

Il folclore come forma di creazione autonoma*
Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson

Lo sbandamento spontaneo-realistico della mentalità teoretica, tipico della seconda metà del secolo XIX, è ormai un fatto superato dalle nuove correnti del pensiero scientifico. Solo nell'ambito di certe discipline umanistiche i cui rappresentanti si lasciarono assorbire dalla raccolta dei materiali e da particolari compiti specifici al punto da non mostrare nessuna inclinazione a un ripensamento dei presupposti filosofici (dove l'arretratezza delle loro posizioni teoretiche), il realismo spontaneo poté diffondersi e spesso rafforzarsi ancora all'inizio del nostro secolo. Ma per estranea che sia agli scienziati moderni tale concezione filosofica (almeno là dove non è diventata un catechismo, un rigido dogma), tutta una serie di enunciati, che sono una derivazione diretta dai presupposti teoretici della scienza della seconda metà dell'Ottocento, sopravvive in parecchi campi della cultura come zavorra passata di contrabbando, come residuo che frena l'evoluzione scientifica.

Un prodotto tipico del realismo spontaneo era la tesi, diffusissima, dei neogrammatici che la lingua individuale è la sola e l'unica lingua reale. In forma epigrammatica possiamo dire che secondo questa tesi, insomma, solo la lingua di un dato individuo in un dato istante rappresenta una realtà effettiva, mentre tutto il resto non sarebbe che un'astrazione teoretico-scientifica. Ora, niente più di questa tesi, che fu uno dei pilastri dei neogrammatici, è estraneo alle moderne tendenze della linguistica, la quale, accanto alla lingua individuale, particolare (la *parole*, secondo la terminologia di Ferdinand de Saussure), riconosce anche la *langue*, cioè "un insieme di convenzioni accettate da una data comunità per assicurare la comprensione della *parole*". In questo sistema tradizionale, intersoggettivo, il singolo parlante può introdurre delle modificazioni personali che però vanno interpretate solo come individuali deroghe alla *langue* e solo in rapporto a quest'ultima: diventano invece fatti della *langue* dopo che la comunità sua portatrice li ha sanzionati e accolti come validi per tutti. Qui sta appunto la differenza tra le modificazioni linguistiche, da un lato, e dall'altro gli errori linguistici individuali (*lapsus*), prodotti questi del capriccio, delle forti passioni o delle inclinazioni estetiche dell'individuo parlante.

Dovessimo porci il problema del "concepimento" di questa o quella innovazione linguistica potremmo immaginare taluni casi nei quali le modificazioni si determinano in seguito a una sorta di socializzazione, a un generalizzarsi di errori linguistici individuali (*lapsus*), di individuali sentimenti o deformazioni estetiche. Ma c'è pure un'altra via alla loro insorgenza, cioè possono verificarsi come conseguenza non evitabile, normale, di precedenti modificazioni linguistiche e realizzarsi direttamente

nella *langue* (la nomogenesi dei biologi). Quali comunque ne siano le condizioni, noi possiamo parlare di “nascita” di una innovazione linguistica solo a partire dal momento in cui si pone come un fatto sociale, quando cioè la comunità linguistica se l'è appropriata.

Ora, se dal campo della scienza linguistica passiamo a quello del folclore, noi c'imbattiamo in fenomeni analoghi. La vita di un tema folclorico in quanto tale incomincia solo dal momento in cui è stato accolto da una data comunità e di esso esiste solo quanto questa comunità ha fatto proprio.

Supponiamo che un membro di una comunità abbia cantato in poesia qualcosa di suo. Quest'opera orale, creata da tale individuo, se per una ragione o per l'altra dovesse riuscire irricevibile dalla comunità, o se dovessero gli altri membri della comunità non farla propria, sarebbe condannata a scomparire. Soltanto la casuale attenzione di un raccoglitore potrebbe salvarla, trasferendola dalla sfera della poesia orale a quella della letteratura scritta.

