamigi: lungimirante e intrigante il ricorso a questa citazione come titolo² con il quale Maria Elena Giusti introduceva un tema che sembra avere, in apparenza, tutti i tratti di un sapere territorializzato: la leggenda di Pia de' Tolomei e la sua diffusione nella tradizione orale, sotto forma di poema epico in ottave e, soprattutto, rielaborato continuamente in chiave teatrale nell'area e nella stagione dei maggi di alta Toscana. Introdotta dalla citazione eliotiana che ne testimoniava la diffusione e l'attualizzazione su piani diversi da quello del folklore e indipendentemente dal plot narrativo, la leggenda di Pia de' Tolomei e della sua vita trascorsa tra Siena e Maremma, è ricostruita con accuratezza, sia nel suo sviluppo a partire dai pochi e reticenti versi danteschi, che nella sua fortuna teatrale, cinematografica, musicale, letteraria, culta e folklorica, sul piano internazionale quanto su quello locale potendo appoggiarsi, come accade, a luoghi reali, a segnali concreti.

¹ Figure femminili apparentemente antinomiche sotto l'aspetto morale, rispetto a Pia secondo come la leggenda ha finito per volerla rappresentare (M. BACIGALUPO, *Pasqua di Eliot*, «Il Manifesto», 8 aprile 2012. <<https://digilander.libero.it/biblioego/BacEliotPasqua.htm>>, consultato il 30 giugno 2022), ma forse, invece, espressioni della sua attualizzazione e del suo rivivere nei temi moderni, sulla base della concezione eliotiana del passato (J. LONGENBACH, *Modern Poetics of History. Pound, Eliot and the Sense of the Past*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 49-50). Nella traduzione di Alessandro Serpieri, il riferimento dantesco è ulteriormente accentuato «Highbury mi fè. Disfecemi Richmond / e Kew. A Richmond sollevai le ginocchia / supina sul fondo di una stretta canoa»; cfr. A. SERPIERI (a cura di) *La terra Desolata / T.S. Eliot*, Milano, BUR, 2017.

² M.E. GIUSTI, *Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me: la Pia de' Tolomei nelle scritture popolari*, in ID., *Teatro popolare, arte, tradizione, patrimonio*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 57-76.

Il mio incontro con Pia de' Tolomei – testo e canto – avviene prima di saperne la genesi dantesca, quando da bambino ne sento sporadicamente eseguire alcune strofe sull'aria che in Chianti accompagna le storie in ottava (una gradevole linea melodica in una scala minore armonica, canticchiabile e fischiabile a piacere) dagli adulti della mia famiglia e del mio mondo contadino. Mia madre, che si rivelò una formidabile testimone della tradizione orale,³ ne era a conoscenza e quando io ero già uno studente universitario (1980 circa) ero riuscito a farle ricostruire quasi per intero il testo, quando scoprii nella Libreria Senese (santuario della tradizione culturale cittadina) una riedizione della collana Mezziscudi, della Salani. Il valore quasi archeologico del recupero dal vivo si attenuava per la constatazione che quella stessa «storia» era ancora un oggetto di mercato: un long seller, come si direbbe, che traversava epoche e pubblici ormai molto diversi.

Ma per me, studente a Siena, come a maggior ragione per la cittadinanza senese – includendovi anche chi frequenta regolarmente la città – Pia era una figura familiare: il suo cognome gentilizio è entrato nell'odonomastica e rimanda, visivamente, ad uno dei più bei palazzi del centro storico, dove una targa ottocentesca rinnova, ormai da oltre un secolo, il ricordo dei versi da cui la leggenda prende origine. La serie di luoghi reali collegati alla Pia de' Tolomei continua con un altro toponimo, situato nel comune di Sovicille, poco fuori dall'abitato di Rosia, dove un ponte medievale ad arcata unica, detto ponte della Pia, come segnala un cartello stradale, rimanda ad un altro momento della vicenda leggendaria: al viaggio senza ritorno verso la Maremma, dove tra le mura del Castel di Pietra, nel comune di Gavorrano, si sarebbe conclusa la triste vicenda. Quel Castel di Pietra, come ricorda Vittorio Sermonti, «che un poggio oggi nasconde alla stazioncina di Gavorrano sulla ferrovia Roma-Genova»⁴ sarebbe rimasto un po' più in ombra rispetto al Ponte della Pia: questi, infatti, godeva della insperata fortuna di trovarsi a lato di una delle vie di comunicazione tra la costa e l'interno senese; una via storica che avrebbe accolto nel tempo visitatori illustri, attratti da altre eccellenze storico artistiche poste lungo quella stessa direttrice, come il complesso dell'abbazia di San Galgano e dell'ereмо di Montesiepi. Ma oltre allo sguardo dei turisti colti, il Ponte della Pia si offriva a un nuovo tipo di traffico, quello che identificava nella via massetana la più breve via di accesso al mare. Dopo i pastori che per secoli l'hanno percorsa nella transumanza con le pianure maremmane, adesso, in pieno boom economico, è il popolo delle vacanze che acquisisce familiarità con quel piccolo pon-

³ Il suo è stato tra i contributi più importanti per la genesi di F. MUGNAINI, *Mazzaspruni-gliola. Tradizione narrativa nel Chianti senese*, Torino, L'Harmattan, 1999, dove se ne riproduce, almeno in parte, il ricco repertorio di tradizione orale.

⁴ V. SERMONTI, *Il Purgatorio di Dante*, Milano, Garzanti, 1990; ed. digitale 2020, posizione 15%.

te perfettamente visibile dalla strada tortuosa che raggiunge Montarrenti e poi si spinge fino alla costa. Il ponte incastonava Pia de' Tolomei nella narrazione della vacanza: alle famiglie del senese e delle aree interne che dovevano passare da lì, nel tempo dell'esplosione del turismo estivo e di massa (e della fine dell'età del pane, per riprendere la nota metafora pasoliniana), stipate nelle Fiat 600 o comodamente sistemate nelle più capienti Fiat 1100, il ponte si offriva come un riferimento, quasi punto geodetico. Pia sarebbe entrata nella descrizione o nelle indicazioni stradali per illustrare il percorso. «A Rosia a destra, poi si trova il ponte della Pia e poi...» La meta, in questo caso non era il complesso medievale di San Galgano, ma le promesse di svago e di modernità di Follonica, Castiglion della Pescaia, San Vincenzo... Da lì si voltavano le spalle alla città e alla sua campagna; da lì cominciavano le curve (innesco di memorabili mal d'auto); il viaggio verso il mare, icona del presente, di un nuovo tempo estivo liberato dalle fatiche e dalle incombenze contadine, libero e moderno, assorbiva anche il sapore del mito. Magari erano gli anziani rimasti a casa che conoscevano a menadito la storia; erano forse quei segmenti delle grandi famiglie contadine,⁵ ormai scomposte negli atomi del nucleo familiare,⁶ più tenaci, che restavano a vivere in regime di comodato in una parvenza di mezzadria,⁷ a sapere per intero la storia di quella donna che pareva essersi dipartita dal palazzo avito, quello bello in Piazza Tolomei, aver preso con il marito a cavallo, la via di Maremma, passando giustappunto per il ponte, per poi morire nel Castel della Pietra. La Geografia sembrava testimoniare la verità della storia di Pia. Forse anche quell'articolo determinativo preposto al nome, con il quale nel verso dantesco Pia introduce se stessa, giocava un ruolo in questo scambio tra realtà e parola. Come ci ricorda l'Accademia della Crusca, in tale posizione «l'articolo determinativo implica sempre una certa notorietà del nome proprio cui si accompagna, dovuta a legame amicale-affettivo nell'uso familiare e confidenziale (la sfumatura familiare è comunque variamente avvertita), giustificato invece da un precedente riferimento all'interno di un testo in contesti di registro più alto».⁸ È Pia a dare per scontato

⁵ P.G. SOLINAS, *L'acqua strangia. Il declino della parentela nella società complessa*, Milano, Franco Angeli, 2004; S. GRILLI, *Il tempo genealogico*, Torino, L'Harmattan, 1997; P. CLEMENTE (a cura di), *Il mondo a metà. Sondaggi antropologici sulla mezzadria classica*, Annali istituto Cervi, Bologna, il Mulino, 1988; C. PAPA, *Dove sono molte braccia è molto pane*, Foligno, Editoriale Umbra, 1985.

⁶ S. GRILLI, *Un nuovo spirito di famiglia. Casa, famiglia e parentela nella Toscana meridionale*, in A. ROSINA – P.P. VIAZZO (a cura di), *Oltre le mura domestiche*, Udine, Forum, 2008, pp. 143-169.

⁷ F. MUGNAINI, *La storia di Mario. Etnografia dell'incontro con l'«ultimo mezzadro» tra abbandono e patrimonio*, «Lares», LXXXII, 3, 2016, pp. 391-410.

⁸ Così la consulenza offerta da Raffaella Setti, 4 aprile 2003, che a domanda risponde sul sito dell'Accademia della Crusca, <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/larticolo-prima-di-un-prenome/98>>, consultato il 30 giugno 2022.

che Dante la conoscesse, non è Dante che ce la presenta come nota. È con questo valore di prova di esistenza che si produce la metadiegesi con cui si qualifica Pia, narratrice intradiegetica, agli occhi (o alle orecchie) di Dante e, per suo tramite alla posterità.

