

TRADIZIONE POPOLARE, VISIBILITÀ ARTISTICA, DOCUMENTO STORICO NELLA FUGLIA DEL SEICENTO

Lo studio delle tradizioni popolari (canti, danze, feste religiose, riti propiziatori e cerimonie per la coltivazione dei campi, la nascita o la morte, e così via) incontra, dopo la fondamentale stagione metodologica e ricognitiva di Ernesto De Martino, un interesse rinnovato e crescente non soltanto sul piano propriamente accademico e scientifico, ma anche su quello della divulgazione giornalistica¹ o della documentazione fotografica.

Carlo Garzya, che pur non essendo originariamente pugliese ha voluto *radicarsi* (son parole sue) in quella terra per il bisogno di conoscerla e farsene riconoscere, compiendo indagini direttamente « sul campo », ha raccolto in vari anni di lavoro un cospicuo numero di testimonianze visive, accompagnate da una informazione storica e interpretazione critica di segno ideologico.

Il titolo della sua raccolta, *I grandi esclusi*, vuol indicare chiaramente che sono state le classi o i ceti « subalterni » a esprimere i loro bisogni, i loro strumenti di lavoro, le loro ansie ed aspirazioni di riscatto nella storia delle tradizioni popolari. Folklore, dunque, non come gusto puramente descrittivo, oleografico, di facile consumo volto verso una sorta di cartoline illustrate o angoli visuali del mondo popolare e contadino, qual è quello che largamente s'incontra in tal genere di mostre e manifestazioni locali; e neppure folklore come organizzazione di materiale erudito, cioè come *Archivio* delle tradizioni popolari, sull'esempio delle prime ricerche del siciliano Giuseppe Pitré o delle correlative istituzioni e fondazioni, ancora sotto il segno di quella corrente di pensiero che riteneva di poter ridurre tutta la realtà umana sotto specie di leggi scientifiche, ossia — come è meglio dire — di schemi generali ed astratti qual è propriamente il positivismo; ma, al contrario, folklore, come studio di matrice storicistica e di spessore etico-poli-

¹ Cfr. ad es. l'articolo di BIANCA TRAGNI, *Quando la Croce scende in strada*, « La Gazzetta del Mezzogiorno », 13 aprile 1979 che però riporta indirettamente dal GALASSO (*Croce Gramsci e altri storici*, Milano 1969 e 1978²) alcune impostazioni di De Martino.

tico che, partendo dalla lezione di De Martino, la svolge seconda l'impronta gramsciana per rilevare le condizioni delle masse subalterne, della loro cultura, delle loro esigenze e del correlativo grado di coscienza critica nel suo storico manifestarsi o nascondersi: — questo appare l'indirizzo e il metodo degli studi demopsicologici e storici dopo la tradizione dello storicismo crociano, con il Lombardi Satriani, Alberto Maria Cirese e in parte anche Giovanni Bronzini.

Se si esaminano, allora, le cerimonie quaresimali di Noicattaro o di Molfetta, in provincia di Bari, e quelle del Salento, la lettura di codesti rituali viene condotta allo scopo di mostrarne la matrice di classe, o la simbologia contadina, o la vicenda delle condizioni di lavoro e delle attese popolari. E se, per esempio, in una processione dei misteri i primi a incamminarsi dietro la serie delle Statue o delle Croci sono i borghesi e gli ultimi nobili di un paese, ciò vuol dire che la differenza di classe si riproduce anche nel momento — che dovrebbe essere per tutti e su tutti identico e comune — del rito.

Oppure, se a Noicattaro la processione è accompagnata e preceduta dalla esplosione di un gigantesco fuoco che par incendiare il tramonto, ciò accade perché il fuoco simboleggia il rapporto vita-morte, ovvero morte-rigenerazione, e — perciò stesso — un valore tipico della medesima struttura dell'esistenza contadina, legata al ciclo vitale dell'anno solare inteso come morte-rigenerazione delle stagioni e del raccolto, e — per esso — del destino personale dell'uomo che alla terra è ancorato. Ancora, se a Molfetta o in altre località della penisola salentina, la processione del Venerdì Santo, partendo dal centro storico battuto dal vento o acceso dall'ultimo sole, sembra ritornare su se stessa dopo aver percorso il giro della cittadina, ci si troverebbe sempre di fronte a un simbolo dell'inizio e della fine dell'anno, come li avverte il mondo contadino, nel loro ricongiugimento vitale.