Un poeta francese degli anni Sessanta del secolo scorso, il conte di Lautréamont, offre un esempio tipico dei cosiddetti *poètes maudits*, cioè dei poeti messi al bando dai loro contemporanei, non riconosciuti, condannati alla morte del silenzio. Pubblicò un libretto che non fu degnato di alcuna attenzione e non trovò occasione di diffondersi, come le rimanenti sue opere rimaste inedite. All'età di ventiquattr'anni lo raggiunse la morte. Passano decenni. Nella letteratura sopravviene il cosiddetto movimento surrealista che ha più di una consonanza con la poesia di Lautréamont. Questi viene riabilitato, le sue opere pubblicate; lo si celebra come un maestro, incomincia il suo influsso. Ma che cosa sarebbe accaduto di Lautréamont se fosse stato solo autore di poesie non scritte? Le sue opere sarebbero scomparse con la morte, senza lasciare tracce.

Abbiamo citato qui il caso estremo di un poeta di cui fu rifiutata l'intera opera. Ma può accadere che soltanto alcuni aspetti, certe peculiarità formali o singoli motivi vengano respinti o non ricevuti dai contemporanei. In questi casi l'ambiente adatta l'opera a se stesso manipolandola, e tutto quanto dall'ambiente è lasciato cadere cessa semplicemente di esistere come fatto di folclore: viene messo fuori uso e muore.

In un'opera di Gončarov l'eroina, prima di leggere un romanzo, cerca di sapere la soluzione dell'intreccio. Supponiamo che in una data epoca il lettore medio proceda allo stesso modo. Potrebbe anche, per esempio, nella lettura di un'opera saltare tutte le descrizioni di paesaggi che gli sembrano un impaccio, un noioso peso morto. Ma comunque un romanzo possa essere svisato dal lettore, comunque possa contraddire, con la sua composizione, ai precetti della scuola letteraria del tempo, per quanto non venga completamente compreso, la sua esistenza potenziale perdura intatta: verrà una nuova epoca che forse ne riabiliterà gli aspetti già rifiutati. Trasferiamo ora questi fatti nella sfera del folclore: supponiamo che la comunità esiga che lo scioglimento dell'intreccio le sia reso noto in anticipo, e noi vedremo che ogni narrazione folclorica farà suo il tipo di composizione che troviamo nel racconto di Tolstoj *La morte di Ivan Il'ič*, dove lo scioglimento precede la narrazione. Se alla comunità le descrizioni naturali non piacciono, esse sono lasciate cadere nel repertorio folclorico ecc. Insomma nel folclore si conservano solo quelle forme che sono funzionali per una data comunità. E naturalmente una

certa funzione formale può essere soppiantata da un'altra; ma non appena una forma cessa di essere funzionale, essa muore nel folclore, mentre in un'opera letteraria mantiene una sua esistenza potenziale.

Ancora un esempio dalla storia letteraria: i cosiddetti "eterni compagni", gli scrittori che nel corso dei secoli sono stati interpretati variamente a seconda delle diverse tendenze, dei differenti punti di vista e con sempre nuove soluzioni. Talune peculiarità di questi scrittori, già estranee ai loro contemporanei, incomprensibili, inutili, sgradite, acquistano in seguito grande valore, diventano a un tratto attuali, si mutano cioè in fattori produttivi. Anche questo è possibile solo nel campo della letteratura. Quale sarebbe stata, ad esempio, nella poesia orale la sorte dell'opera arditata e "inattuale" di Leskov, divenuta un fattore produttivo solo molti decenni dopo, nell'attività letteraria di un Remizov e dei successivi prosatori russi? L'ambiente in cui viveva Leskov ne avrebbe depurato l'opera dalla sua bizzarria stilistica. In una parola, lo stesso concetto di tradizione letteraria è profondamente diverso da quello di tradizione folclorica. Nel campo del folclore la possibilità di una riattualizzazione dei fatti poetici è molto più ridotta. Morti che siano i rappresentanti di una data tradizione di poesia, questa non può più essere risuscitata, mentre nella letteratura rivivono e tornano a essere produttivi fenomeni vecchi di uno o anche più secoli¹.

