

## La cuestión de la autoría entre la tradición oral y la escritura

## The question of authorship between oral tradition and writing

Ferdinando MIRIZZI  
(Università della Basilicata)  
ferdinando.mirizzi@unibas.it  
<http://orcid.org/0000-0002-6300-0011>

**RESUMEN:** Los estudios sobre el folclore se han centrado principalmente en el análisis de las obras de la literatura popular, dejando en un segundo plano la autoría de las mismas y los procesos que dan origen a las tradiciones locales y nacionales. Sin embargo, las contribuciones individuales sobre la literatura popular deberían reconocerse plenamente, con el fin de poner de relieve cómo se incorporan a un sistema cultural colectivo a través de procesos de intercambio, reproducción, codificación y transmisión que responden a necesidades normativas y, por lo tanto, sociales. En este ensayo, se defiende esta tesis basándonos en dos casos de estudio. El primero, se refiere al origen y la difusión de un canto religioso tradicional que circulaba en el sur de Italia en los años treinta, tanto en forma oral como escrita. El segundo se refiere a la reivindicación de Rocco Scotellaro de la coautoría de la *Canzone della Rabata*, que fue objeto de una acalorada controversia entre él y Ernesto de Martino a principios de los años cincuenta del siglo pasado, al tiempo que arroja luz sobre el papel de Scotellaro en la evolución del desfile de Carnaval de Tricarico.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura popular, Autoría, Oralidad, Escritura, Capítulo de San Jacobo, *Canzone della Rabata*.

**ABSTRACT:** Folklore studies have focused primarily on analyzing works of popular literature, leaving the authorship of these works and the processes that give rise to local and national traditions in the background. Yet, individual contributions to popular literature ought to be fully acknowledged so as to highlight how they are incorporated into a collective cultural system through processes of sharing, reproduction, codification, and transmission that respond to normative – and therefore social – needs. In this essay, the author supports this thesis based on two case studies. The first concerns the origin and spread of a traditional religious song that circulated in southern Italy in the 1930s in both oral and written form. The second concerns Rocco Scotellaro's claim of co-authorship of the *Canzone della Rabata*, which was at the center of a heated controversy between him and Ernesto de Martino in the early 1950s, while it also sheds light on Scotellaro's role in the developments of Tricarico's Carnival parade.

**KEYWORDS:** Popular literature, Authorship, Oral-ity, Writing, Chapter of St. James, *Canzone della Rabata*.

## 1. INTRODUCCIÓN

El tema de la autoría en la literatura popular y, más en general, en la producción y construcción de tradiciones, ya sean locales o nacionales, ha permanecido generalmente en un segundo plano en los estudios demológicos o folclóricos. Estos tienden en su mayoría al análisis y la interpretación de los productos, en cuya manifestación y dimensión colectiva acaba perdiéndose la contribución inventiva y creativa del individuo, en su específica individualidad y en su identidad social y cultural. Si, en términos ciertamente bastante apresurados, las orientaciones románticas y positivistas a lo largo del siglo XIX habían defendido de diversas maneras la tesis del origen colectivo de los hechos y fenómenos folclóricos, la cuestión de la relación entre individualidad y colectividad se planteó, como es sabido, de una manera metodológicamente nueva, con referencia a los conceptos lingüísticos de *langue* y *parole* elaborados por Ferdinand de Saussure, por Piëtr Bogatirëv y Roman Jakobson en el ensayo «El folclore como forma de creación autónoma» (1929). En él se subrayaba que el folclore comienza a existir cuando un hecho individual y atribuible a un solo autor es aceptado por un grupo social, a través del filtro de la «censura preventiva», desplegándose en el plano extrapersonal, intersubjetivo y, por lo tanto, esencialmente colectivo. Sin embargo, esto no significa que la aportación individual no tenga su importancia y no deba ser reconocida en términos significativos, ya que prepara las condiciones para que las producciones individuales, convertidas en parte de un sistema cultural colectivo a través del intercambio entre un número más o menos amplio de personas capaces de reproducirlas, codificarlas y transmitirlas de diversas maneras, respondan a necesidades de naturaleza normativa y, por lo tanto, social.