Deduzioni ed esempi che certo mantengono vari elementi di verità, come pure risponde al vero la persistenza di riti pagani al di sotto di immagini o usi cristiani, specialmente nel Salento, dove — in qualche luogo — il passaggio del Venerdì Santo dalla sofferenza alla liberazione viene esaltato nelle forme di una esplosione gioiosa che porta, terminata la cerimonia religiosa, alla crapula e al banchetto propiziatorio.

Furono i Gesuiti, specialmente nel Seicento, a sovrapporre a volte con forza la cultura religiosa della Controriforma a quella antica e pagana, che pur viveva e sopravviveva tenace nel sentimento popolare. Come ha scritto in proposito, fra gli altri, lo storico Mario Rosa, « il centro della Compagnia dei Gesuiti in Puglia è sempre il collegio di Lecce, una città seconda forse solo a Napoli, insieme a L'Aquila, per ricchezza e presenza di istituzioni religiose », mentre i collegi di Bari, Barletta, Bitonto (con la residenza di Molfetta, « *rude adhuc et informe collegium* ») entrano in attività solo in secondo momento. E i Gesuiti compirono ogni sforzo per istruire sacerdoti *in loco* « ad rem christianam naviter sciteque curandam »; ma

spesso avvertirono di non poter reggere alle difficoltà del compito, e alla lotta contro « *inanes cultus, vetularum carmina et Daemonum invocationes* »² come dire i culti vani, i canti delle fattucchiere e le terribili invocazioni dei Demoni.

Ma la presenza di presupposti storici o sociali (che sarebbe invero strano che vi mancasse) non toglie che la ricerca demopsicologica non vada limitata in partenza, escludendo dalla storia delle tradizioni popolari il significato religioso e mitico o *estetico*, di forma o immagine che pur s'impone con la sua preminenza e assolutezza, o costanza, di visibilità.

Intanto, e da questo punto di vista, il fuoco ad es. della cerimonia di Noicattaro sopra citata, se rappresenta il tema della morte-rigenerazione, rappresenta anche l'altro della carità o dell'amore, che è poi il senso cristiano della morte *come* rigenerazione, della sofferenza e della liberazione, del Calvario e della Pasqua, e degli uni in quanto viatico per l'altre³. Così, la processione può significare certo il ciclo dell'anno solare, e quindi la vicenda della semina e del raccolto, dell'attesa e dell'esultanza, del principio e della fine, ma anche l'idea evangelica della *missio*, del viaggio, dell'uscire dalla città o dalla casa per andar nel mondo, portando la parola di Cristo, mandati da Cristo.

Senza escludere la sovrapposizione dei due aspetti, operatasi storicamente nel Mezzogiorno a partire soprattutto dal Seicento, vi è dunque a fianco del valore storico o economico-sociale, un valore religioso e ideale dei riti, che si realizza tuttavia attraverso l'*immagine* nella sua maggiore evidenza o imponenza rappresentativa. Non si tratta tanto di tornare ad una esegesi di ortodossia cattolica o clericale, riproducendo quasi lo stesso contesto della ideologia e della strategia missionaria gesuitica, quanto — piuttosto —, a mio avviso, di cogliere il rapporto tra il motivo storico, quello religioso e l'altro *estetico* delle tradizioni popolari sacre, nel senso che il rilievo o la perennità dell'immagine costituisce la forma concreta in cui si attua e si cala un messaggio di fede, a sua volta vissuto con un grado di coscienza storico-sociale più o meno latente.