Come è noto, Dante le avrebbe fatto dire ben poco e quel poco non avrebbe neppure consentito di giungere ad un certo e definitivo riconoscimento di una Pia storica. Sappiamo però, anche, che le leggende non hanno bisogno della verità; nascono e crescono sulla base di altre forze, o di altri lieviti.⁹ Il seme è stato certamente quello depositato dei primi chiosatori del poema, che – a partire dall'Alighieri figlio¹⁰ – si sforzarono di fornire un supporto storicamente attendibile a questo dramma coniugale così pudicamente accennato. La stessa posizione occupata da Pia, nell'antipurgatorio insieme ai morti di morte subitanea e violenta che non avevano avuto il tempo di pentirsi, lasciava aperta una domanda irrisolta circa il peccato che stava scontando, per non aver avuto il tempo di pentirsene: lieve, certo, ma comunque peccato.

Tra i primi commentatori si fa strada l'identificazione di Pia, della famiglia senese Tolomei, come moglie di Nello Inghirami della Pietra, e qualcuno scrive anche di una donna che aveva «fama e nome d'esser femmina fatua» (Sermonti lo ricorda esplicitamente nel suo commento), ma la leggenda che non ha bisogno di verità, ha anche il potere di contraddirla e di andare per proprio conto. Il progressivo emergere verso la notorietà e la fortuna otto-novecentesca, presenta delle tappe¹¹ che passano per i primi commenti al poema, poi per una presenza nella novellistica, tra il popolare e l'impianto letterario, per poi approdare alla linea che seguiremo da ora in poi, avviata con la pubblicazione nel 1822, di un lungo poema in ottava da parte di Bartolomeo Sestini,¹² ma questo percorso diverge da quello seguito dagli storici che si sono dedicati alla figura di Pia.

Assunto per certo che se pur Pia è esistita non fu una Tolomei, e tenendo per acquisito lo statuto enigmatico della sua figura storica, possiamo disfarci del problema della verità, lasciandolo ad altri specialismi. Possiamo però concentrarci sullo statuto del personaggio e identificare nell'Ottocento il vero momento del suo venire al mondo: la nascita culturale di Pia, non

⁹ L. DÈGH, *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

¹⁰ Oltre alla ricostruzione prodotta da M.E. GIUSTI, *Highbur bore me*, cit., cfr. R. MUCCIARELLI, *Io son la Pia. Un enigma medievale*, Siena, Protagon, 2011.

¹¹ Valentina Gangemi ha dedicato allo sviluppo storico del tema originario della Pia dantesca, una ricca e dettagliata ricostruzione, identificando un impressionante numero di autori di riprese, citazioni, riscritture. Cfr. V. GANGEMI, *La dolente Pia de' Tolomei*, Messina, Casta Editore, 2018.

¹² S. PAGANI (a cura di) *La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2015.

identificata come de' Tolomei, avviene o a Londra o a Roma; la sua nuova vita parte da Bartolomeo Sestini, poeta attivo nella Firenze di inizio secolo, che pubblica a Roma il suo poema,¹³ oppure pochi anni prima, da Londra, dove l'esule Ugo Foscolo, in una delle tante tappe del suo fuggire di gente in gente, campa la sua vita di profugo scrivendo, e scrivendo di argomenti danteschi per il «Edinburgh Review», nel 1818.¹⁴ Tra l'uno e l'altro è difficile dirimere la questione; certo è che Foscolo si diffonde in una narrazione della vicenda di Madonna Pia (senza menzionarne il casato) diversa da quella dei primi commentatori, sposandone una diversa versione.

Dovendo recensire due nuovi studi danteschi apparsi in Inghilterra, Foscolo ne approfitta per prodursi in una dissertazione sulla essenzialità dello stile di Dante, prendendo spunto proprio dai soli sei versi dedicati a Pia in cui sarebbe sintetizzata l'intera storia di Desdemona.¹⁵ Lo schema narrativo adottato vede Nello della Pietra (già identificato dai commentatori antichi) sposo ad una nobildonna di Sienna (sic.) di nome Pia. Ammirata in tutta la Toscana per la sua bellezza, Pia suscita nel cuore del marito una gelosia incontrollabile, alimentata da menzogne e falsi resoconti, portandolo alla stessa determinazione di Otello. «Difficile dire se la signora fosse del tutto innocente; ma così la rappresenta Dante», scrive Foscolo.¹⁶ Nello quindi la conduce in Maremma, allora come ancora al momento dello scritto foscoliano territorio sommamente insalubre. Senza spiegare a Pia il perché del suo confinamento in un territorio così pericoloso, senza accuse e senza rimostranze, Nello le impone una convivenza silenziosa e gelida, sordo alle sue richieste e alle sue domande: aspetta solo che l'aria pestilenziale abbia il sopravvento. Pia morirà in pochi mesi. Alcuni cronisti – ricorda Foscolo – sostengono che Nello abbia usato la sua spada per abbreviare il supplizio, ma è certo che le è sopravvissuto, sprofondato nella tristezza e nel silenzio.

Secondo Foscolo, Dante avrebbe potuto disporre di materiale per un'ampia e poetica narrazione, ma a questa donna «unknown», ignota, scelse di dedicare solo quattro versi, poche parole, ma capaci di commuovere:

¹³ B. SESTINI, *La Pia, leggenda romantica di B. Sestini, preceduta da una notizia sulle maremme toscane*, Roma, Ajani, 1822. L'edizione usata, accessibile online, è quella di Borroni e Scotti, Milano, 1848, attribuita erroneamente a Benedetto Sestini, <https://books.google.it/books?id=opxEYzkCbBQC&printsec=frontcover&hl=it&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>, consultato il 4 luglio 2022.

¹⁴ U. FOSCOLO, *Dante: with a New Italian Commentary. By G. Baglioli; The Vision of Dante. Translated by the Reverend H. F. Cary, A.M.*, «The Edinburgh Review», XXIX, 58, febbraio 1818, pp. 453-474.

¹⁵ V. GANGEMI, *La dolente Pia*, cit., supportata dalla lettura di G. MAZZONI, *L'ottocento*, Milano, Vallardi, 1964, al quale riconosce il primato della identificazione con lo «schema shake-speariano»; *ivi*, p. 92.

¹⁶ *Ivi*, p. 459.

coloro che conoscono il fato di questa giovane donna. È commovente il suo primo desiderio di essere ricordata alla memoria dei suoi amici sulla terra. Sono *deeply pathetic* la modestia della sua richiesta e il suo modo di presentarsi e di alludere al responsabile delle sue sofferenze senza alcuna allusione al di lui crimine, ma solo alle promesse di amore e fedeltà del loro matrimonio. La morbida armonia degli ultimi versi, pieni di tenere e serene rimembranze, dà vita ad uno stridente contrasto con l'idea della sua infelicità domestica, della morte e della crudeltà che deve sorgere nella immaginazione del lettore.¹⁷

Pia, quindi, viene data per morta per consunzione o malaria, o come altri dicono, di morte violenta. Pochi anni dopo, 1822, Bartolomeo Sestini pubblica la sua opera in versi sposando la prima tesi, senza farsi influenzare dai primi commentatori. La ricca e precisa ricostruzione operata da Valentina Gangemi ci dice che il testo foscoliano apparve, in traduzione italiana, su un periodico milanese, nel 1820.¹⁸ Da questo, oltretutto da tratti stilistici e coloriture del personaggio, sembra avanzare l'ipotesi di un influsso diretto: «Stante il fatto che il Sestini pubblica la sua leggenda romantica nel 1822, è verosimile che avesse letto la traduzione dell'articolo foscoliano».¹⁹ Possiamo però anche avanzare una diversa congettura: Foscolo e Sestini si incontrano più volte, secondo le biografie riassunte nella voce Treccani, nel 1813 nella villa di Bellosguardo a Firenze, una tappa dell'esilio foscoliano, pochi anni prima della sua fuga a Londra e prima della discesa di Sestini a Roma. Mi piace pensare che lì, a Firenze, dove Sestini poteva far valere la sua familiarità con l'ambiente della provincia contadina, possa essere accaduto che una versione circolante per tradizione orale sia venuta a conoscenza di entrambi.²⁰ Poi Foscolo ne avrebbe portato le reminiscenze a Londra, Sestini a Roma e poi

¹⁷ *Ivi*, p. 460, trad. it. A cura dell'Autore. Alla lettura foscoliana, V. Gangemi associa quella quasi contemporanea di Stendhal (V. GANGEMI, *La dolente Pia*, cit., pp. 60 sgg.) che corre sugli stessi toni, salvo insistere più sulla «delicatezza» e la «nobiltà» con cui il tratteggio dantesco dà vita al personaggio, personaggio che sarà poi più reattivo, opponendo «orgogliosa compostezza», orgoglioso silenzio al «silenzio cupo e autoritario del marito» (*ivi*, p. 69). «Tanto Foscolo che Stendhal hanno dato sicuramente un contributo fondamentale affinché Pia de' Tolomei è... diventasse un mito sempre nuovo» (*ibid.*).

¹⁸ *Ivi*, p. 60.

¹⁹ *Ivi*, p. 88.