El problema se sitúa en el terreno definido por los procesos que Rudolf Schenda identificó como caracterizados por «diversos fenómenos de semioralidad», cuya característica evidente es la «transmisión de contenidos literarios a un destinatario analfabeto a través de un mediador instruido y semiinstruido» (Schenda, 1986: 14). Por lo tanto, interesarse por el tema del autor, culto o semiculto, con o sin ayuda de la escritura, significa abordar cuestiones de mediación entre diferentes niveles culturales dentro de los contextos en los que se ha articulado la historia de la sociedad europea desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea, donde, al menos hasta el siglo XIX<sup>1</sup>, el grado de analfabetismo era muy alto; aunque con diferencias dependientes del nivel de industrialización de cada país, sobre todo entre las poblaciones campesinas, en las que la comunicación se realizaba esencialmente de forma oral. En Italia, en particular, a la que se referirán los ejemplos que daré a continuación, el proceso de alfabetización fue más lento que en otros países europeos, debido a tres razones principales: la primera, una estructura agraria predominante que se mantuvo durante más tiempo que en otros lugares; la segunda, la coexistencia de muchos dialectos que funcionaban como lenguas autónomas<sup>2</sup>, lo que impidió durante mucho tiempo la difusión de una lengua culta unitaria; y la tercera y última, un sistema escolar que solo comenzó a ser accesible para todos a partir de la proclamación del Estado nacional, es decir, a finales del siglo XIX.

Durante mucho tiempo coexistieron una cultura que podríamos definir burguesa y literaria, esencialmente minoritaria y basada en el uso de la escritura como principal

<sup>1</sup> A este respecto es útil hacer referencia a la obra *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno (1994 [1944]), sobre todo en lo que atañe al cambio de paradigma entre el Antiguo Régimen y la era ilustrada/industrial. Sobre este aspecto véase también *La galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan (1962).

<sup>2</sup> Al respecto, véase Teresa Moure Pereiro (2019).

instrumento de comunicación, y una situación de analfabetismo que coincidía con una cultura popular basada en procesos comunicativos marcados por la oralidad. Entre la primera y la segunda se pueden apreciar espacios semiorales, o incluso semiliterarios, en los que se produce, en palabras de Schenda, «la transmisión de contenidos didácticos a través de una persona letrada que comunica lo que ha leído a un público aún analfabeto». El corolario es que quienes sabían leer y escribir tenían, en los contextos caracterizados por la semioralidad, un evidente y fuerte poder de persuasión sobre quienes pertenecían a las clases no alfabetizadas. La consecuencia era que las ideas políticas y las convicciones religiosas «podían difundirse entre las clases subalternas de forma más precisa y rápida de lo que habría sido posible en una cultura exclusivamente oral» (Schenda, 1986: 19).

Aquí se tratará de abordar la cuestión con referencia a dos casos de estudio diferentes, que pueden referirse a dos de los diversos contextos en los que se pueden reconocer modalidades de transmisión de tipo semiliterario o semioral. Estos han dado lugar a invenciones individuales que han originado tradiciones vividas colectivamente: el primero es del ámbito religioso, mientras que el segundo es del espacio público.

## 2. EL *CAPITOLO DI S. JACOPO*

En el primer caso, se analizará brevemente el origen y la difusión de un canto religioso tradicional, objeto de estudio desde hace tiempo en el marco de las relaciones entre las regiones del sur de Italia, especialmente Apulia, y el santuario de Santiago de Compostela, denominado localmente, sobre todo en la zona interior de la provincia de Bari, *Capitolo di S. Jacopo* (Mirizzi, 2020 y 2023). Se trata de un poema cantado, difundido oralmente y atestiguado por escrito en los años treinta del siglo xx, en el que se narra la historia de un joven injustamente ahorcado que después resucita milagrosamente durante la peregrinación al santuario gallego de Santiago. Pier Paolo Pasolini incluyó esta historia en 1955 en su *Canzoniere italiano* como ejemplo peculiar de «poesía semipopular», aunque luego expresó sus dudas sobre su pertenencia efectiva a dicha categoría debido a la incertidumbre métrica y a la falta de elementos estilísticos propios «de los poemas históricamente atribuibles a un autor» (Pasolini, 2019: 114-115).

