

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, decisamente 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 considerato 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 passeur 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 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.