²⁰ Anche Linda Barwick (L. BARWICK, «An Ample and Very Poetical Narrative»: *The Vicissitudes of «La Pia» between the Literary and Oral Traditions*, in M. BAKER – F. COASSIN – D. GLENN (a cura di), *Flinders Dante Conferences*, 2002 & 2004, Adelaide, Lythrum Press, 2005, pp. 77-101) vedeva nel Foscolo il primo ad aver diffuso la versione priva della morte violenta, poi a lungo prevalente (*ivi*, p. 80); così a proposito di Sestini, che dichiarava di aver «tessuto su quanto nelle Maremme [aveva] raccolto da vecchie tradizioni» (B. SESTINI, *La Pia*, cit., p. 6), Barwick sottolinea come la sua provenienza dal pistoiese, area intensamente coinvolta nei lavori stagionali in Maremma, rendesse probabile il suo attingere alla tradizione orale – cosa invece non particolarmente nota per quanto riguarda Foscolo. Da qui la tentazione della congettura, oltre la quale non mi è possibile, qui ed ora, andare. E come dirà più avanti un ben più autorevole esperto di Pia de' Tolomei, finché si congettura, si resta dentro la cornice della leggenda (*infra*, n. 41), prigionieri e liberi allo stesso tempo.

in Sicilia, dove pure si reca prima di partire in esilio e dove sarebbero rimaste tracce di una più ridotta area di circolazione della leggenda.²¹ Ma la biografia di Sestini non lascia spazio per chissà quali verifiche: *La Pia* viene pubblicata nel 1822, a Roma, quando lui è già esule in Francia, dove morirà lo stesso anno, a novembre.²² Difficile dire, quindi, in quale senso abbia circolato l'informazione o lo spunto tra i due. Fatto è che tra Foscolo e Sestini comincia la vicenda di quella Pia unica e gemina allo stesso tempo. Pia, non è più Tolomei – identificazione che fu dovuta ai primi commentatori ma non ancora accolta dai nostri due poeti autori del suo rilancio romantico²³ – muore per gli antichi commentatori di morte violenta, mentre per Foscolo di malaria, e nella versione sestiniana, di consunzione e di crepacuore. La prima è quella che attualmente si estrinseca in una vera e propria rievocazione storica di cui parleremo più avanti; nella versione di Sestini, invece, Pia muore di solitudine, di abbandono ma, soprattutto, muore innocente: la Pia ottocentesca rinasce come icona della castità, della pazienza muliebre, della fedeltà coniugale, della pietà cristiana e, sul modello di Desdemona, vittima della calunnia. Quella condizione di peccatrice che si pente all'ultimo minuto, sorpresa da una morte violenta, che l'aveva fatta collocare nell'Antipurgatorio viene sconfessata dalla vicenda della Pia risorta in ambiente romantico. Insieme all'immeritato disonore («l'impuro laccio in che [la mia memoria] giace avvolta», così Pia ad un santo eremita che la ascolta)²⁴ cade anche l'ipotesi di una morte in stato di peccato: le sue ultime parole rivolte all'eremita sanciscono la sua innocenza e anche la sua disposizione al perdono. Martire e santa donna, la Pia ottocentesca, altroché donna di incerta fama. A dire il vero nella versione del Sestini, la notte che Nello e Pia trascorrono in una locanda, per spezzare il viaggio, la santa donna risponde ai doveri di moglie, dato che il marito, pur se travagliato dal risentimento, si lascia trasportare dal desiderio e ne prende il «diletto / che sarà l'estremo»²⁵ – come racconta lui stesso al medesimo santo eremita. Ma il dovere coniugale non comporta peccato, per cui santa donna rimane.²⁶ Anche Nello, il marito, nella versione

²¹ V. GANGEMI, *La dolente Pia*, cit., riporta la riscrittura teatrale ad opera del messinese Salvatore Crisafulli Buscemi, 1925, e infine l'ingresso del «pupo» che raffigura Pia nel repertorio di Mimmo Cuticchio: *ivi*, p. 222.

²² Per le notizie sulla vita di B. Sestini, oltreché per la ricca edizione critica della sua opera in versi, si è attinto a S. PAGANI, *La Pia*, cit.

²³ Tanto Foscolo che Sestini, infatti, evitano l'identificazione con la famiglia Tolomei.

²⁴ Canto secondo, ottava 7, del poema di B. Sestini, in S. PAGANI, *La Pia*, cit., p. 85.

²⁵ *Ivi*, canto secondo, ottava 75, p. 113.

²⁶ Anche nella versione successiva di Moroni (G. MORONI, *Pia de' Tolomei, composizione in ottava rima di Giuseppe Moroni, detto il Niccheri. Illetterato*, Firenze, Salani, 1875), Pia è rappresentata nell'atto di offrirsi a Nello, subendone il rifiuto, nell'ultima notte che trascorreranno sul letto coniugale. La disponibilità rientrava nel pacchetto dei doveri muliebri indipendentemente dal contesto, si veda, *ivi*, ottava n. 27.

di Sestini, finisce per essere un buon uomo, schiavo certamente del pregiudizio maschile nei confronti delle donne, perduto dalla fedeltà al genere di appartenenza che lo porta a credere all'amico Ghino più che alla moglie. Ma in fondo, nel suo semplice carattere di uomo d'arme, il desiderio – che abbiamo già sentito in azione – e l'amore entrano in conflitto con il progetto di vendetta, ne incrinano la determinazione aprendo così il percorso verso la redenzione.

Nello torna ad avvicinarsi al castello dove Pia è reclusa; il santo eremita che dimora nei pressi, al quale in precedenza Pia aveva narrato la propria sventura, lo accoglie, ne ascolta la versione e lo invita a perdonarla. Ma gli eventi precipitano: anche Ghino, l'amico di Nello, il calunniatore è spinto dal rimorso a cercare di emendare la sua colpa: deve ricercare Nello, rivelargli la verità e quindi la propria colpa e lo avrebbe trovato se non fosse stato assalito da un lupo che lo ferisce a morte.

È proprio Nello insieme all'eremita, a raccogliergli l'ultimo sospiro, il cristiano pentimento e la rivelazione della verità: poi, come accade nelle opere liriche, dove quando si dice «andiamo» si resta per dieci minuti a frasteggiare, invece di partire, così Nello per cinque ottave dichiara di volersi precipitare a liberare la moglie innocente, poi finalmente parte. Troppo tardi.

Nell'avvicinarsi al castello segnali nefasti lo preparano alla fine: un contadinello per la via canticchia una canzone triste; l'upupa di foscoliana memoria aleggia qua e là, nell'aria si diffonde un suono di campana a martello e i canti di un funerale. Pia è morta; Nello riesce a raggiungere il funerale poco prima che la terra ricopra il viso d'angelo della cara moglie e qui con un piglio che oggi definiremmo cinematografico, Sestini racconta di un Nello disperato che si sarebbe buttato nella fossa se non lo avessero trattenuto gli astanti: un'ottava di grande movimento e di indubbia efficacia narrativa. Poi il ritiro nel castello, a morire anch'egli dopo poco, per essere sepolto con lei.

Tanta materia romantica, a differenza della reticente evocazione dantesca, in una vicenda legata a Dante solo da un nome proprio e da una presunzione di verità (*la Pia*), ma sospinta da moventi del tutto autonomi e moderni.

Il poema di Sestini tocca e rilancia un tema che lui stesso dichiara «legenda romantica di argomento del tutto italiano», «caro a chiunque ha letti i quattro misteriosi versi della "Divina Commedia", che ne fanno menzione», e che lui stesso ha intessuto «su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni e da altri documenti degni di fede». ²⁷ Ma il suo poema guarda in alto, ambisce a raggiungere la poesia dantesca e foscoliana, spesso evocate con citazioni e prestiti. Troppo aulico, troppo complesso anche

²⁷ B. SESTINI, *Pia de' Tolomei*, cit., pp. 5-6.

per la formidabile capacità mnemonica di un pubblico analfabeta, uso pertanto a memorizzare all'istante e a riprodurre alla bisogna.

Il vero e proprio successo popolare sarà quello di un'altra Pia, più vicina al sentire popolare se non altro per il linguaggio: è un poeta improvvisatore in ottava rima, illetterato, Giuseppe Moroni, detto Niccheri (1810-1880) che pubblicherà per i tipi di Salani, nel 1875, una versione più ridotta e più accessibile, che si differenzia per alcuni dettagli dal poema di Sestini (che viene evocato, quasi a riconoscerne il primato e a rivendicare, ad un tempo, la libertà della citazione e del riuso) riproponendo però lo stesso esito, quello della morte per consunzione. È questa la versione che prende il sopravvento nella tradizione orale.