La historia del joven ahorcado y luego resucitado remite a un modelo hagiográfico, que se encuentra también de manera ejemplar en un relato contenido en los *Acta Sanctorum* de los bollandistas y que ha inspirado diversas composiciones populares. Estas pertenecen a una amplia tradición europea, oral y escrita, en gran parte perdida, que se conecta directamente con el proceso de difusión de la *Legenda aurea* de Jacopo da Varagine (Caucci von Saucken, 1971: 115-116). Son numerosas los testimonios impresos de la leyenda milagrosa, de los cuales el más conocido por los estudiosos de la poesía semipopular es el que, datado a principios del siglo xvi, fue proporcionado por Alessandro D'Ancona y publicado con el título *Rappresentazione duno miracolo di tre / Peregrini che andavano a Sancto Jacopo di Galitia*, en su *Misteri e Sacre Rappresentazioni* (D'Ancona, 1872, III: 465-483). Esta leyenda, presente también en la tradición ladina, como *Canzone della Val Gardena*, y en diversas regiones del norte de Italia, encuentra eco en textos literarios, como señala Pasolini, «con detalles menos edificantes y más realistas» (Pasolini, 2019: 116), incluso en la novela de Cervantes titulada *La gitanilla* (2010). La leyenda ha dado lugar a diversas representaciones sacras, como documenta Paolo Caucci von Saucken (1981: 474-475) en un ensayo titulado *La tematica jacoepa nelle sacre rappresentazioni italiane del cinquecento e seicento* (*La temática jacobea en las representaciones sacras*

*italianas de los siglos XVI y XVII*), desarrollo de una ponencia presentada en un congreso celebrado en 1978 sobre las influencias italianas en el teatro español del siglo XVII.

Volviendo al *capítulo* pugliese al que se hacía referencia, la fuente de Pasolini era un librito publicado en 1937 por una joven estudiosa, llamada Anna Tragni. Esta afirmaba haber recopilado el texto durante las investigaciones para su tesis doctoral, de la boca de un campesino analfabeto de casi ochenta años del que solo mencionaba el apellido, Maino, que podía considerarse heredero de una tradición oral en fase de lento declive y que era entonces, en los años entre las dos guerras mundiales, «uno de los pocos» de la zona que recordaba «la canción íntegra junto con otras innumerables composiciones del mismo género» (Tragni, 1937: 92).

En realidad, una versión del mismo poema, que actualmente no encuentra ningún eco en la tradición oral local, ya había sido publicada tres años antes, en 1934, en el *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, por Ezio Levi, quien afirmaba haberlo recibido, con motivo de una visita a Altamura, la misma localidad pugliesa donde Anna Tragni había llevado a cabo su investigación, de un «valente studioso pugliese» (destacado studioso pugliese). Este probablemente se puede identificar con Tommaso Fiore, clasicista y referente político e intelectual del movimiento antifascista del sur de Italia, que, por otra parte, había sido quien había dado a conocer a Anna Tragni a algunos cantores de los capítulos de los religiosos pulleses, como se deduce también del hecho de que Ezio Levi refería que, en uno de los números siguientes de la revista compostelana, el propio Fiore habría intentado «dar una versión», mientras que él habría añadido «algunas notas históricas» (Levi, 1934: 61).

La comparación entre los dos textos, el publicado por Levi y el transcrito por Tragni para su tesis doctoral, permite detectar fácilmente la presencia de numerosas variantes, sobre todo a partir de la estrofa 62. Es primero está compuesto por 108 estrofas y en el segundo por 109, por lo que podrían remitir a dos fuentes primarias distintas, o incluso a un mismo intérprete que lo hubiera cantado en momentos diferentes. Ambos habían sido transcritos en cuartetos, aunque también podrían tratarse de estrofas de un poema en octavas (Bronzini, 1980: 173). En cualquier caso, desde el punto de vista del contenido, ambas versiones narran la peregrinación realizada por un joven en compañía de sus padres para cumplir la promesa que su madre había hecho a Santiago después del nacimiento de su hijo. La maldad de la hija del posadero, donde se habían alojado los tres, que había acusado al joven del robo de una copa de plata, le valió la condena a la horca para vengarse de que él la hubiera rechazado como amante y como esposa. El milagro de la resurrección obrado por el santo tras las oraciones de los padres en el santuario, al que llegaron tras un viaje de cuatro meses, es un milagro anunciado públicamente por el vuelo de dos palomas que un sirviente estaba asando en la posada<sup>3</sup>. El relato continúa con el juicio a la acusadora, seguido de su condena a muerte y de la ejecución a manos del verdugo.