Il limite delle interpretazioni classiste consiste invece nel disconoscere il motivo mitico o estetico (e religioso *attraverso* la forma estetica) dei riti e delle feste popolari: ed è limite che coinvolge altre conseguenze concrete nel vivo dell'analisi e della ricognizione storica.

Così, per esempio, quando si afferma che solo le classi colte o borghesi hanno inizialmente documentato gli usi e le tradizioni popolari, si afferma una

² Cfr. M. ROSA, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976, pp. 246-51 e *passim* nel capitolo *Strategia missionaria gesuitica in Puglia agli inizi del Seicento*.

³ Fuoco in greco è πῦρ, donde il latino *puritas*, purità e purificazione come carità o amore.

verità in senso stretto, perché quelle hanno pur formato raccolte, musei, archivi, edizioni, repertori di interesse e curiosità etnografici. Ma, da parte che siffatto interesse si può ben comprendere a fini di studio, la sua motivazione primaria non è stata angustamente classista, bensì di ritrovamento di quanto è spontaneo, sentimentale, irriflesso nella poesia popolare: del sentimento che può essere più o meno complesso come grado o intensità, ma non già per qualità o valore, rispetto alla vitalità popolare che è presente nell'attrattiva verso questo genere di studi da parte del giovane Croce, quanto dire di un autore spesso al centro di addebiti e revisioni critiche, e che si prolunga fino a *Poesia popolare e poesia d'arte* e nell'analisi della poesia dialettale del Basile e del Sicento⁴.

Ma soprattutto, e in effetti, è anche il popolo che ha documentato se stesso, sol che si veda nell'arte non solo, sociologicamente, il documento storico, ma anche, criticamente, il riflesso di un'altra immagine e, per essa, tradizione culturale. In alcuni canti del Seicento (pugliesi e andriesi in specie) si fa riferimento spesso a statue o dipinture di Santi (S. Nicola, S. Agostino, S. Riccardo delle cui collegiate e dei cui capitoli di appartenenza s'intravedono i problemi economici o amministrativi). Ebbene, i Santi sono rappresentati con imponenza figurativa e iconica come immagini profondamente impressi nella cultura popolare e perciò fattesi memoria visiva, « vita delle forme » — quasi si direbbe col Panofskj, procurando tuttavia di non cadere nelle esagerazioni dei suoi seguaci —: e « vita delle forme » nel loro trasporsi da una tradizione (quale il pellegrinaggio nella Basilica di Santa Maria dei Miracoli dominata all'uscita dalla effigie di S. Agostino) in un'altra, la « ninna nanna » di ignoto cantore secentesco.

Ma questo genere di documentazione presuppone il passaggio attraverso l'immagine, e la sua fissazione nella mente, nell'animo, nella memoria e, perciò, nel canto popolare. E valga il vero. Una *Ninna nanna* andriese, finora inedita e rilevata nel 1972 dal Centro ricerche storiche, recita:

N i n n a N a n n a

Rit. 'Ndaun, i 'ndaun, i 'ndaun
 nu voise 'mbiette i l' out 'ngann
 I^a str. I l' out sott a la goule
 i l' out sott a la goule
 i l' out sott a la goule
 pe dispiette a ci lu voule

⁴ Cfr. ad es. *Lettere inedite di Croce a Imbriani*, a cura di BENITO IEZZI, « Nord e Sud », gennaio-marzo 1979, pp. 157-180, con inediti proverbi trimembri napoletani.

i l' out sott a le diende
 i l' out sott a le diende
 i l' out sott a le diende
 pe dispiette a le pariende

Rit. 'Né, 'né, 'né
 Kuss figghje dou steie
 2^a str. Ce veine Sande Nicoule
 Ce veine Sande Nicoule
 Ce veine Sande Nicoule
 la mamma 'u deie pe tutte u' coure

ce veine 'u Vúskvoite
 la mamme ddoice ka só ddoite
 ce veine Sande Agostoine
 ce veine Sande Agostoine
 ce veine Sande Agostoine
 la mamme 'u pigghje i u' mette 'nzoine