Le ottave di Moroni sono più accessibili a quel mondo sociale che l'ottava rima la padroneggia senza problemi, che ne ha mandato a memoria le principali produzioni letterarie e ne produce in proprio, in continuazione, improvvisando o, per chi lo sa fare, scrivendole. Moroni introduce la vicenda partendo dall'inizio – e non *in medias res*, come Sestini e la sua premanzoniana tirata sul paesaggio prima di mettere a fuoco i due coniugi in viaggio verso la Maremma. No, Moroni comincia dall'inizio e va dritto verso la fine: la presentazione iniziale dei personaggi, dove la protagonista è introdotta dopo il marito, Nello, e denotata tramite il cognome gentilizio. Poi, via via, gli sviluppi narrativi in cui fabula e intreccio coincidono. La linearità aiuta la memoria, soccorre chi eventualmente avesse smarrito versi o passaggi. Il lessico è meno aulico, ricorrono termini del parlare quotidiano («arsione» per sete, «rizzarsi» per alzarsi da tavola, «punto» per niente) termini arcaici («già», da gire, andare, per andava) rimano con le desinenze verbali marcate dal dileguo della *v* intervocalica («vestia» per vestiva; «montorno» per montarono in rima con ritorno), anacoluti consueti nel discorso informale («Ghino che in Chiesa non ci andava mai / Per caso giunse a Siena un missionario»). Il tono della composizione non guarda al pubblico accademico quanto invece al pubblico dei mercati e delle fiere, quello che avrebbe fatto incetta dei libretti da poco prezzo su cui Salani si affrettò a stampare la Pia de' Tolomei di Moroni, detto Niccheri. Così, pianamente, Moroni introduce poco a poco tutti i personaggi: Nello, Pia, il fratello di Pia, Ghino di Tacco, poi la seconda fila: il padre di Pia, l'eremita, il castellano, la contadinella cui Pia chiede di pregare per lei. Ce n'è abbastanza per ricavarne («cavare» è il verbo emicamente usato in questo senso) un bruscello o, come ha ben documentato Maria Elena Giusti, un maggio. Le ottave sono ben distribuite tra il narratore e i personaggi, quasi un copione in fieri. Pia, rinata tra Foscolo e Sestini, finirà per crescere su due piani di offerta e fruizione culturale diversi: da un lato, per la duttilità della versione di Moroni, si rivolgerà al pubblico della tradizione orale dove verrà ripresa e celebrata da maggi e bruscelli; dall'altro sarà accolta nella tradizione letteraria e culta, popolata da pittori, poeti, drammatur-

ghi, scrittori, musicisti, da Donizetti²⁸ fino a Gianna Nannini, passando per il complesso locale Trio Marino in cui si riversa l'esperienza musicale di Eugenio Bargagli, cantastorie grossetano, che le dedica ben quattro 45 giri venduti sui mercati e nelle fiere,²⁹ e poi da Salvatore Cammarano a Thomas Stearns Eliot e Marguerite Yourcenar. La sua vicenda sta tutta nel campo di tensione tra questi due piani, diversi ma reciprocamente visibili e intensamente popolati nelle dimensioni intermedie: esempio tra tutti, il ricorso a Pia de' Tolomei per l'importazione del bruscello contadino nell'ambiente urbano di Montepulciano, su iniziativa del canonico Quinti, che nel 1938 dà l'avvio alla versione locale di quella specifica forma teatrale. Dalla collezione di Piero Simonetti, si vede però che Pia transita come fotoromanzo su «Famiglia Cristiana» mensile, a metà degli anni Cinquanta, poi di nuovo nel 1971 su «Grand Hotel».³⁰

Malgrado la distanza che stile e lessico marcavano rispetto alla versificazione di impronta orale, ciò che avrebbe favorito la prevalenza della più modesta versione di Moroni, la Pia di Bartolomeo Sestini portava svariati segni della sua conoscenza del mondo sociale contadino: il poeta scriveva con l'ambizione di «laurearsi» poeta, ma sapeva anche intuire la portata emotiva delle sue ottave ove «declamate» o cantate in un diverso contesto sociale; la sua opera infatti terminava ricongiungendosi con l'*hic et nunc* del lettore, rivelando la profondità temporale che separava gli eventi dalla loro resa narrativa e assumendo la cornice temporale dell'attualità, quando scrive delle apparizioni e dei suoni che ancora allora – l'oggi di chi leggeva – segnavano quei luoghi nelle notti di tempesta, al punto tale che nessun bracciante (*ausiliario agricoltor*) si attardava a coltivarne gli immediati dintorni, per il timore alimentato dalla leggenda. Lo stesso bracciante, lavoratore stagionale, poi ne avrebbe riportato il racconto al suo rientro dalla stagione in Maremma e «la sera, assiso sull'erbetta molle / all'adunata gioventude intenta, / l'udita istoria, che per lunga scende / tradizion di padri, a narrar prende».³¹

Non sarebbe stata quella sua versione a passare da una generazione all'altra, ma quella del più accessibile Niccheri, tuttavia con gli stessi effetti

²⁸ L'opera di Donizetti è stata scelta per aprire la stagione del teatro Verdi di Pisa, nel 2017; in tale circostanza il teatro ha affidato al Maestro Stefano Vizioli il compito di realizzare una serie di servizi sulla «Pia nei suoi luoghi», intitolata *Pia Tour* (in cinque puntate) ricca di spunti e testimonianze integralmente disponibile in rete, all'indirizzo: <https://www.youtube.com/results?search_query=Processo+Pia+de+Tolomei+Gavorrano>, consultato il 30 giugno 2022.

²⁹ Testimonianza di Piero Simonetti, collezionista ed esperto del tema (P. SIMONETTI, *Pia de' Tolomei*, Arcidosso, EffiGi, 2010) a S. VIZIOLI, *Pia tour*, n. 4, disponibile all'indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=oFJ-lHL38>>, consultato il 30 giugno 2022.

³⁰ *Ibid.*

³¹ B. SESTINI, *Pia de' Tolomei*, cit., p. 91.

che aveva immaginato Sestini: «E ciò narrando, alternamente adocchia / i parvoli scherzanti; ed or li abbraccia: / or li fa mobil peso alle ginocchia, / or dolce incarco alle robuste braccia. / L'ode la moglie, intenta alla conocchia; / e la luna, che a lei risplende in faccia, / la concetta pietà, che muta cela, / sulle bagnate guance altrui rivela».³²

Le «bagnate guance»: altrove, nel poema di Sestini è Nello a scoprirsi piangente mentre chino sul volto di Pia dormiente sta sussurrandole le ragioni dell'abbandono e si vergogna della propria commozione. Alla fine del poema, di nuovo, ci si immagina che un'altra commozione venga dissimulata, quella che vince la consorte del narratore inserita in una scena antinomica rispetto alla vicenda di Pia: quest'ultima, sola nel castello, lei, la moglie del bracciante, attorniata dalla prole e intenta al lavoro della filatura, mentre il marito racconta ed intrattiene i pargoli. La moglie si commuove per un'altra moglie; le bagnate gote dicono di una profonda solidarietà umbratile, nascosta, insaputa. Ma che Pia commuovesse era una verità: anche se era la Pia di Niccheri, a commuovere.

Nel corso della mia prima inchiesta sulla tradizione orale ebbi la fortuna di incontrare Annina, signora ultraottantenne, nata nel 1900, ex mezzadra, analfabeta, depositaria di un ricco repertorio di fiabe, di canti, di storie in ottava rima, ereditate dal padre – che aveva studiato, come i maschi del Regno, in vista della leva che li avrebbe altrimenti sottoposti all'umiliazione di mendicare aiuto da altri più letterati – e dalla madre, invece analfabeta come lei stessa. La mamma di Annina era – a suo dire – una gran donna, capace di reggere una casa (le famiglie mezzadrili complesse come moderni condomini), sapiente in molti campi e grande narratrice:

la mi pora mamma senti... sapeva la storia di Niche, e poi quella della Pia Tolomei, la sapea tutta la mi mamma e io non l'ho potuta imparà perché un na poteo cantà perché mi faceva compassione, e io quande la cantava andeo via, e lei la cantava tutta a mente... perché c'è 'libri della Pia Tolomei... tutt'a mente lei la sapea tutt'a mente! [...] Lei la sera ce la cantava e io andeo via quand'era le cose che facevano compassione non le volevo senti, faceva compassione e allora no, andeo via.³³

Certo questo non significa che la vicenda le sia rimasta ignota: c'è persino un avvio di sintesi che viene interrotta dal nipotino Claudio, proprio nel momento in cui si affaccia un errore di quelli che fanno intravedere scenari interessanti: «La Pia mi faceva compassione, era una, ha' capito, che... la Pia Tolomei... un lo so se l'hai letti, c'è i libri, la Pia Tolomei la calunniò

³² *Ibid.*

³³ Testimonianza di Annina Minucci, si veda Callaioli, raccolta a Sant'Ilario, Castellina in Chianti, autunno 1983, nel quadro della ricerca poi apparsa in F. MUGNAINI, *Mazzasprunigliola*, cit.

uno, un fratello... cognato era... di'su marito...». ³⁴ La calunnia, venticello globalmente circolante, qui ricade in una cornice di senso molto precisa anche se non riconducibile alle versioni che abbiamo fino ad ora incontrato. La interminabile indagine sulla Pia storica ha portato alla luce regole matrimoniali, donne plurimaritate e mariti che inseguono la condizione di vedovanza per potersi risposare (ciò che sarebbe all'origine dell'uxoricidio di Pia), ma questo intreccio familiare non è uscito dalle pagine dei saggi di storia. È il racconto di una donna calunniata, secondo tutte le versioni, e calunniata per aver incontrato il proprio fratello all'insaputa del marito, che finisce per mettere radici in un contesto sociale che ne avrebbe marcato una peculiare vicinanza alle dinamiche familiari della condizione mezzadrile.