En el poema, escrito en un dialecto pugliese bastante arcaico, cuya transcripción presenta, en realidad, diversas incertidumbres e imprecisiones en los dos textos documentados y publicados, se encuentran aquí y allá elementos lingüísticos que parecen remitir a formas del italiano antiguo difundidas sobre todo en la zona umbro-toscana, lo que, según Giovanni Battista Bronzini, revelaría un modelo original situable en esa zona

---

<sup>3</sup> Esta leyenda italiana también hace referencia al milagro jacobeo de Santo Domingo de la Calzada, en el que la gallina cantó después de ser asada.

y referible a un período comprendido entre los siglos XIV y XV (Bronzini, 1980: 174). La joven Tragni, en cambio, consideraba que el canto era de producción local y que las expresiones literarias y lingüísticas eran el resultado de un proceso de ennoblecimiento del lenguaje por parte del autor del texto y de adaptación a las exigencias de la composición en la rima, y databa el poema, también basándose en la comparación con otros *capítulos* difundidos en la zona, a los años posteriores al Concilio de Trento (1545-1563). De hecho, estas composiciones solían concluir con una estrofa en la que el autor revelaba, además de su nombre, el año y, a veces, el lugar de composición.

Así ocurre en nuestro *Capítulo de San Jacopo*, que, por otra parte, forma parte evidentemente de los cantos de *la Romería*, de los que no hay muchos ejemplos en Italia, donde en dos de las últimas cuartetas se mencionan respectivamente el nombre de su presunto autor, Giuseppe Marvulli según la traducción tanto de Levi como de Tragni, al que se refieren en particular las estrofas que se citan a continuación (Tragni, 1937: 76) y el año de composición del poema, 1617:

*O cresteiène ce me stète a sènte,  
tenite affète addau agghje rumése.  
'Ulite sapè ci à fatte sta crèdenze?  
Gesèppe Mareudde pe nome chiamète.*

*O Patratérne, chi grande Majèstète!  
A maje me dunaste mammore e 'ntellète;  
o Di 'ce bèle frutte à ddemustrète,  
all'anne millesecintedecessète.*

«O Cristiani che state ad ascoltarmi,  
fate attenzione dove son rimasto.  
Volete sapere chi ha fatto questa storia?  
Giuseppe Marvulli per nome chiamato.

O Padre eterno, che grande Maestà!  
A me donasti memoria e intelletto;  
O Dio, che bel miracolo hai dimostrato,  
all'anno milleseicentodiciassette»<sup>4</sup>.

La indicación de la fecha de composición del poema remite claramente al contexto contrarreformista postridentino, «y en plena civilización española», como anota Pasolini, quien, sin embargo, se muestra escéptico sobre la identificación del nombre que figura, Giuseppe Marvulli, tal y como lo traducen tanto Levi como Tragni, como primer autor del texto, «tanto más cuanto que Maino —relator del canto— es él mismo compositor, según una costumbre que se extinguió con su generación». Esto en la convicción de que la semipopularidad del texto es «de tipo moderno», es decir, fruto de intervenciones posteriores de carácter «literario», que lo hacen aparecer como una «forma evolucionada» con respecto a la versión original más tosca (Pasolini, 2019: 115 y 116).

<sup>4</sup> «Oh cristianos que me escucháis, / prestad atención dónde me he quedado. / ¿Queréis saber quién ha hecho esta historia? / Giuseppe Marvulli, ese es su nombre.

¡Oh, Padre, gran Majestad! / A mí me diste memoria e inteligencia; / oh Dios, qué hermosos frutos nos has dado, / en el año mil seiscientos diecisiete».



En nuestra opinión, sin embargo, no se dispone de elementos suficientes para reconstruir la cadena de variantes desde el supuesto texto original hasta el transcrito por Levi y Tragni y, al contrario de lo que sostiene Pasolini, la matriz hagiográfica, el contexto del siglo xvii, el énfasis del episodio milagroso y los comentarios edificantes parecen sugerir una reescritura en dialecto pugliese del relato hagiográfico muy difundido en aquella época. Esto apunta a que su composición no está realizada por un campesino analfabeto hábil en la invención y la narración oral, sino por un autor culto miembro del clero local, conocedor del dialecto, pero con sólidos conocimientos de la lengua italiana. Este autor introduce elementos que elevan el plano lírico y elementos que parecen remitir a los cantares de la Italia central —como, por ejemplo, la invocación inicial a Dios y la exhortación a los oyentes a prestar atención al milagro ocurrido, pero también el final de tono moralista y didáctico—. Pero más allá de estas cuestiones estéticas y formales, ha querido plasmar el episodio del milagro del joven ahorcado durante la peregrinación a Santiago en una forma expresiva más útil para las necesidades de la predicación, y más acorde con las modalidades comunicativas internas de una comunidad compuesta, en su mayor parte, por campesinos sin instrucción y poco acostumbrados al uso y la comprensión de la lengua italiana.

