

**GRAMSCI E A CULTURA POPULAR “OUTRA”:
O GRAMSCISMO DO ESPETÁCULO *CI RAGIONO E CANTO* DE DARIO FO
COM O NUOVO CANZONIERE ITALIANO**

Yuri Brunello
Universidade “La Sapienza” de Roma
Programa de Doutrado em
Metodologias Históricas e Críticas de Pesquisa sobre o Espetáculo
ybrunelloomatic@gmail.com
Tel. (11)70480614
Eixo tematico: Filosofia da Práxis

Resumo

Em abril de 1966, no Teatro Carignano de Turim, estréia *Ci ragiono e canto*. A direção é de Dario Fo, enquanto a companhia envolvida no espetáculo é a do Nuovo Canzoniere Italiano. Os responsáveis pelo material textual são os pesquisadores pertencentes ao Instituto Ernesto De Martino Franco Coggiola e Cesare Bermani; a responsável pelo material musical é a cantora e compositora Giovanna Marini. Dividido em dois tempos, *Ci ragiono e canto* reúne cerca de uma centena de músicas populares e sociais. O espetáculo, que Fo irá propor mais vezes – mesmo com algumas variantes – durante a década de Sessenta e Setenta, separa muitos intelectuais da esquerda italiana da época, levando-os a se questionarem sobre o sentido da cultura popular e dos usos dela possíveis no presente, que ocasionou três diferentes interpretações de como enfrentar a questão. Cada uma dessas leituras teve orientações esquerdistas. No primeiro caso é considerada a necessidade de preservar, dentro de uma civilização industrial como a da Itália, um “específico estilístico” popular (Roberto Leydi); no segundo caso se afirma a exigência de manter da cultura popular o espírito de alternativa, sem todavia ter que a repropor com intransigente escrúpulo filológico (Gianni Bosio); e no terceiro caso o respeito ao espírito antagonista da cultura popular é concebido como abertura em direção a uma possível contaminação com as formas da cultura dominante, uma contaminação na qual a cultura das classes subalternas e as formas elaboradas dentro dela continuam exercendo hegemonia sobre a cultura e as formas produzidas pelos grupos proprietários (Dario Fo). Essa contribuição deseja focar estas diferentes visões do popular, situando-as em relação à grande lição gramsciana.

Palavras-chaves: Teatro – Política - Literatura

1. Em direção (e além) do “específico estilístico”

A primeira seção de ensaios di *Ci ragiono e canto* se dá entre 25 de outubro e 14 de novembro de 1965 em Milano. O espetáculo não se chama ainda *Ci ragiono e canto*, mas *La piazza*. Posteriormente, o título foi mudado e em 16 de abril de 1966, no Teatro Carignano di Torino o espetáculo é apresentado como *Ci ragiono e canto*. A direção é confiada a Dario Fo, enquanto a companhia envolvida no evento é aquela do *Nuovo*

Canzoniere Italiano. Em cena estão Rosa Balistreri, Caterina Bueno, Paolo Ciarchi, Franco Coggiola, Giovanna Daffini, Ivan Della Mea, Silvia Malagugini, Giovanna Marini, Cati Mattea, Delio Chittò, Policarpo Lanzi, Amedeo Merli (pertencentes os últimos três ao Gruppo Padano di Piadena), além de Salvatore Stangoni, Salvatore Cassoni, Pietro Carta, Francesco Cossu, ou seja il Coro del Galletto di Gallura. Se como autores da escolha do material textual são indicados os pesquisadores e etnomusicólogos pertencentes ao Istituto Ernesto De Martino – recentemente fundado – Franco Coggiola e Cesare Bermani, da vertente puramente musical se ocupa, por outro lado, a cantora e compositora Giovanna Marini.

A estrutura de *Ci ragiono e canto* se mostra extremamente articulada e rica sob o perfil musical; repartido em dois tempos, o espetáculo recolhe cerca de uma centena de canções populares e sociais. A direção se preocupa em criar uma trama de movimentos e gestos que confirmam respiro e significado ao que é executado e cantado pelos artistas em cena.