La donna è calunniata dal fratello del marito ovvero dal cognato. Questo l'errore di Annina, errore o reinterpretazione libera, dal momento che non c'è un vero storico su cui tarare l'incongruenza. Anche nelle versioni accreditate, Sestini e Moroni detto Niccheri, il peccato di Pia è aver incontrato di nascosto il proprio fratello, avversario politico e nemico in battaglia del marito. Ma se il pubblico colto della città che seguiva le vicende della Pia messe in musica da Donizetti, poteva concentrarsi sull'opposizione tra affetto e posizionamento politico (già in *Lucia di Lammermoor*, in *Trovatore*, in *Giulietta e Romeo*, vero e proprio tropo romantico), il pubblico rurale, di area mezzadrile, dove la regola di formazione della famiglia verteva sulla patri-linearità e sulla virilocalità, non poteva non sentire urgente anche il conflitto tra marito e fratello: il fratello è proprio colui che la nuova moglie deve rinunciare a vedere e frequentare, sta come sineddoche per tutti gli altri componenti della propria famiglia di origine, da visitare una volta l'anno ma senza più obblighi né aspettative reciproche. La donna mezzadra, sposandosi, tagliava il legame di lealtà e fedeltà con i propri consanguinei, per rifarsi una storia di legami indissolubili, grazie all'investimento nei legami di affinità e al successo riproduttivo quando avrebbe (e se avesse mai) potuto contare sui propri figli. Sui figli maschi, ovviamente: dato che le figlie femmine, sposandosi, avrebbero a loro volta abbandonato la casa e rimosso la famiglia (madre compresa) dalle proprie priorità. Quindi nella società mezzadrile c'era un conflitto marito/fratello, strutturale. Ma nell'errore di Annina, il problema è il cognato: ed il cognato era un problema, strutturale anch'esso seppure rimosso o nascosto, accessibile solo tramite l'umorismo salace, dei proverbi per cui «una campana serve a un popolo», o delle storielle dell'uomo che entra in Duomo, chiedendo ad alta voce dov'è che si confessano i peccati con la cognata. ³⁵

³⁴ *Ibid.* La testimonianza di Annina Minucci Callaioli è conservata nell'archivio personale dell'autore.

³⁵ S. GRILLI – F. MUGNAINI, *Sex, gender and family life in late sharecropping Tuscan society*, in corso di stampa.

Un altro più tenue passaggio testuale che invita a pensare a questa rilettura sulla base della condizione contadina è legato al *vilain* di turno, a quel Ghino amico fedifrago, che quando Nello parte per la battaglia, resta con mansioni da «fattotum»: termine troppo vicino a «fattore» per non illuminare quest'ultimo della sua stessa valenza negativa (fedifrago, tentatore e calunniatore) e per non assorbire, invece, da questi una più generale connotazione negativa, fondata su secoli di esperienza mezzadrile, che identificava nel «fattore» il braccio operativo di un controllo e di un potere padronale, esercitato spesso sia a danno della parte mezzadrile che della stessa proprietà. La connotazione negativa del fattore, presente in proverbi³⁶ e in storie in ottava, oltreché nell'aneddotica e nelle memorie, sarebbe sopravvissuta alla mezzadria e avrebbe avuto il volto e il nome di Attila, il personaggio dell'epopea contadina portata al cinema da Bernardo Bertolucci.

La storia originaria, pertanto, finisce per essere una matrice narrativa a valenza variabile, di cui fin dall'esordio dantesco possono essere messi in valore elementi diversi senza che sia necessario dividerli o trasmetterli. I commentatori danteschi insistono sulla delicatezza, su «l'emozione, insomma, che questa donna che ora riposa nello sfinimento della morte, in un tempo iscritto fra due date cancellate abbia consumato l'unica storia che le era data sulla terra, sia stata proprio viva, proprio donna, proprio quell'unica persona donna lì; e che proprio di questo parli, affiorando appena dal silenzio».³⁷ Annina ne coglieva invece i riferimenti alla propria condizione, di donna esposta alla potestà maschile (genitoriale prima, maritale poi) e alla diceria calunniosa; i copioni che ne furono sviluppati avrebbero sottolineato, come ha ben visto e scritto Maria Elena Giusti, elementi diversi, potenziandone una drammaturgia coerente con gli stili espressivi e le tecniche performative disponibili.³⁸

Tanta autonomia nella libertà di ricezione, di connotazione e di uso, nel corso del tempo e fino ad oggi, è esemplificata dal sorgere di una rievocazione storica nel centro storico del capoluogo comunale di Gavorrano, provincia di Grosseto. Nel suo territorio si trovano i resti del Castel di Pietra: il luogo dove Pia si sarebbe spenta per inedia o per defenestrazione, collegato alla sua vicenda dal nesso del tutto ipotetico con il marito uxoricida Nello Inghirami Pannocchieschi. I ruderi del castello (già inseriti da Sestini nella vicenda, nel veloce recupero della attualizzazione che segna le ultime ottave) non avrebbero offerto le condizioni logistiche e tecniche di un evento rievocativo destinato ad attrarre centinaia e centinaia di spettatori, da qui

³⁶ «Fattore nuovo per tre di buono», «fattore un anno se povero è suo danno», cfr. G. VANNUCCINI, *Proverbi toscani. 7500 esperienze di vita*, Salerno, Edit Booksprint, 2016.

³⁷ V. SERMONTI, *Il Purgatorio*, cit., posizione 16%.

³⁸ A queste ricezioni lontane nel tempo, Valentina Gangemi non manca di aggiungere l'attualità della violenza che si abbatte sulle donne: V. GANGEMI, *La dolente Pia*, cit., pp. 224-225.

la necessità di traslare il tutto nelle strade del centro abitato, identificando in uno degli edifici più alti, l'equivalente per metalessi del torrione del castello. Qui, dal 1993³⁹ ha preso campo una rievocazione storica che mette in scena – letteralmente, mette in strada con una parata di personaggi in costumi d'epoca – la vicenda di Pia, accompagnando gli spettatori ad un finale tarato sulla versione dell'uxoricidio, quella avanzata dagli antichi commentatori, più spettacolare (per quanto una defenestrazione possa essere così definita), da cui il titolo, «Il salto della Contessa».

La versione dell'uccisione per mano di un sicario aveva assunto, a sua volta, almeno due varianti: la defenestrazione e l'avvelenamento. Su quest'ultimo aveva investito Salvatore Cammarano, autore del libretto che Gaetano Donizetti avrebbe messo in musica nel 1837: la morte per veleno era decisamente adeguata ai tempi e alle esigenze sceniche del melodramma. Solo Giacomo Puccini avrebbe osato mettere in scena un salto, come finale d'opera, con la Tosca, nel 1900. Il veleno apre a finali più dilazionati, l'eroe e l'eroina possono interagire fino all'ultimo respiro e possono pentirsi, comprendere la verità senza poter più agire in senso correttivo: la passione romantica – l'alibi romantico potremmo dire – per l'impossibile, per il limite insuperabile. Ma se la morte per veleno è scenicamente perfetta, il suo uso in un evento pubblico, in un contesto non teatrale sarebbe meno efficace. Quindi il salto: una nuova finestra si apre sulla visibilità e notorietà della vicenda di Pia. Adesso la riproposta assume i tratti della rievocazione storica, ovvero di una rappresentazione para-teatrale che si impegna in una proposta di affidabilità/responsabilità filologica, ed insieme estetica e simbolica. Anche se Pia non fosse mai stata vera, o non fosse mai stata quella né mai stata lì, adesso diventa possibile «vederla», esperirne la presenza situata, non solo apprenderlo per l'ascolto di un canto o per la visione di un maggio, dove tutto è teatro. Il programma della rievocazione storica che è venuto arricchendosi nel tempo. Il paese, strutturato in due contrade, intitolate ai Pannocchieschi e ai Tolomei, si impegna in un evento distribuito su più giorni, agli inizi del mese di agosto, culminante con una drammatizzazione degli ultimi giorni di Pia e poi, con il momento finale, annunciato nel titolo della festa.