En este sentido, considerando que el apellido ha sido malinterpretado y transcrito incorrectamente, se podría suponer, aunque con todas las precauciones necesarias, que el autor del texto era un fraile cuyo nombre podría ser Giuseppe Marrullo, padre provincial de la Orden de los Franciscanos, profesor de teología en Bolonia, Florencia, Nápoles, Padua y Perugia, que vivió precisamente en el siglo xvii, y que había ascendido al cargo de «Vicario General del numeroso clero de Altamura» (Vicenti, 1983: 74). Esta identificación se inscribe en el marco, bien definido por Schenda, de la predicación por parte de religiosos que, en los siglos xvii y xviii, instruían a las masas analfabetas, mediando en los textos evangélicos y bíblicos y proponiendo las vidas ejemplares de los santos, influyendo en la imaginación de los oyentes y permitiéndoles reelaborar oralmente las historias y las leyendas escuchadas. De este modo, por un lado, se acababan modelando las normas, las costumbres y los valores de los pueblos y las generaciones y, por otro, se ampliaba el patrimonio oral de las poblaciones. Pero en el origen estaba el relato, construido sobre una base autoral, de un episodio, por así decirlo, «fabuloso», que servía para hacer más eficaces las enseñanzas de carácter ético.

### 3. LA *CANZONE DELLA RABATA*

El segundo caso, al que nos referimos aquí, se refiere a la esfera laica y política de las relaciones interindividuales entre personas pertenecientes a diferentes niveles culturales dentro del mismo contexto social. Se trata de la reivindicación de la autoría, o coautoría, por parte de Rocco Scotellaro, poeta y alcalde socialista de Tricarico, en Basilicata, símbolo del renacimiento democrático en el sur de Italia tras la salida del fascismo y la guerra, fallecido a la edad de solo 30 años. Se trata de la composición del llamado canto popular «contra las cartillas», es decir, las cartas de llamada al servicio militar obligatorio, también llamada «canción de la Rabata», que fue motivo de una dura polémica con Ernesto de Martino a principios de los años cincuenta del siglo xx.

De Martino, que fue un profundo innovador en el sentido historicista de los estudios etnológicos en Italia en los años de la posguerra, había sostenido en un escrito publicado por primera vez en 1950 en la revista *Società*, y luego reproducido en el volumen *Furore Simbolo Valore*, que la *Canzone della Rabata* era un «testimonio literario anónimo de

dolor y rebelión, de [r]ampogna y amenaza», reveladora de «las condiciones de existencia de los campesinos de la Rabata y las experiencias de lucha por emanciparse», que «nació una tarde en un grupo de campesinos, entre los que se encontraban Rocco Tammone, Giuseppe Cètanì, Giuseppe Paradiso, en presencia de Rocco Scotellaro (que colaboró en una medida no precisable en la elaboración de la canción)» (de Martino, 1980: 177).

En respuesta a de Martino en un ensayo que permaneció inédito en su totalidad durante mucho tiempo y que fue publicado íntegramente en 1980, editado y con una introducción comentada por G.B. Bronzini, titulado *Togliatti e i canti popolari*, Scotellaro reivindicó su papel específico como coautor de la canción. Este último subrayó «el carácter cooperativo» de la producción del texto y su contribución personal. En el texto, recordaba la necesidad de prestar atención a la «fase creativa, normalmente común, pero a menudo individual». De este modo, replanteaba la cuestión de la autoría de forma renovada, rechazando la mal planteada alternativa entre individuo y colectividad. Este se centraba en las especificidades individuales que dan lugar conjuntamente a los productos culturales, literarios en primer lugar, pero no solo, tanto en el plano social como en el político e ideológico. Scotellaro no ocultó, y más bien destacó, la función que desempeñan los intelectuales en la creación y la implementación de las llamadas tradiciones populares. Por ello, escribía, «en la producción contemporánea del arte popular se puede y se debe rastrear y señalar a los verdaderos autores con su nombre y apellidos, en lugar de inscribirlos, mientras viven, en el registro de los desconocidos solo porque puede resultar intelectualmente cómodo para quienes se ocupan de ello identificar en una sola persona el alma colectiva» (Scotellaro, 1980: 445).