Mas dêmos um passo atrás, até abril de 1965. Em um mimeografado difundido em ocasião de uma representação do espetáculo *Bella Ciao* do Nuovo Canzoniere Italiano no Odeon de Milano, Bosio e Leydi expõem algumas idéias de natureza programática a propósito de uma tendência cultural que está ganhando corpo com nitidez sempre maior, tanto que o escrito é definido por Diego Carpitella como o “mini-manifesto do *revival* italiano” (CARPITELLA, 1972: 1216). No qual se lê:

O problema é, portanto, o de extrair do exame das manifestações reais do mundo popular um específico estilístico que preserve o documento tradicional da degradação e da sofisticação para fazer delas meio e instrumento de uma nova cultura contemporânea. (LEYDI-BOSIO, 1972: 266)

Ilustrando as modalidades mediante as quais pode se delinear esse “específico estilístico”, Leydi e Bosio afirmam que “da documentação disponível podem ser extraídas indicações gerais e algumas sugestões específicas, mas não ainda fixar cientificamente os últimos termos da qualidade comunicativa do canto popular” (LEYDI-BOSIO, 1972: 267). A conclusão à qual os dois estudiosos chegam é que aos executores empenhados em repropor as manifestações expressivas do mundo popular

não resta nada além de “o exaustivo trabalho de *ricalco* até o particular”¹ (LEYDI-BOSIO, 1972: 267).

No entanto, na fase na qual o espetáculo de Fo está sendo preparado se registra a vontade sempre mais evidente da parte de Bosio em desvencilhar-se da posição, ainda que temporária, de rígida intransigência no que diz respeito às problemáticas da cultura e da arte de origem popular, preferindo insistir não tanto como Leydi na autonomia e na singularidade da cultura popular (e, portanto, também na unicidade, na especificidade das suas expressões particulares), mas sim na sua natureza antagonista. Menos filologia, desse modo, e mais política entendida como movimento real e conscientização do estado de coisas presentes. Que o desligamento entre Bosio e Leydi se dê na altura cronológica de *Ci ragiono e canto* não é sem significado. É exatamente passando através do experimento Fo que Bosio redesenha os contornos da própria visão das relações entre cultura “popular” e cultura “burguesa”. Desde as primeiras discussões que ele tem com Fo e Franca Rame sobre a cultura das camadas dominadas e sobre as modalidades com as quais dar vida à redefinição dela, as suas certezas começam a entrar em crise.

Este é o testemunho de um dos protagonistas da experiência *Ci ragiono e canto*, Cesare Bermani: “Com *Ci ragiono e canto*, de 1966, com a direção de Dario Fo, se dá um passo a frente em direção à utilização das estruturas ao invés do pedante e totalmente experimental ‘*ricalco*’” (BERMANI, 1997: 92). Em uma introdução coletiva ao programa do espetáculo, Dario Fo, junto com outros idealizadores do evento, declara:

È esattamente considerando esta determinante do gesto – que está na origem da estrutura musical de grande parte do canto popular – que foi produzido este espetáculo: prestando atenção, entretanto, à transposição do texto original em termos de linguagem teatral e não de servil imitação, porque a transposição também perfeita da realidade para o palco cênico resulta sempre falsa e ambígua. O gesto de trabalho ou o *canto d’osteria*.(FO, 1966: 1-2)

Não será difícil imaginar como sobre este terreno a perspectiva de Leydi, defensor convicto do “específico estilístico” e da estética do *ricalco*, com outros membros do Nuovo Canzoniere Italiano, assim como Fo, resulte impraticável. Entre uma parte do Nuovo Canzoniere Italiano e Leydi há uma ruptura insanável e não

¹ “Ricalco” é uma palavra italiana de difícil tradução em português. Nesse caso, o significado é “imitação fiel”, “cópia fielmente reproduzida”.

somente teórica. Exatamente durante a preparação do espetáculo e exatamente em virtude das escolhas estéticas que permeiam sua elaboração Leydi vai embora, decidindo interromper as relações com o Nuovo Canzoniere Italiano. Bosio, ao contrário, segue e apóia completamente a parábola de *Ci ragiono e canto*, tomando posição a favor da inserção da cultura popular “alternativa” em um paradigma por isso mesmo novo: o paradigma de uma poética e de um estilo, aqueles de Fo, nascidos não em meio ao pó de um arquivo com a mente dirigida ao passado, mas sobre eixos do palco cênico com a mente toda voltada para o presente da história e do evento teatral.

2. Elogio da negação

Se Leydi abandona polemicamente *Ci ragiono e canto*, Bosio não rompe com Fo. Os dois, pelo contrário, parecem empenhados em combater a mesma batalha. A convicção de Bosio é a de que ao caracterizar a cultura popular – entendida como cultura das classes não hegemônicas tanto em um sistema de economia pastoril ou dentro de um organismo produtivo camponês quanto dentro de um modo de produção industrial – está a autonomia e o antagonismo no que se refere à cultura burguesa. Bosio fala frequentemente nos seus escritos de subalternidade, de hegemonia, de domínio cultural, todos lemas gramscianos. Aquilo que falta nos escritos de Bosio, quando é convocada a categoria crucial dos *Quaderni del carcere*, a categoria da hegemonia, é aquilo que constitui a outra face do domínio. Em Gramsci, teórico da hegemonia, de fato ela é sim domínio, isto é, coerção, mas é também direção cultural, ou seja, consenso. Não que Bosio não conheça Gramsci; é por Bosio conhecer extremamente bem Gramsci que o seu particular emprego das categorias gramscianas, o seu remodelamento delas, é significativo para melhor compreender qual é a sua concepção de cultura.