Il 2021, quando alla annualità della festa si sommarono le celebrazioni dell'anniversario dantesco, vide un impegno fuori misura: la prima esecuzione assoluta di un'altra opera dedicata a Pia, Crescenzo Buongiorno (libretto Enrico Borisciani), 1887 e un convegno storico dedicato alla Pia, dove si prendeva atto della erronea identificazione come una Tolomei, pur

³⁹ La rievocazione storica, ormai più che adulta, è stata accolta nell'Albo regionale delle manifestazioni storiche che la Regione Toscana ha istituito con un iter legislativo partito nel 2012 e approvato al testo attuale: *Valorizzazione del patrimonio storico-culturale intangibile e della cultura popolare della Toscana. Disciplina delle rievocazioni storiche regionali*, L.R. 3 agosto 2021, n. 27.

se insistendo sul legame con Nello di Inghiramo Pannocchieschi. Nella presentazione del convegno⁴⁰ si ribadiva come l'impegno storiografico («cru- di ricercatori storici») abbia per obiettivo la verità,⁴¹ ma l'evento pubblico centrato sul personaggio ormai ha una autonomia incontenibile: nel 2022, invece, si è investito nella teatralizzazione di un vero e proprio processo pubblico, con tanto di testo: «tutti in piazza Buozzi per assistere alla recita, precisa e scenografica, di questo processo con i testi scritti da Selena e con la regia di Alessio Doncovio. Un silenzio assoluto da parte del pubblico che, in piedi, ha seguito la narrazione e l'applauso scaturito spontaneo al momento della drammatica fine della Pia è stato veramente emozionante».⁴²

L'applauso: anche per l'esperto Simonetti, l'applauso produce qualche più che fondata perplessità. Arriva, infatti, al termine della rievocazione storica, quando il pubblico è guidato da una luce e da una voce fuori campo, a concentrarsi su una finestra aperta, una tra quelle dell'edificio identificato come il castello. Lì, la voce narrante, mostra la figura biancovestita a mezzo busto di Pia che si agita, si sporge quasi dalla soglia della finestra, poi la voce allude alla presenza di un'altra persona nella stessa stanza e insinua nel pubblico l'ipotesi di essere spettatori di un conflitto. Poi, in un movimento scenico tanto rapido quanto brutale, Pia sparisce e un corpo vola dalla finestra, precipitando accompagnato da un grido che gli altoparlanti diffondono con un effetto veristico di indubbia efficacia. Applauso, appunto. Le luci si spengono, il corpo di Pia giace ai piedi del predetto asserito castello. L'evento si produce davanti ad un pubblico folto, attratto dalle promesse gastronomiche, dalla bellezza del borgo, dalla accuratezza della rievocazione storica, forse infine anche dalla notorietà della Pia de' Tolomei, ma in parte anche dalla meccanica necessità di distribuirsi – siamo ai primi di agosto – tra varie località prossime alla costa, dove nella sola Follonica, si assiepano oltre 120.000 ospiti; il pubblico è anche parte di quell'onda di turismo balneare che si muove come le falene, attratta da tutto ciò che odora di territorio, di autentico, di locale e in questo caso, anche di storico.⁴³ L'eterogeneità del pubblico e la sua ipotizzabile mancanza di conoscenze utili

⁴⁰ Conferenza stampa sul convegno storico e sull'opera sulla Pia dei Tolomei, consultabile su YouTube all'indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=l7ZeHHyF1oY>>, consultato il 30 giugno 2022.

⁴¹ «il documento storico fa la storia; la congettura rimane nella leggenda, nella fantasia» (ivi, minuto 15).

⁴² R. PIERALLI, *Il «Salto della Contessa» entra anche nel palio*, «La Nazione», Grosseto, 10 agosto 2022. <<https://www.lanazione.it/grosseto/cronaca/il-salto-della-contessa-entra-anche-nel-palio-1.7968134>>, consultato il 30 giugno 2022.

⁴³ A questo pubblico potenziale si rivolgono le decine e decine di pagine che ripropongono programma della festa, immagini, recensioni, notizie, ecc., fino a rendere la rete, adesso, il vero e proprio terreno su cui insiste l'ennesimo viaggio di Pia. E con la rete, malgrado le barriere linguistiche, una buona parte del mondo.

a farsi un'idea men che superficiale del personaggio e delle sue potenzialità poetiche e simboliche, spiegano quindi il gesto liberatorio e allo stesso tempo straniante dell'applauso scrosciante a fronte del grido amplificato dagli altoparlanti dell'attrice che accompagna con la voce la caduta del fantoccio. La stessa distanza si produce quando possiamo cogliere il punto di vista di chi frequenta questi luoghi con lo stato d'animo del viaggiatore, del turista di qualità.

È del 2013 la cronaca tuttora disponibile, della recensione della festa fatta da Alexandra Korey,⁴⁴ che descrive la festa scrupolosamente, mostrandone le immagini e mettendo a disposizione il video del «salto» della contessa. La sua cronaca si spinge fino mostrare una fotografia del fantoccio che, precipitato a terra, resta immobile sul selciato: non è vestito come l'iconografia della Pia lascerebbe immaginare, né come la si è vista durante la rievocazione. È vestito di bianco, una lunga vestaglia bianca stretta in vita, come la tarantata fotografata da Franco Pinna, o come quella ripresa da Gianfranco Mingozzi. È l'icona di una povera donna, sopraffatta dal mondo cui appartiene, che resta a terra, offerta ad un pubblico che dopo aver trasalito e forse gridato, tornerà a dedicarsi alle attività piacevoli di una serata d'estate, sciamando per un centro storico bello da visitare, vicino alla costa, contento di essersi prestato al gioco dell'anacronismo. Quanto ai consigli per viaggiatori di Korey, si legge che «*You can visit the "corpse" afterwards*», ma soprattutto, dopo aver accennato alla Pia pop di Gianna Nannini, in un paragrafo successivo dal titolo «*History, with dinner*», scrive: «Quando noi siamo andati a vedere (*witness*) il Salto della Contessa, siamo finiti per caso sul miglior luogo del posto (*the best seat in the house*): un tavolo all'aperto, a pochi metri dal luogo della rievocazione storica, nel migliore ristorante del paese...».⁴⁵

Tante le strade che portano a Pia e che da lei si dipartono, comprese quelle brevi dal luogo del suo martirio al miglior ristorante del paese; una storia a chilometri zero, si direbbe.

Adesso è chiaro il senso del titolo che Maria Elena aveva dato al suo pezzo: era l'esempio lampante di una vicenda che ha un oscuro e impreciso aggancio con la Storia, ma che vive di una storia sua propria, fatta di rimandi, riprese, echi, sviluppatasi secondo volontà soggettive diverse e divergenti ma restando di fatto una galassia di riferimenti unita da una forza centripeta: la reticenza dei pochi versi originari.⁴⁶

⁴⁴ A. KOREY, *Salto della Contessa: Learning about Pia de' Tolomei through popular culture*, «Art Trav: Life, Art & Travel in Italy», 29 agosto 2013. <<https://www.arttrav.com/tuscany/pia-de-tolomei/>>, consultato il 30 giugno 2022.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Si ricordi, infine, che anche su quei versi grava una incertezza sulla lezione originaria, che vuole l'ultimo verso cruciale, dove si accenna al rapporto di coniugio con «colui» che solo

Thomas Stearns Eliot passa per Pia sul suo complesso attraversamento del capolavoro dantesco; Margherite Yourcenar avrebbe liberato Pia dall'obbligo della castità dandole un nuovo compito che parlava di liberazione. Il teatro, il teatro d'opera come i maggi e i bruscelli che vi si sono ispirati, si accollarono la fatica di dare un corpo, una voce ed un volto (con la difficoltà ulteriore per il teatro contadino di farla rappresentare da un uomo, data la perdurante esclusione delle donne dalla scena). Il cinema attinge per più volte alla vicenda, diffondendo una presunzione di verità cui il teatro, popolare o culto, non avrebbe mai potuto ambire, e rafforzando in tal modo quella tendenza a far precipitare la leggenda in uno spazio reale e in una cornice di veridicità storica. Ma Pia non è di nessun luogo; o meglio nessun luogo ha il diritto di pensarla come propria: Siena stessa ha accolto con tiepidezza la proposta di Gianna Nannini di rileggerla in chiave rock, facendone un'eroina consapevole e volitiva, aggiungendo se stessa alle tante facce e ai tanti esiti di cui Pia è perno e motore.

La traduzione in patrimonio localizzato (il salto della Contessa) ormai prende il posto di quella appropriazione diffusa che si oggettivava in esecuzioni pubbliche e in ascolti interiori, da parte degli ultimi anelli di una catena di trasmissione orale. Quella di coloro che restavano a casa, mentre i più giovani si avviavano per la via delle vacanze, portando con sé, senza saperlo, nell'età del superfluo, qualcosa che parlava dell'età del pane, e che nella sua scheletrica verità nascondeva una polivalenza destinata a durare.

conosce la verità della sua morte, oscillante tra un «disposando» e un «disposata», che riaprirebbe la danza delle possibili interpretazioni.

EMANUELA ROSSI

IL MUSEO DELLA FESTA DELL'UVA DI IMPRUNETA.
UN MODO DELL'AUTO-PATRIMONIALIZZAZIONE*

Se la festa non c'è, si fa un museo

Ho cominciato ad incuriosirmi al museo della festa dell'uva dopo aver letto alcuni articoli su un quotidiano locale, il «Gazzettino del Chianti», che ne raccontava l'inaugurazione, con dovizia di fotografie, in tempi di pandemia. In quel momento che vedeva proibire tutte le manifestazioni che comportavano aggregazione di persone, i momenti rituali, aggregazioni per antonomasia, hanno sofferto moltissimo, ma pure hanno lasciato diverse tracce di sé. Dal canto mio, in quel periodo (siamo nel 2019), avevo cominciato a fare etnografia del Carnevale medievale di San Casciano in Val di Pesa, una rievocazione storica di recente ideazione, che all'inizio di marzo 2019, a causa della pandemia, aveva dovuto interrompere i lavori che di lì a qualche settimana avrebbero portato per le strade del paese diverse centinaia di persone.

Se però la performance in piazza è stata sacrificata, molte manifestazioni di questo tipo hanno lasciato diverse testimonianze, prevalentemente sul web, ma non solo. Così l'edizione 2020 del Carnevale medievale, ad esempio, si è trasformata in una competizione fotografica delle contrade in cui il paese è diviso sulla pagina Facebook del Comune, mentre nel 2021 le stesse contrade si sono raccontate attraverso dei podcast su Spotify.