Scotellaro invertía así la crítica a de Martino y a quienes, como él, estaban más interesados en la fruición colectiva que en la producción de productos literarios populares, en los que encontraba «una cierta falta de atención al elemento ya cultivado, al intelectual, al pequeño burgués que había llegado a la adhesión o a la amistad abierta con los campesinos y los obreros». Al participar así en la creación de productos populares, que se han convertido en tradicionales en una línea diacrónica, los intelectuales han contribuido a la denuncia social de las necesidades expresadas por las clases subalternas y a la «participación ideológica en sus reivindicaciones» (Bronzini, 1987: 472).

De manera especular y opuesta, se podría reconocer en otros casos y situaciones la intervención autoral llevada a cabo por intelectuales vinculados a la burguesía conservadora para la producción de textos que exaltaban el mundo pasado y que tenían el objetivo y que producían el efecto de desviar la atención de las clases subalternas hacia el pasado, favoreciendo la perpetuación de significados y de valores en función del rechazo y la negación de lo nuevo en términos económicos y políticos<sup>5</sup>.

Para ampliar el tema podemos remitir a un ensayo anterior (Mirizzi, 2016a), donde señalamos cómo la visión de Scotellaro arroja luz sobre la incidencia que la creación individual, y muchas veces culta, de los textos y las tradiciones, tiene sobre lo que podría definirse su «popularidad frutiva»<sup>6</sup> y, por lo tanto, sobre la necesidad de definir la identidad de los autores individuales o, incluso, de los reelaboradores o reinterpretadores de manifestaciones y productos que pueden incluirse en el ámbito de la cultura folclórica.

El propio de Martino reconocería más tarde la legitimidad del razonamiento de Scotellaro, con la publicación en 1952 de un artículo en el *Calendario del Popolo* en el

<sup>5</sup> Sobre la dinámica relativa a la relación entre hegemonía y subalternidad, véase Gramsci (1967).

<sup>6</sup> En literatura o teoría del arte, se usa para describir el momento de recepción o interpretación artística por parte del público, es decir, la experiencia del lector, espectador o usuario al disfrutar una obra.

que señalaba a Scotellaro como «escritor, en colaboración con los campesinos y otros» del *Canto della Ràbata*. De Martino lo considera como uno de los poetas dialectales que, dentro de un nutrido «grupo de intelectuales democráticos», buscaban «establecer vínculos sólidos con el humanismo popular e inaugurar un diálogo fecundo con los hombres sencillos» (de Martino, 1952: 1061). El etnólogo y historiador de las religiones modifica así ligeramente, pero de manera significativa y sustancial, su anterior declaración sobre la génesis del *Canto della Ràbata* en cuanto a la colaboración imprecisa de Scotellaro en la elaboración del texto.

En este contexto se inscribe también la colaboración autoral en la redacción de las cinco vidas campesinas recopiladas por Scotellaro y publicadas póstumamente en *Contadini del Sud* (1954), donde privilegió una forma de escritura en la que se entremezclaban de diversas maneras el relato autobiográfico, la entrevista y el análisis interpretativo, con la que Scotellaro demostraba que, ante la alternativa, entre una exposición directa y fiel de los campesinos y una transcripción de tipo «literario», él prefería decididamente la segunda modalidad de formalización y transmisión del testimonio (véase Mirizzi, 2016b). También en este caso, de Martino intervino con acentos muy críticos para sostener un error metodológico, a su juicio evidente, cometido por Scotellaro en la edición de las biografías campesinas, ya que al lector le resultaba complicado comprender «hasta dónde habla el campesino y hasta dónde habla Rocco» (de Martino, 1975: 101). Sin embargo, lo más probable es que se tratara, como señaló Bronzini, de «una elección compositiva de conjunción y fusión entre estilo e ideología, que se apoya en el discurso-pensamiento entrelazado entre el campesino-narrador y el intelectual co-narrador, estableciendo [...] una especie de discurso indirecto libre de tradición verguiana, en el que también los dichos antiguos, es decir, los proverbios, tienen su parte» (1987: 158-159).