Rit. raddoppiato e variato
 I 'nded, i 'nded, i 'nded
 la mamme é brutte i 'u figghje é bedde
 I 'ndaun, i 'ndaun, i 'ndaun
 nu voise 'mbiette i l' out 'ngann
 3^a str. I l' out sott a le diende pe dispiette a le pariende
 i l' out sott a la goule
 i l' out sott a la goule
 i l' out sott a la goule
 pe dispiett a ci lu voul.⁵

Dove è interessante osservare che l'offerta del figliuolo, gelosamente sottratto allo sguardo invidioso di amici e parenti con sensi pagani e quasi apotropaici, mentre viene consentita alla immagine di S. Nicola o alla protezione di S. Agostino

⁵ La traduzione del testo, registrato in questa forma dalla viva voce di anziani agricoltori ad opera di Vincenzo Bacco e Saverio Sgarra, è: « 'Ndaun, i 'ndaun, i 'ndaun / un bacio in petto e l'altro in gola — E l'altro sotto la gola / e l'altro sotto la gola / e l'altro sotto la gola / per dispetto a chi lo vuole — E l'altro sotto i denti / e l'altro sotto i denti / e l'altro sotto i denti / per dispetto ad i parenti — Né, né, né / questo figlio qui sta — Se viene San Nicola / se viene San Nicola / se viene San Nicola / la mamma lo dà con tutto il cuore — Se viene il Vescovato / la mamma dice che l'ho già dato — Se viene Sant'Agostino / se viene Sant'Agostino / se viene Sant'Agostino / la mamma lo prende e lo pone in grembo — I 'nded, i 'nded, i 'nded / la mamma è brutta e il figlio è bello — I 'ndaun, i 'ndaun, i 'ndaun — un bacio in petto e l'altro in gola — E l'altro sotto ai denti / etc. » variando come nel testo.

con la formula ritmica e sacrale della triplice ripetizione, viene al contrario esclusa per il « Vescovato », ossia la Cattedrale, della cui tutela il canto si libera con la semplice giustificazione di aver già consegnato il pargoletto alla custodia precedentemente avanzata di una delle più antiche parrocchie della cittadina. E l'elusione dell'interessata premura del « Vescovato » è sottolineata ancora una volta nel metro, attraverso il ricorso ad una sola battuta per la sua ipotetica proposta e ad un'altra soltanto per l'effettiva risposta.

Infine, l'ordinata transizione S. Nicola — Vescovato — S. Agostino conferma e chiarisce l'allusione storica contenuta nella canzone nelle polemiche amministrative, economiche e culturali che si accesero primamente verso il 1530 e divamparono poi specialmente in tutto il corso del Seicento, senza sospendersi ancora nel secolo successivo, tra i primi due Capitoli della città di Andria, relativi alle parrocchie o collegiate di S. Nicola e S. Agostino, e il Capitolo della Cattedrale instaurato più tardi ma voglioso di sopravanzarne diritti e usi e poteri. E si trattò di usi e diritti, dietro i quali si celavano gli interessi della casa dei Del Balzo e poi dei Carafa, e che andavano dalla facoltà per il Preposto della collegiata di S. Nicola di sedere fra le Dignità della Cattedrale a quello di servirsi del Pallio per condurre le nuove spose dalle loro abitazioni alla Chiesa, fino alla parità di prestigio del Preposto, del Cantore e del Primicerio di S. Nicola con quelli della Cattedrale, e alle altre norme per i funerali e per le nascite, alle possibilità di suonare le campane della predica e di far venire uno speciale predicatore quaresimale, alla amministrazione di beni e possedimenti, e così via⁶.

Voce del popolo, voce di Dio: potrebbe ripetersi dunque per questo canto, il quale però non è soltanto documento storico per il suo contenuto, ma — ciò che è ancor più notevole se non straordinario — anche per la sua forma, come atto di critica mercé la forma. Se infatti la mamma che vi funge da vivace e palpitante e risentita protagonista, interpretando i sensi di tutto un popolo, dà il suo figlio a S. Nicola « con tutto il cuore », parimenti è disposta a fare con S. Agostino, pur se con un tratto o tocco di maggior intensità o più icastica evidenza: a Lui in effetti lo pone in grembo, in seno.