Da quanto si è detto appare chiaramente che l'esistenza di un'opera di folclore non può non presupporre un gruppo sociale che l'accoglia e la sanzioni. Nelle ricerche folcloriche non bisogna mai perdere di vista il principio fondamentale della "censura preventiva della comunità". Usiamo con intenzione la parola "preventiva" perché nell'esame di un fatto folclorico non sono in causa i momenti della sua biografia anteriori alla nascita, il "concepimento" o la vita embrionale, ma proprio la sua "nascita" in quanto fatto di folclore e il suo destino successivo. I folcloristi, particolarmente gli slavi che dispongono forse del materiale più vivo e ricco d'Europa, sostengono spesso la tesi che non esiste nessuna differenza di principio tra poesia orale e letteratura e che in entrambi i casi ci troviamo di fronte a indiscutibili prodotti della creazione individuale. Questa tesi è sorta appunto grazie alle suggestioni del realismo spontaneo: non abbiamo nessuna esperienza diretta di creazione collettiva, quindi si deve postulare un creatore individuale, un iniziatore. Un tipico rappresentante della scuola dei neogrammatici, tanto nel campo degli studi linguistici quanto in quello degli studi folclorici, Vsevolod Miller, si esprime in questi termini riguardo ai soggetti del folclore: "Da chi sono stati inventati? Dalla creazione collettiva della massa? Ma anche questo è un luogo comune perché l'esperienza umana non conosce creazioni siffatte". Questa proposizione rispecchia ovviamente le nostre abitudini quotidiane: la forma corrente e più comune di creazione non è quella orale, per noi, bensì la scritta, e così i nostri modi abituali di rappresentarci le cose vengono proiettati, egocentricamente, anche nel campo del folclore. Come data di nascita di un'opera letteraria vale il momento in cui il suo autore la fissa sulla carta; analogamente, anche per un'opera orale si considera il momento in cui viene oggettivata per la prima volta, vale a dire recitata dall'autore, mentre in realtà quell'opera diventa un fatto del folclore solo dal momento in cui viene accolta dalla comunità.

I sostenitori della tesi del carattere individuale della creazione folclorica tendono a sostituire al concetto di collettività quello di anonimìa. In un noto manuale della poesia orale russa, ad esempio, si legge:

Anche se nel caso di un canto rituale non sappiamo chi sia stato il creatore del rito, chi abbia composto il primo canto, è ovvio che tale fatto non contraddice all'idea della creazione individuale, semmai prova soltanto che il rito è così remoto da non consentirci di stabilire né l'autore né le circostanze da cui nacque il canto più antico strettamente connesso a quel rito; e inoltre che l'ambiente in cui nacque non aveva nessun interesse per la personalità dell'autore, sicché non ne ha conservato memoria. L'idea di creazione collettiva, pertanto, qui non ha alcuna ragione di essere (M. Speranskij).

La teoria non tiene conto del fatto che un rito senza la sanzione della comunità non può esistere, che è una *contradictio in adiecto*, e che, se anche questo o quel rito poté contenere *in nuce* un'espressione individuale, c'è tanta distanza da quell'espressione al rito, quanta dalla deformazione linguistica individuale all'evoluzione grammaticale vera e propria.

Quanto si è detto sulla formazione del rito (o di un'opera di tradizione orale) si può applicare anche alla sua evoluzione (o all'evoluzione folclorica in genere). La differenza, usuale in linguistica, tra modificazione della norma e innovazione individuale (differenza che ha conseguenze non solo quantitative, ma anche primarie, qualitative) è ancora quasi del tutto ignota nello studio delle tradizioni popolari.

Una delle principali differenze tra folclore e letteratura risiede nel concetto stesso dell'essenza di un'opera d'arte.

Nel folclore il rapporto tra l'opera d'arte e la sua oggettivazione, ossia le cosiddette varianti dell'opera introdotte dalle diverse persone che la recitano, corrisponde esattamente al rapporto tra *langue* e *parole*. L'opera del folclore è extra personale, come la *langue*, e vive di una vita puramente potenziale, non è insomma che un insieme di determinate norme e impulsi, un canovaccio di tradizione attuale che i recitanti animano con i loro apporti individuali, come fanno i creatori della *parole* rispetto alla *langue*². Nella misura in cui queste innovazioni individuali della lingua (o del folclore) rispondono alle esigenze della comunità e anticipano l'evoluzione regolare della *langue* (o del folclore), esse vengono socializzate e diventano fatti della *langue* (o elementi dell'opera folclorica).