Anche la festa dell'uva ha fatto largo uso dei propri social (profili Facebook ed Instagram), pubblicando immagini che ritraevano edizioni passate della festa, con l'obiettivo di ricordarla *in absentia*. Un video postato, ad esempio, il 2 luglio 2020 dal titolo: «Quest'anno dobbiamo vivere di ricordi...» ritrae la sfilata di un rione anni prima. Anche il sito stesso della Festa dell'Uva ha contribuito a pubblicare non solo aggiornamenti su un museo,

* Questo testo è stato pubblicato, in una forma lievemente diversa, in E. Rossi, *Musealizzare l'immateriale: il museo-archivio della festa dell'uva di Impruneta*, «Dialoghi mediterranei», LIX, 2023, s.n.p. <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/musealizzare-limmateriale-il-museo-archivio-della-festa-delluva-di-impruneta/>>, consultato il 20 dicembre 2022.

che in quel periodo era in corso di allestimento, ma anche racconti di storie del passato: una rubrica a cura di Riccardo Lazzarini ha caricato post come: «L'altra volta... che tutto si fermò»,¹ dove si ricordava l'interruzione della Festa in tempo di guerra.

La stampa locale e in particolare il «Gazzettino del Chianti», come per il carnevale medievale di San Casciano, ha pubblicato vari articoli sulla mancanza della festa dell'uva. Ad esempio, l'articolo di Matteo Pucci dal titolo: «Non sarà un settembre come gli altri: quanto ci mancheranno quei quattro colori di Impruneta», che nell'occhiello scrive: «Niente Festa dell'Uva, niente sfilata l'ultima domenica di settembre. Ma, soprattutto, niente di tutto quello che le "gira intorno" per settimane. Che è la sua vera essenza. Popolare. Identitaria. Unica».²

La festa dell'uva di Impruneta, paese noto per la produzione delle terracotte, che dista da San Casciano una ventina di chilometri e lo stesso più o meno da Firenze, nelle interviste che stavo raccogliendo mi veniva presentata come una sorta di modello festivo locale e vincente, visto che sta per compiere cent'anni; ha dunque inaugurato, in piena pandemia, un proprio museo. Il progetto di un museo era ovviamente nell'aria già da diversi anni, ma in quel periodo c'è stata la volontà di aprirlo.

In quei mesi stavo seguendo una laureanda del corso di studi triennale in beni culturali, Annalisa Pacini, che aveva manifestato il desiderio di lavorare sulla festa dell'uva alla quale partecipava attivamente fin da bambina. La festa era saltata per i motivi detti e l'argomento di tesi si è dovuto conseguentemente ripensare: dalla festa al museo della festa che si era appena inaugurato. Dopo la (brillante) discussione della tesi, ho chiesto ad Annalisa di poter intervistare io stessa il presidente dell'Ente festa dell'uva e di poter visitare il museo (ancora chiuso al pubblico). Queste note dunque sono legate ad una lunga intervista a Riccardo Lazzarini e ad Annalisa Pacini che mi hanno accompagnata in visita al museo.

Nel raccogliere i materiali prodotti sulla festa dell'uva, ho scoperto che la mia collega di Dipartimento, Maria Elena Giusti aveva assegnato e discusso, nel 2007, una tesi di laurea proprio su questo argomento, poi divenuta un libro con una sua introduzione. «La festa dell'uva di Firenze e dell'Impruneta. Storia di una "tradizione inventata"», autrice Francesca Giovannini.

La tesi e poi il libro sono molto interessanti soprattutto per il taglio storico che la laureanda, guidata da Elena, ha ricostruito attraverso fonti di prima mano: cronache della stampa locale e soprattutto la bellissima

¹ <<http://festadelluvaimpruneta.it/2020/11/20/laltra-volta-che-tutto-si-fermo/>>, consultato il 20 dicembre 2022.

² <<https://www.gazzettinodelchianti.it/impruneta/non-sara-un-settembre-come-gli-altri-quanto-ci-mancheranno-quei-quattro-colori-di-impruneta/>>, consultato il 19 dicembre 2022.

testimonianza dei Quaderni di San Gersolè, «dove attraverso gli scritti dei bambini della scola elementare si dipana la storia di un modello economico e societario giunto al tramonto».³ Senza averne consapevolezza mi sono dunque imbattuta in un terreno di ricerca che Elena aveva inaugurato, questo testo rappresenta idealmente una prosecuzione di quel lavoro.

La festa dell'uva, come ho accennato, dispone di un proprio sito web,⁴ interessante modo dell'auto-patrimonializzazione, all'interno del quale il museo, che in questa stessa dimensione va a collocarsi, ha un proprio spazio. Qui è così raccontata l'apertura:

Vent'anni di desideri... Due anni di progettazione e quattro mesi di lavoro di squadra... Nasce finalmente il Museo Archivio della Festa dell'Uva di Impruneta. Uno sforzo colossale ma dovuto ad una Festa ed a una comunità che ama profondamente il proprio gioiello! Si può racchiudere la magia della Festa dentro delle stanze? Di certo no ma la si può raccontare e testimoniare. [...]

Il Museo Archivio nasce dalla comunità per la comunità. La Festa dell'Uva è la storia del Paese, della sua gente e della loro laboriosità; raccontarla attraverso un Museo, significa anche raccontare la Storia politica e sociale del Paese e soprattutto rendere omaggio a tutte le persone che si sono avvicendate nel tempo, consolidando tra mille difficoltà un evento unico nel suo genere. Il nostro intento è quello di trasportarvi, attraverso un percorso reale e virtuale, in quelle che sono le origini storiche ed emotive che permettono ogni anno il rinnovarsi di una vera e propria magia. Vogliamo anche omaggiare tutte e tutti coloro che se ne sono andati ma che hanno fatto parte di questa incredibile comunità che ogni anno si divide nei quattro Rioni, capaci di realizzare altrettanti spettacoli inediti che si contendono "la coppa in terracotta", anch'essa simbolo della nostra terra e delle nostre eccellenze. Da almeno due decenni, sentivamo la necessità di un luogo che potesse diventare un punto di riferimento e di raccolta dell'infinito materiale prodotto ogni anno dalla creatività dei nostri rionali, l'unione di intenti dell'Ente Festa dell'uva e del Banco Fiorentino, hanno reso possibile la realizzazione del Museo della Festa dell'Uva.⁵

Riccardo Lazzarini, classe 1970, attuale presidente dell'Ente festa, ma anche scenografo di professione, così racconta nell'intervista:

Probabilmente se non c'era questa situazione [la pandemia da Covid] sarebbe stato difficile realizzarlo. È chiaro che è un museo di periferia però è un museo che per attuarlo c'è voluto un grosso sforzo e non solo mio, da parte di un bel gruppo di persone [...], è vero che è fatto dal popolo tra virgolette, però hanno partecipato persone con una certa professionalità, [...] figure che vengono dai rioni ma che nella vita fanno questo. C'è ad esempio la Roberta Masucci che in città metropo-

³ M.E. GIUSTI, *Introduzione*, in F. GIOVANNINI, *La festa dell'uva di Firenze e dell'Impruneta. Storia di una «tradizione inventata»*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2009, p. 6.

⁴ <<https://festadelluvaimpruneta.it/>>, consultato il 19 dicembre 2022.

⁵ <<https://festadelluvaimpruneta.it/museo-2/>>, consultato il 16 dicembre 2022.

litana si occupa di allestire le mostre e i musei. Per cui lei s'è messa a disposizione e l'ha fatto a titolo di volontariato.⁶

Il museo è stato inaugurato nel 2020, nello stesso mese in cui la festa abitualmente si svolge: settembre, il 20. Sul sito della festa si può vedere il video che ne racconta l'inaugurazione. Si possono scorgere i presenti (non pochi) vestiti con i colori dei rioni. Hanno scelto simbolicamente di far tagliare i quattro nastri dei colori dei rioni da quattro donne e rionali storiche. Sono quattro sarte che hanno preso attivamente parte alla Festa dell'Uva per più di trent'anni.

La festa dell'uva

Riccardo Lazzerini ha scritto diversi testi sulla festa dell'uva. Sul sito web della festa alla voce «La nostra storia» è riportato un ampio brano tratto dal suo libro del 2016.⁷ La festa di Impruneta, che si appresta a compiere ben 100 anni (è fatta cominciare nel 1926), si colloca nell'ambito di quelle feste volute, o in ogni caso sostenute, dal regime fascista: dedicate a prodotti locali che fossero di «intrattenimento popolare e di stimolo ai commerci di un circondario»⁸ che Stefano Cavazza ha ben analizzato. «Forme di intrattenimento popolare e di stimolo ai commerci di un circondario quali le sagre paesane dedicate ad un prodotto (sagra dell'uva, della castagna, ecc.) erano frequenti in Italia [...]. Il fascismo fornì sostegno e pubblicità a queste usanze, a volte dando loro rilievo nazionale».⁹

Iniziative che non nascono solo per ragioni politiche e propagandistiche, volte a valorizzare (o ad inventare piuttosto) un mondo contadino rappresentato come idilliaco, ma anche per ragioni legate all'economia che voleva valorizzare le produzioni locali in anni non facili. Il periodo di crisi del settore vitivinicolo era «acuito, secondo gli agricoltori, da dazi eccessivi, imposte fondiari e dalla stessa propaganda antialcolica»¹⁰ che portò a una sovrapproduzione crescente, sovrapproduzione che Marescalchi pensò di arginare grazie alla «giornata dell'uva», dove il corteo in costume diventava il veicolo per la vendita e la produzione di un prodotto, vero e proprio obiettivo dell'iniziativa.