#### 4. CONCLUSIÓN

Ampliando el discurso, pero sin salir del ámbito del tema que nos ocupa, Rocco Scotellaro probablemente también está detrás de la invención del desfile carnavalesco de Tricarico. Este se interpreta hoy como una representación de la trashumancia, por lo que el problema de la autoría, o incluso de la coautoría, se plantea más allá de la literatura, pues entra en el terreno de la producción de las tradiciones locales y de las dinámicas de cambio relacionadas con ellas. Sin embargo, no conviene ir más allá, dejando para otra ocasión la reflexión sobre este aspecto específico de la relación entre la creación, o co-creación, individual y el hecho cultural de naturaleza colectiva —en este caso, la referencia es a las dinámicas transformadoras de un carnaval— que con el tiempo acaba convirtiéndose en tradición<sup>7</sup>.

De hecho, en un escrito suyo de febrero de 1950, publicado en una revista suiza difícil de encontrar titulada *Journal Charles Veillon* y reeditada en 2007, por primera vez se relacionaba explícitamente la mascarada de Tricarico con la trashumancia. Citaré solo un pasaje significativo del escrito, remitiendo a quienes estén interesados en leerlo completo, interesante también porque, con un lenguaje coherente con toda su producción literaria, Scotellaro escribe identificando y comunicando la estrecha relación entre las condiciones reales de los campesinos de Tricarico y los aspectos míticos y simbólicos del universo cultural tradicional:

Antes del amanecer, los jóvenes disfrazados de vacas han sido bendecidos. Desde la iglesia del pueblo, con las primeras luces, se dirigen hacia el pueblo: es una caravana. Las

---

<sup>7</sup> En este tema, la lectura de Hobsbawm (1992) es fundamental.



máscaras son las vacas del barón que, con el favor del santo, bajan de la montaña al mar. El amo y la ama en una calesa, luego el mayordomo, el granjero Saverio y su esposa: una joven sobre una burra, que sostiene una muñeca dormida, lleva «el pañuelo», un gorro adornado sobre los hombros, tiene las mejillas pintadas» (Scotellaro, 2007: 125).

Antes de la publicación de ese artículo, los testimonios locales hablaban de hombres, en su mayoría muy jóvenes, que, vestidos con una amplia túnica blanca sujeta a la cintura por un cordón de colores, realizaban en grupos diversas rondas para pedir aguinaldos por las calles y casas de Tricarico (véase, por ejemplo, lo recogido en Del Prete, 2024: 100). De ahí se puede deducir que la transformación de la mascarada se produjo en el cambiante clima político y social de la posguerra y tuvo como protagonista al propio Scotellaro: aparecen entonces nuevos personajes, como los toros, los demás trabajadores junto al *massaro*, el conde y la condesa / el patrón y la patrona. A partir de ese momento, las máscaras comienzan a ser controladas por un granjero-amo que frena su comportamiento agresivo, los grupos se unen y representan una sátira de la relación con el nuevo personaje, el conde-amo, como ha argumentado uno de los principales estudiosos del Carnaval de Tricarico:

que esas mascaradas se utilizaran también en 1946 como ocasión e instrumento de propaganda política (las primeras elecciones administrativas se celebraron el 20 de octubre de ese mismo año) podría ser la razón por la que Rocco Scotellaro participara en ellas; y lo hace con la franca naturalidad de quien, como él, es la expresión plena y consciente de las aspiraciones del pueblo, y, quiere mostrar y reafirmar su pertenencia cultural y social identificándose y confundiéndose con quienes dan vida al disfraz (Spera, 2014: 259).

Esto confirma que las llamadas tradiciones populares, ya sean literarias, orales o performativas, tienen un carácter procesual y se prestan a modificaciones continuas con el cambio de los contextos, pero también con intervenciones de naturaleza autoral, a veces fácilmente reconocibles, otras menos, realizadas en su mayor parte a través de la escritura. Esta última desempeña un papel fundamental en la construcción progresiva de los contenidos culturales a través de los cuales las propias tradiciones se transmiten, se regeneran y se adaptan a las condiciones sociales y culturales cambiantes. La escritura, de hecho, proporciona el modelo y la garantía de lo que se cree que ha sido en el pasado y que, de otro modo, sería difícilmente conocible en la contemporaneidad, dando la sensación, y casi la seguridad, de poder reproducir lo que realmente habría sucedido en otras épocas. Pero detrás de la escritura hay autores, con nombre y apellidos, aunque no siempre sean identificables, que la utilizan para introducir elementos nuevos a través de los cuales las tradiciones locales, respetando los modelos del pasado y remodeladas en la vida de las personas y los grupos, se reproducen en formas nuevas y adecuadas a las necesidades de la contemporaneidad, en una relación continua entre creatividad, participación y disfrute público.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOGATIRËV, Pëtr y JAKOBSON, Roman (1929): «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», en *Donum Natalicium Schrijnen*, Utrecht-Nijmegen, N. V. Dekker & van de Vegt Nijmegen, pp. 900-913.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1980): «Religione dei pellegrinaggi e religiosità garganica. Testimonianze letterarie e demologiche», *Lares*, XLVI, pp. 167-184.