L'opera letteraria è oggettivata, ha una sua esistenza concreta, indipendente dal lettore, e ogni nuovo lettore si rivolge direttamente a essa. Non è come per l'opera folclorica dove la trasmissione avviene da recitante a recitante: qui si va direttamente dall'opera al recitante. Si può bensì tener conto delle interpretazioni precedenti, queste però non sono che una delle componenti della trasmissione dell'opera, e non l'unica sua fonte, come nel folclore. Il ruolo del recitante di un'opera folclorica non si può assolutamente identificare con quello del lettore, o del recitante, e neppure dell'autore di un'opera letteraria. Dal punto di vista di chi la recita, un'opera folclorica rappresenta un fatto della *langue*, è impersonale, vive indipendentemente da lui, benché gli sia sempre possibile deformarla e introdurre elementi nuovi, per renderla più poetica o per aggiornarla. Per l'autore di un'opera letteraria, questa rappresenta un fatto della *parole*; non è un dato preesistente fornitogli a priori, ma qualcosa che deve venire realizzato dall'individuo. Di "dato" non c'è che l'insieme delle opere d'arte valide in quel momento: sul loro sfondo, o meglio, sullo sfondo dei loro requisiti formali, deve venire creata e intesa la nuova opera (sia che essa faccia proprie alcune delle loro forme, sia invece che le modifichi o le respinga).

Una delle differenze sostanziali tra folclore e letteratura sta dunque nel fatto che è proprio dell'uno regolarsi sulla *langue*, dell'altra invece sulla *parole*. Secondo l'esatta definizione della sfera del folclore data da Potebnja, il poeta stesso non ha nessuna ragione di considerare la sua opera come specificamente sua, e quelle di altri poeti del suo stesso ambiente come estranee. Il ruolo della censura esercitata dalla comunità, come abbiamo già osservato, è diverso dalla letteratura al folclore. Qui la censura è determinante, e costituisce il presupposto necessario della nascita stessa dell'opera. Anche lo scrittore tiene conto, in maggiore o minor misura, delle esigenze dell'ambiente; solo che, per quanto egli cerchi di adeguarvisi, nel suo caso non sussiste quella fusione inscindibile tra censura e opera che caratterizza il folclore. Un'opera letteraria non è predeterminata dalla censura, non può dipenderne interamente; può solo anticiparne pressappoco le richieste, a volte indovinando, a volte no; e ci sono peraltro richieste della comunità che trascura del tutto.

Nel campo dell'economia si ha un equivalente del rapporto tra letteratura e consumatori nella cosiddetta "produzione per il mercato", mentre il folclore si avvicina piuttosto alla "produzione su commessa".

Lo scompensamento tra le richieste dell'ambiente e un'opera letteraria può essere dovuto a errore, oppure a intenzione cosciente, quando l'autore si proponga di modificare quelle richieste e di fare opera di rieducazione letteraria. Questo tentativo di condizionare la richiesta può anche non avere successo. La censura non cede, tra le sue norme e l'opera si crea un'antinomia. In genere si tende a raffigurarsi gli "autori del folclore" sul modello e a somiglianza del "poeta letterario", ma è una trasposizione che non corrisponde alla realtà. Contrariamente al "poeta letterario", il "poeta folclorico" – come ha giustamente osservato Ani?kov – non crea "un ambiente nuovo"; l'intenzione di modificare l'ambiente gli è anzi del tutto estranea. Il predominio assoluto della censura preventiva, che rende inutile ogni ribellione dell'opera, determina una categoria particolare di collaboratori alla creazione poetica e costringe l'operatore folclorico a rinunciare ad ogni tentativo contro la censura stessa.

La tendenza a eliminare la barriera tra storia della letteratura e storia del folclore aveva raggiunto il suo massimo nell'interpretazione del folclore come espressione della creazione individuale. Ma noi, come appare da quanto si è detto, crediamo che la tesi vada sottoposta a una revisione radicale. Assumerà, questa, il significato di una riabilitazione della concezione romantica, così duramente attaccata dai sostenitori di quella dottrina? Senza dubbio. La caratterizzazione della differenza tra poesia orale e letteratura offerta dai teorici romantici conteneva tutta una serie di osservazioni esatte, e avevano ragione i romantici, quando sottolineavano il carattere tribale della creazione poetica orale e la paragonavano alla lingua. Ma accanto a queste tesi giuste si trovavano nella loro concezione altre affermazioni che non reggono più alla critica scientifica dei nostri giorni.