La spiegazione più attendibile e profonda dell'immagine va ricercata, come spesso, in uno sconfinamento di genere, ossia sul terreno di un'altra esperienza artistica o morale e civile, pur nel constesto di una medesima storia e tradizione religiosa. Trovata nel 1578 l'immagine della Madonna fuori della cit-

⁶ Cfr. soprattutto la memoria del Prevosto GIOVANNI PASTORE, *Origine, erezione e stato della Collegiata Parrocchial Chiesa di S. Nicola della città di Andria*, cc. Ir. - 67 v., Archivio della Cattedrale di Andria, MSS., datato al 1773; e MICHELE AGRESTI, *Il capitolo Cattedrale di Andria e i suoi tempi*, Andria 1911, voll. 2.

tà ed erettavi *in loco* la basilica di S. Maria dei Miracoli, prima retta da una confraternita laicale, poi di regolari benedettini e quindi di agostiniani, sede di pellegrinaggio e venerazione non solo locale ma regionale e meridionale, vi si poteva contemplare, e tuttora si contempla, in fondo all'abside una antica orchestra del 1614, intagliata e dorata, su cui poggia un organo con le canne ricoperte da una tela effigiante la Maria tra S. Riccardo e S. Agostino. Più tardi, sull'ingresso centrale interno fu collocata anche una tela del foggiano Raffaele Affaitato che rappresenta S. Agostino con imponenza di mole e ampiezza di appiombamento sulle ginocchia sporgenti⁷.

In questi e altri casi, si direbbe codesto il fondamento dell'immagine popolare del « grembo » o capace « seno » del Santo, da poter accogliere in amorosa custodia il figlio negato invece alla Cattedrale andriese. Dove si vede bene che il popolo di quella cittadina ha documentato se stesso attraverso un'immagine, e che se si volesse distruggere il valore di essa immagine, la sua fissazione nella memoria visiva e umana non avrebbe potuto aver luogo. Anche in arte colta, come ha dimostrato fin dal 1933 Carlo Ludovico Ragghianti a proposito dei Carracci, i pittori bolognesi avevan fatto critica attraverso l'opera d'arte, manifestando nella loro produzione figurativa un atteggiamento intellettualistico e riflessivo, e in particolare di « riflessione e traduzione comprensiva delle forme di altri artisti » che potrebbe dirsi critica, ma critica eseguita *per penicilla* e non *per verba*⁸.

Ebbene anche in arte popolare — e non mi risulta mai effettuata da alcuno una consimile estensione interpretativa — si può dare una forma di riflessione e traduzione delle elaborate immagini di altri artisti in nuova movenza fantastica e segno rappresentativo; una sorta di arte popolare riflessa per una nuova via rinvenute nella storia di quella tradizione e testimonianza nel particolare ma significativo esempio del canto religioso e del documento e momento storico insieme, e ora, illustrati. Il che, mentre ripropone la costanza universale degli atteggiamenti e problemi dello spirito umano, pur indagato nella concretezza delle sue varie manifestazioni, chiarisce bene quanta maggior ricchezza e finezza e profondità di analisi riceverebbero gli studi demologici, se si volgessero a cogliere la viva osmosi tra storia, aspirazioni e sentimenti delle masse e visibilità estetica nel duplice aspetto di valore e di riflessione delle sue esperienze vitali, sia sociali che etico-religiose.

GIUSEPPE BRESCIA

⁷ Cfr. EMANUELE MERRA, *Monografie andriesi*, Bologna 1906, II, pp. 287 sgg.

⁸ C. L. RAGGHIANI, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in « La Critica », XXXI (1933), pp. 65-74, 222-233 e 382-394 = ora in *L'arte e la critica*, Firenze 1980, pp. 133-170; *Profilo della critica d'arte in Italia* (1945), Firenze 1973, *passim*.