- BRONZINI, Giovanni Battista (1987): *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Dedalo.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (1971): *Las peregrinaciones italianas a Santiago*, Santiago de Compostela, Porto y Cía editores.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (1981): «La tematica jacoepa nelle sacre rappresentazioni italiane del cinquecento e seicento», en *Teoria y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, pp. 471-484.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2010): *La Gitanilla* [1613], en *Novelas ejemplares*, I, Harry Sieber (ed.), Madrid, Cátedra.
- D'ANCONA, Alessandro (1872): *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate*, I-III, Firenze, Le Monnier.
- DEL PRETE, Alessandra (2024), *Dalle tradizioni locali al Patrimonio Culturale Immateriale: il Carnevale di Tricarico in Basilicata*, Roma, Lithos.
- GRAMSCI, Antonio (1967): «Observaciones sobre el Folclore», en *Literatura y vida nacional*, Madrid, Península, pp. 329-336.
- HOBBSBAWM, Eric J. (1992): «Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914», en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 263-309. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636.007>
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1994) [1944]: *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta.
- LEVI, Ezio (1934): «Un poemetto pugliese intorno a Santiago de Compostela», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 20/6, pp. 61-74.
- MARTINO, Ernesto de (1952): «Nuie simme 'a mamma d'a bellezza», *Il Calendario del Popolo*, 8, p. 1061.
- MARTINO, Ernesto de (1975): «Per un dibattito sul folklore», in *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice, pp. 99-101.
- MARTINO, Ernesto de (1980) [1962]: *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli.
- MC LUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge & Kegan Paul PLC.
- MIRIZZI, Ferdinando (2016a): «Scotellaro e il popolare», *Lares*, LXXX, pp. 371-390.
- MIRIZZI, Ferdinando (2016b): «Contadini del Sud tra valore documentario e dimensione letteraria», *Forum Italicum*, 50/2, pp. 739-751. <https://doi.org/10.1177/0014585816662817>
- MIRIZZI, Ferdinando (2020): «Verso San Giacomo di Compostella: l'esperienza del pellegrinaggio fra tradizione agiografica e letteraria locale e attualizzazione antropologica», en *Bari-Santiago-Bari Il viaggio, il pellegrinaggio, le relazioni*, Rosanna Bianco (ed.), Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane, pp. 135-164.
- MIRIZZI, Ferdinando (2023): «L'esperienza del pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella tra scritture agiografiche, tradizione orale e rappresentazioni sceniche», en *Il Teatro e la festa. Il tempio, la piazza, la scena*, Igor Spanò (a cura di), Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, pp. 245-253.
- MOURE PEREIRO, Teresa (2019): *Lingüística eco. O estudo das línguas no Antropoceno*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- PASOLINI, Pier Paolo (2019) [1955]: *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Nuova edizione, Milano, Garzanti.
- SCHENDA, Rudolf (1986): *Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

- SCOTELLARO, Rocco (1954): *Contadini del Sud*, pref. de Manlio Rossi-Doria, Bari, Laterza.
- SCOTELLARO, Rocco (1980): «Togliatti e i canti popolari», con una introduzione a commento di Giovanni B. Bronzini, *Belfagor*, XXXV/4, pp. 443-449 (original de 1953).
- SCOTELLARO, Rocco (2007): «Un dio contadino», *Archivio di Etnografia*, II/2, pp. 123-127.
- SPERA, Vincenzo M. (2014): «La mascherata delle vacche e dei tori a Tricarico», *ORMA*, 22, pp. 193-277.
- TRAGNI, Anna (1937): *I canti della Murgia e il Capitolo di S. Jacopo*, Bari, Tip. G. Pansini & Figli.
- VICENTI, Vincenzo (1983): *Toponomastica di Altamura (Parte vecchia della Città)*, Cassano Murge, Tipografia Meridionale.

Fecha de recepción: 29 de julio de 2025  
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2025