Anzitutto i romantici sopravvalutavano l'autonomia genetica e il carattere primitivo del folclore; solo le ricerche della generazione successiva hanno saputo dimostrare quale ruolo straordinario vi giochi la presenza di quel fattore che i moderni studiosi tedeschi designano come "sedimento culturale" (*gesunkenes Kulturgut*). Potrà sembrare che il riconoscimento dell'importanza, talvolta persino esclusiva, di questo "sedimento culturale" nel repertorio popolare limiti sostanzialmente il ruolo della

creazione collettiva. Ma non è così. Le opere d'arte mutuate nella poesia popolare dagli strati sociali superiori possono bensì essere prodotti tipici di un'iniziativa personale e di una creazione individuale, ma per sua natura la questione delle fonti di un'opera di folclore esula dall'ambito della folcloristica. Ogni problema di fonti eterogenee diventa suscettibile di interpretazione scientifica solo se viene considerato dal punto di vista del sistema in cui è stato integrato, ossia in questo caso dal punto di vista del folclore. Per la scienza delle tradizioni popolari ciò che conta non è l'origine e l'esistenza di fonti esterne al folclore, ma la funzione del prestito, la scelta e la trasformazione della materia mutuata. Sotto questo aspetto la tesi ben nota: "il popolo non produce, riproduce" si spunta, perché niente ci autorizza a tracciare una barriera invalicabile tra produzione e riproduzione, ponendo quest'ultima quasi su un gradino inferiore. Riproduzione non significa accettazione passiva, e in questo senso tra un Molière, che rielabora antiche *pièces*, e il popolo che, per servirci dell'espressione del Naumann, "sofistica" una canzone d'arte non c'è differenza di fondo. Trasporre un'opera appartenente alla cosiddetta "arte monumentale" al livello del cosiddetto "primitivo" è di per sé un atto di creazione. Tale, infatti, è sia la scelta dell'opera che si traspone sia il suo adattamento a diverse abitudini ed esigenze diverse. Le forme letterarie preesistenti, passando nel folclore, decadono a materia da rielaborare. Sullo sfondo di una mutata tradizione poetica, di una tradizione diversa e di un diverso rapporto con i valori d'arte, l'opera viene reinterpretata in modo nuovo, e anche quell'aspetto formale che a prima vista pare essersi mantenuto non si può considerare identico al suo modello: in queste forme d'arte, come dice Tynjanov, il valore delle funzioni viene commutato. Dal punto di vista funzionale, il solo che ci permetta di comprendere i fatti artistici, una stessa opera d'arte, prima e dopo di essere assunta nel folclore, rappresenta in effetti due cose sostanzialmente diverse.

La storia del poema di Puškin, *L'ussaro*, offre un esempio caratteristico di come le forme d'arte che passano dal folclore alla letteratura e viceversa modifichino le loro funzioni (cfr. Bogatyrev 1923). Il racconto, caratteristico nella tradizione popolare, dell'incontro di un uomo semplice con l'aldilà (dove il punto centrale consiste nella descrizione delle apparizioni infernali) è stato trasformato da Puškin in una serie di quadri di genere mediante la psicologizzazione dei personaggi e la motivazione psicologica delle loro azioni. Puškin ha dato una coloritura umoristica sia al protagonista – l'ussaro – sia alla superstizione della gente. La favola, di cui si è servito, è popolare, ma nella rielaborazione del poeta questa sua "popolarità" diventa un artificio, ha valore per così dire di "segnale". La parlata, semplice, del narratore popolare è considerata da Puškin materia seducente per un travestimento in versi regolari. Il suo poema ritornò poi nel folclore, accolto in alcune varianti della commedia più diffusa del teatro popolare russo, *Zar Massimiliano*, dove è impiegato, con altri prestiti letterari, per ampliare un episodio addizionale; è, vale a dire, uno dei numeri del colorito *divertissement* recitato dall'ussaro, protagonista di quell'episodio. L'audace vanteria dell'ussaro non meno della buffonesca rappresentazione della genia infernale corrispondono bene allo spirito dell'estetica giullaresca. Ma, naturalmente, l'humour di Puškin, tendente a un'ironia romantica, ha poco in comune con la farsa dello Zar Massimiliano che della sua opera si è servita. Persino nelle varianti che l'hanno modificato relativamente poco, il poema di Puškin viene sentito in modo molto singolare dal pubblico educato dal folclore, soprattutto quando recita-

to sullo sfondo degli altri numeri da attori popolari. Nelle altre varianti questo cambiamento di funzioni viene realizzato immediatamente nella forma: lo stile parlato dialogico, proprio del poema di Puškin, viene trasformato con facilità in un verso parlato folclorico, e del poema non resta che la trama non più motivata, in cui si inseriscono i soliti scherzi buffoneschi e i soliti giochi di parole.