⁶ Intervista del 18 gennaio 2021.

⁷ R. LAZZERINI – F. VENTURI, *L'Uva in Festa – I «90 Anni» della Festa dell'Uva di Impruneta*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2016.

⁸ S. CAVAZZA, *Piccole patrie: Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 122.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Dal testo di Lazzerini e Venturi veniamo a sapere che quando Impruneta nel 1929 diventa un comune autonomo la competizione comincia a prendere forma coinvolgendo le fattorie locali.

Contemporaneamente gli imprunetini iniziano ad organizzarsi, vogliono che la loro Festa possa distinguersi dalle altre che stanno nascendo nel circondario e decidono di realizzare costruzioni gigantesche sopra il pozzo che sorge nel bel mezzo della piazza principale: riproduzioni di fiaschi, tini, strettoi, aie con pergolati che destano l'ammirazione del sempre più numeroso pubblico arrivato da Firenze per partecipare alla Festa e godere della distribuzione gratuita di vino. La Festa è pronta per il primo salto di qualità: si tratta di mettere a frutto quanto gli imprunetini dimostrano di saper fare; così, nel 1932, il Comitato organizzatore disegna all'interno del paese i confini dei quattro Rioni corrispondenti ai quattro «popoli» disposti lungo le direttrici principali che divergono dalla piazza principale.¹¹

Le cronache si interrompono all'edizione del 1938. Con la Seconda guerra mondiale infatti la festa si ferma per poi riprendere nel 1950.

Con il passaggio dalla ricostruzione al boom economico la Festa, comincia a cambiare i propri connotati. Si iniziano a riprodurre sui carri oggetti che non appartengono alla vita contadina o direttamente legati all'uva: un treno, un veliero, una chitarra, una conchiglia, un mulino a vento. Le comparse aumentano di numero, ciascun Rione sviluppa la propria sfilata tipicamente su tre carri. Una giuria, posizionata in cima alla piazza, valuta il lavoro dei rionali.¹²

Nel corso del tempo gli spettacoli si fanno sempre più complessi: negli ultimi anni si possono esibire gruppi di 300 comparse per rione. Lazzerini più volte nella nostra conversazione mi parla di uno stile «Bollywood»: sostanzialmente ballano tutti. Per realizzare queste sfilate è necessario un grande lavoro che mette fianco a fianco centinaia di persone diverse che animano il paese il mese di settembre e che si ritrovano poi a mangiare nei ristoranti allestiti da ogni contrada, i quali rappresentano uno dei modi di autofinanziarsi. La festa dell'uva, secondo quanto mi viene raccontato, ha un costo estremamente elevato che si aggira intorno ai 400 mila euro.

Negli anni Ottanta si hanno profonde trasformazioni che ci fanno arrivare ai giorni nostri: la struttura portante dei carri passa ad essere di metallo: è più grande e resistente e poi comincia l'uso del polistirolo.

Il 1985 ed il 1986 possono essere considerati anni di cesura, di taglio con il passato: vengono presentati progetti che anticipano le tendenze degli anni successivi.

¹¹ <<https://festadelluvaimpruneta.it/festa-delluva/storia/>>, consultato il 19 dicembre 2022.

¹² *Ibid.*

L'introduzione del polistirolo e la possibilità di utilizzarlo per modellare statue ed oggetti giganteschi di grande effetto, la sorpresa del carro coperto che si svela solo in piazza, l'importanza delle coreografie e dei movimenti scenici a terra che riempiono lo spazio antistante la Basilica, la piazza intesa come teatro ed il carro come una quinta di scena, queste alcune innovazioni di quegli anni che ancora oggi vengono utilizzate. A ciascun Rione viene accordata mezz'ora di spettacolo per sviluppare il proprio tema.¹³

Il Museo-Archivio

Il museo si sviluppa su due livelli in un edificio in pieno centro, in piazza Buondelmonti, concesso in comodato d'uso dal Banco fiorentino ed è articolato in quattro sezioni tematiche. Dall'iniziale sala Binazzi, che è dedicata a mostre temporanee, si può accedere a quella dedicata alla creazione della Festa dell'Uva. Qui si è deciso di esporre le fasi iniziali e di progettazione dei lavori che impegnano tutti i rioni. Vediamo qui alcuni bozzetti che mostrano le abilità dei progettisti che, pur non essendo degli esperti del settore, sono però in grado di raggiungere livelli di tutto rispetto.

Al centro della sala troviamo i modellini veri e propri; alcuni di questi rappresentano i bozzetti appesi alle pareti. Mi è stato raccontato che i modellini vengono spesso usati nelle prime riunioni dei rioni, come ausilio alla presentazione dei progetti. I progettisti infatti utilizzano il modellino in balsa per mostrare i movimenti e le trasformazioni che il carro subirà in piazza.

Nella sala sono poi quattro manichini femminili che indossano quattro costumi diversi, uno per ogni rione. La sartoria è un reparto fondamentale nella preparazione della Festa dell'Uva. Le sartorie rionali producono ogni anno centinaia di costumi di scena, che vengono spesso riutilizzati o riadattati, come succede con parte dei carri, gli anni successivi. Non è un caso che quattro sarte «storiche» abbiano simbolicamente inaugurato il museo. Sempre in questa sala si trovano quattro piccoli schermi, uno per rione, che riproducono immagini dei momenti importanti: il lavoro al cantiere, l'impalcatura del carro, le prove delle coreografie etc.

Oltrepassando la sala di ingresso e salendo al piano di sopra, troviamo la sala dedicata alla «etichetta d'autore»,¹⁴ un'iniziativa questa nata all'interno della festa nel 1986, che va a coinvolgere artisti affermati nel mondo dell'arte. Le etichette, in formato originale, sono incorniciate e appese alle

¹³ *Ibid.*

¹⁴ L'iniziativa è legata all'artista del cotto imprunetino Tullio Del Bravo, che ha avuto l'intuizione di legare la tradizione della Festa dell'Uva con il mondo dell'arte. Del Bravo stesso ogni anno sceglie un artista che realizzerà un'opera dedicata alla domenica imprunetina e che poi diventerà un'etichetta per una bottiglia di vino in edizione limitata.

pareti, al di sotto si trova un espositore cilindrico che permette la presentazione della bottiglia con l'etichetta corrispondente. Le bottiglie sono tutte di Luca Gasparri, che ha ceduto al Museo questa sua collezione.

Al centro della sala è situata una vetrina con i manufatti prevalentemente di epoca fascista («memorabilia della storia»: così sono definiti) che ugualmente vengono dalla collezione di Luca Gasparri: uno dei protagonisti della festa, presidente del rione Pallò ed ex-presidente dell'Ente Festa.

Ciò che è esposto nel museo è parte di una ben più ampia collezione che comprende documenti, testimonianze e manufatti legati ai primi anni della festa e in alcuni casi alla sua famiglia. Tra le cose più antiche troviamo una foto di suo nonno che, nel 1929, ha ceduto il suo barroccio per costruire il carro della Festa dell'Uva; una medaglietta in bronzo, un diploma ottenuto sempre da suo nonno nel 1930, per la partecipazione al concorso di addobbo dei negozi. Si trovano anche le corrispondenze tra gli uffici di propaganda e i podestà locali.

Al piano inferiore sono le altre sale del museo: quella delle coppe e quella dei rioni. Le coppe sono esposte in un piccolo spazio col soffitto a volta e con mattoni a vista, a cui si accede scendendo una ulteriore rampa di scale. L'idea, mi raccontano, è quella di esporre non solo i trofei del passato, ma anche quello della Festa dell'Uva dell'anno in corso che qui troverà la sua collocazione. Si possono qui vedere alcune delle coppe in cotto realizzate localmente.

Si accede infine ad una piccola sala dove si trovano quattro monitor dotati di cuffie. In ogni monitor, uno per rione, viene mostrata la sfilata del 2019. È la sala che conserva l'aspetto più immateriale ed effimero della festa: la sfilata dei carri con la performance.

Il museo è però stato pensato fin da subito anche come archivio digitale. Chiunque può donare o prestare materiali al museo che, in caso di prestito, vengono digitalizzati e poi restituiti al proprietario (foto, documenti, articoli, ma anche oggetti). Annalisa Pacini sottolinea nella nostra conversazione che Impruneta è piena di piccoli archivi privati prevalentemente di foto, ma anche di diapositive, sia amatoriali che non. Il fotografo locale infatti ogni anno scatta foto della festa che poi gli imprunetini acquistano. L'idea di questa parte del museo mi ricorda in un certo senso il progetto di *digital repatriation* che riguarda gli oggetti extraeuropei nei musei etnografici per cui attraverso le immagini è restituito ad una comunità indigena se non l'oggetto, almeno la sua rappresentazione in alta risoluzione e il sapere soprattutto che questo si trovi in una certa parte nel mondo.

Direttore Responsabile
Prof. FABIO DEI
Università degli Studi di Pisa
Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 140 del 17-11-1949

ISSN 0023-8503

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI NOVEMBRE 2023