Ma per quanto siano strettamente intrecciati gli sviluppi della letteratura e della poesia orale, per intensi e continui che siano i loro reciproci influssi, per quanto il folclore abbia spesso avuto a che fare con il materiale letterario e la letteratura con quello folclorico, non per questo siamo autorizzati a cancellare la frontiera, fondamentale, tra poesia orale e letteratura per amore della ricerca delle fonti.

Un altro notevole errore della caratterizzazione romantica del folclore, oltre all'affermazione del suo carattere primitivo, sta nella tesi che solo un popolo non strutturato in classi, vale a dire una sorta di personalità collettiva con un'anima sola e una sola concezione del mondo, o, se si vuole, una comunità senza le manifestazioni individuali dell'attività umana, possa produrre folclore, essere insomma il protagonista della creazione collettiva. Oggi questa associazione tra creazione collettiva e "comunità culturale primitiva" la troviamo nell'opera di Naumann e nella sua scuola, che ha parecchi punti di contatto con i romantici.

Nel folclore manca ogni forma di individualismo. Non dobbiamo peritarci di cavare paragoni dal regno animale: esso ci offre infatti i paralleli più immediati (...). La vera arte popolare è arte comunitaria, ma allo stesso modo in cui sono prodotti di una vera e propria arte collettiva i nidi delle rondini, gli alveari, i gusci delle lumache (Naumann 1921, p. 190).

"Tutti obbediscono a una stessa spinta, – scrive ancora Naumann dei portatori della cultura collettiva – tutti sono animati dagli stessi intendimenti e dagli stessi pensieri" (p. 151). In questa concezione però c'è un pericolo, quello che si ritrova in ogni rigida deduzione da una manifestazione sociale alla sfera mentale, per esempio dalle particolarità del linguaggio a quelle del pensiero (e qui Anton Marti ha chiarito egregiamente il pericolo di una simile identificazione). Accade lo stesso nell'etnografia: la supremazia assoluta della mentalità collettiva non è per nulla il presupposto indispensabile della creazione collettiva, benché alla perfetta realizzazione di questa una mentalità siffatta fornisca un terreno particolarmente favorevole. Anche una cultura permeata di individualismo non ignora la creazione collettiva. Basti pensare agli aneddoti diffusi al giorno d'oggi negli ambienti colti, ai pettegolezzi e alle voci quasi leggendarie, alle superstizioni e ai nuovi miti, alle convenzioni sociali e alla moda. Del resto gli etnografi russi che hanno compiuto ricerche nei villaggi dei dintorni di Mosca possono documentare la coesistenza di un ricco e vivace repertorio folclorico con un ambiente contadino molto differenziato sotto l'aspetto sociale, economico, ideologico e persino dei costumi.

Il perdurare di una poesia (o letteratura) orale si spiega con ragioni non solo psicologiche ma anche, in notevole misura, funzionali. Si veda, per esempio, la coesistenza della poesia orale con la letteratura nei medesimi ambienti colti russi del XVI e XVII secolo: la letteratura svolgeva qui alcune funzioni culturali, la poesia orale certe altre. Nelle relazioni cittadine naturalmente la letteratura prevale sul folclore,

cioè la “produzione per il mercato” è maggiore di quella “su commessa”; ma al villaggio, *conservativo*, la poesia individuale come fatto sociale è altrettanto estranea quanto la “produzione per il mercato”.

Una volta ammessa la tesi del folclore come frutto della creazione collettiva, la scienza delle tradizioni popolari si trova di fronte a una serie di compiti concreti. Senza dubbio la trasposizione dei metodi e dei concetti derivati dall’elaborazione della materia letteraria al campo della folcloristica ha recato spesso pregiudizio all’analisi delle forme d’arte popolari. In particolare si è sottovalutata la notevole differenza che corre tra un testo letterario e la trascrizione di un’opera di folclore, che già di per sé inevitabilmente la sfigura e la traspone in un’altra categoria.

Sarebbe equivoco parlare delle stesse forme in rapporto al folclore e alla letteratura. Così per esempio il verso, concetto che a prima vista sembra avere lo stesso significato sia per l’uno sia per l’altra, ha nel folclore funzione completamente diversa. Marcel Jousse, che ha indagato con finezza lo stile ritmico orale (*style oral rythmique*), giudica la diversità così importante da riservare i concetti di “verso” e “poesia” esclusivamente alla letteratura, mentre per la creazione orale usa le espressioni corrispondenti di “schema ritmico” e “stile orale”, per evitare che si attribuiscono a quei termini i contenuti letterari consueti. Egli spiega magistralmente la funzione mnemotecnica degli “schemi ritmici”. Lo stile ritmico orale in un “milieu de récitateurs encore spontanés” è interpretato da lui in questo modo:

Immaginiamoci una lingua che possenga due o trecento frasi rimate e quattro o cinquecento schemi ritmici, tramandati in formule esattamente fissate, senza le modifiche proprie della tradizione orale: l’invenzione personale consisterebbe in tal caso nel formare, usando questi schemi come modello, altri schemi ritmici, simili nella forma e uguali nel ritmo e nella struttura (...) e possibilmente nel contenuto, procedendo per analogia e aiutandosi con le formule fisse (Marti 1925).

Qui si trova chiaramente definito il rapporto fra tradizione e improvvisazione, fra *langue* e *parole*, nella poesia orale. Nel folclore il verso, la strofa e altre forme compositive ancora più complicate formano da una parte un vigoroso appoggio alla tradizione e dall’altra (fattore strettamente connesso col primo) un mezzo efficace per la tecnica dell’improvvisazione³.

La tipologia delle forme del folclore deve costituirsi su basi indipendenti dalla tipologia della letteratura. L’elaborazione della tipologia fonologica e morfologica è uno dei problemi più attuali della linguistica. È oramai provato che esistono leggi strutturali universalmente valide, che nessuna lingua infrange: si constata che la molteplicità delle strutture fonologiche e morfologiche è limitata e può venir ricondotta a un numero relativamente esiguo di tipi-base, e che tale fenomeno è legato al fatto che la pluralità delle forme della creazione collettiva è essa stessa limitata. La *parole* infine permette una varietà di modificazioni più ricca della *langue*. A queste constatazioni della linguistica comparata si possono contrapporre da una parte la molteplicità di temi propria della letteratura, e dall’altra la serie limitata di argomenti fiabeschi propri del folclore. Questa limitazione non può venir spiegata né dalla comunanza delle fonti né da quella psichica o da circostanze esterne. Le leggi generali della composizione poetica favoriscono la formazione di soggetti analoghi; queste

leggi, come pure quelle che regolano la struttura della lingua, sono più uniformi e rigide nella creazione collettiva che in quella individuale.

Il compito immediato che si pone alla folcloristica sincronica sta nel caratterizzare il sistema delle forme d'arte che costituiscono il repertorio attuale di una data comunità: un villaggio, un comune, una unità etnica. Occorre qui tener conto dei rapporti fra le forme appartenenti a uno stesso sistema, della loro gerarchia, della differenza tra quelle produttive e le altre che hanno cessato di esserlo. Grazie al repertorio folclorico non si distinguono solo gruppi etnografici e geografici, ma anche gruppi caratterizzati dal sesso (folclore maschile e femminile), dall'età (bambini, giovani, vecchi) o dalla professione (pastori, pescatori, soldati, briganti ecc.). Nei limiti in cui queste categorie professionali producono folclore a uso interno, tali cicli folclorici possono essere paragonati con i gerghi. Vi sono inoltre repertori folclorici appartenenti a un dato gruppo, ma destinati a consumatori estranei alla categoria. In questi casi la produzione di poesia orale è una delle caratteristiche professionali del gruppo. Così ad esempio in gran parte della Russia i canti spirituali sono recitati quasi esclusivamente dai *kaliki perexožie* – mendicanti girovaghi, spesso organizzati in speciali associazioni. La recita di poesie spirituali è una delle loro principali fonti di guadagno. Tra questo caso, di netta separazione fra produttore e consumatore, e l'estremo opposto, quando cioè quasi tutta la comunità è contemporaneamente produttrice e consumatrice (come accade per proverbi, aneddoti, stornelli e certi tipi di canti, rituali e non rituali), esiste tutta una serie di tipi intermedi. In un determinato ambiente può farsi avanti un gruppo di persone di talento, che assume più o meno il monopolio della produzione di un certo genere di folclore (per esempio di fiabe). Non si tratta di professionisti; l'attività poetica non è la loro occupazione principale, la loro fonte di guadagno; sono piuttosto dilettanti, che dedicano alla poesia le loro ore di libertà. Non si può constatare qui una completa identità tra produttore e consumatore, ma neppure una netta separazione. Il confine è incerto. Vi sono individui che sono più o meno narratori di fiabe, ma contemporaneamente anche ascoltatori; il produttore-dilettante diventa facilmente consumatore, e viceversa.

Anche nel caso di distinzione tra produttore e consumatore il carattere collettivo assume tratti particolari. Abbiamo qui una comunità di produttori, e la "censura preventiva" dipende meno dal consumatore di quando si abbia identità tra produttore e consumatore, perché allora la censura bada in ugual misura agli interessi della produzione e del consumo.

Solo a una condizione la poesia orale non rientra più, per sua stessa natura, nel campo del folclore e non rappresenta più una creazione collettiva: nel caso cioè che una compagnia di professionisti ben coordinata e dotata di una salda tradizione professionale prenda di fronte a determinati prodotti poetici un atteggiamento di ossequio inteso a cercare in tutti i modi di conservarli immutati. Una serie di esempi dimostra che ciò si è verificato più di una volta nella storia, in maggiore o minor misura. Così nel corso dei secoli gli inni vedici furono tramandati dai sacerdoti oralmente, in raccolte, o "a canestri", per usare la terminologia buddistica. Tutti gli sforzi erano diretti a impedire che quei testi venissero deformati, e a parte alcune innovazioni di secondaria importanza tale risultato fu infatti raggiunto. Laddove il compito della comunità consiste solo nel conservare un'opera poetica divenuta canone intoccabile, non esiste più censura creatrice, né improvvisazione o creazione collettiva.

A riscontro dei casi-limite della poesia orale si possono ricordare anche quelli della letteratura. Così ad esempio, pur senza uscire dalla letteratura, sono peculiari dell'attività degli autori anonimi e dei copisti del Medioevo alcuni tratti che la avvicinano alla produzione orale: spesso il copista tratta l'opera da copiare come materiale passibile di adattamento ecc. Ma per numerosi che siano i fenomeni intermedi tra creazione individuale e collettiva, non intendiamo seguire l'esempio di quel sofista che si scervellava a chiedersi quanti granelli di sabbia bisogna togliere da un mucchio perché cessi di essere un mucchio. Tra due sfere culturali affini vi sono sempre zone di confine e di transizione. La circostanza tuttavia non ci autorizza a negare l'esistenza di due generi diversi, né l'utilità di tenerli distinti.

Se l'accostamento della storia del folclore a quella della letteratura ha permesso a suo tempo di chiarire una serie di problemi di carattere genetico, la distinzione fra le due discipline e la riaffermata autonomia della folcloristica faciliterà presumibilmente l'interpretazione delle funzioni del folclore, dei suoi fondamenti strutturali e delle sue peculiarità.

* Titolo originale: *Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens* (Bogatyrëv, Jakobson 1929).

¹ Osserviamo pure che nella sfera del folclore non solo la tradizione, ma anche la coesistenza, in uno stesso ambiente, di forme stilistiche come espressione di tendenze diverse, è molto più limitata di quanto non avvenga nella letteratura; alla pluralità degli stili corrisponde cioè per lo più nel folclore una pluralità di generi.

² Occorre tener presente – come osserva Murko – che i cantori non declamano, come noi, un testo fisso, ma, almeno fino a un certo punto, lo ricreano continuamente.

³ Gesemann (1926) offre indicazioni stimolanti sulle particolarità specifiche di questa tecnica dell'improvvisazione.