O emprego do conceito de hegemonia da parte do PCI no Pós-Guerra é duramente criticado por Bosio, uma vez que “a recuperação das anotações feitas por Gramsci na cadeia fascista era feito em uma direção taticista e contingente” (BOSIO, 1996: 121); Bosio opõe ao “taticismo” do PCI – como testemunho de um fermento cultural proletário “alternativo” e opositivo em pleno crescimento, que estava direcionado, sobretudo, ao domínio e não à direção cultural, que do domínio era uma eventual consequência – os casos, de uma parte, da revista “Quaderni Rossi”, dirigida

por Raniero Panzieri, nascida no final de 1961, incitada pelos futuros protagonistas do extra-parlamentarismo de esquerda, como Toni Negri, Alberto Asor Rosa e Mario Tronti, e publicada por Edizioni Avanti, de Bosio; e de outra parte a experiência quase que contemporânea a “Quaderni Rossi” do Nuovo Canzoniere Italiano (revista, “Dischi del Sole”, espetáculos, etc.). Tanto o periódico “Quaderni Rossi” quanto o Nuovo Canzoniere Italiano constam como “não ligados à tática política, tornando-se símbolo e indicação para o repensar os eventos da classe operária, as questões da renovação geral, e [...] a possibilidade de renovação cultural” (BOSIO, 1996: 125). Uma renovação da cultura que significa autonomia daquilo que nasce, sobre o plano intelectual e artístico, no interior dos grupos subalternos do mundo camponês e proletário. O conflito com a cultura das classes dominantes deve ser contínuo, frontal, direto e objetivar suplantar esta última, aniquilá-la, para além de qualquer possível síntese com ela. O conflito deve traduzir-se, em suma, em uma parede contra parede. Giovanna Marini resume bem a posição de Bosio, colocando o acento na natureza “alternativa” da cultura de tradição oral. Conta Marini na autobiografia *Una mattina mi son svegliata*:

Quando Peppino Marotto di Orgosolo me explica como se faz o “Muttus”, do qual é grande intérprete, com a estrofe de abertura e aquela de cobertura, mi traz à mente toda a nossa poesia clássica, e também aquela dos grandes poetas franceses do século XIX, Rimbaud, por exemplo, do qual há pouco tempo tive que musicar alguns versos. As várias regras métricas trazem consigo aquilo que se tornará a métrica de toda a poesia até os primeiros anos do século XX. Mas então, não é cultura essa? Não tem todos os sinais e dignidade para ser definida “cultura”? E no que é alternativa então? Bem, na música vocal, as famosas regras estéticas são exatamente opostas às aquelas da característica vocal clássica. Mais alternativa do que isso? (MARINI, 2005: 146-7)

Aquilo que se mantém constante em Bosio é a visão do canto popular como de uma “cultura opositiva-outra” (BOSIO, 1996: 202), é a ideia da posse da parte do mundo popular e proletário de uma “linguagem, visão de mundo, diversificados meios de comunicação, etc., autônomos e distintos em relação à classe dominante.” (BOSIO, 1996: 208). E se o antagonismo é evocado isso não é feito na ótica da perseguição da direção cultural – que Gramsci considera um percurso gradual, contínuo e progressivo, sendo por esse motivo comparado a uma guerra de posição mais que de uma guerra de movimento –, mas da negociação absoluta da cultura outra, aquela elaborada pela elite intelectual dominante.

3. Fo, a dialética, a cena

Na introdução à programação di *Ci ragiono e canto* consta também a assinatura de Fo, o qual se alinha decididamente ao lado de Bosio e do Nuovo Canzoniere Italiano na afirmação da independência e da natureza antagonista da cultura oral. Todavia, não sempre o plano da reflexão teórica, das poéticas, coincide com aquele da prática cênica, da linguagem da cena.

Quando, a propósito de *Ci ragiono e canto*, declara querer “reinventar” na cena os gestos do trabalho, Fo pretende mostrar que a cultura popular nasce sem mediações. Ela, sustenta Fo, retomando as idéias do filósofo marxista russo Plechanov – o qual por sua vez as retoma do economista Karl Bücher – nasce de modo direto dos campos, das pastagens, das oficinas, sendo gerada deterministicamente a partir da atividade de produção efetuada por grupos sociais subalternos: “se, por exemplo, pegamos um nana neném qualquer, constatamos que aquele seu determinado andamento rítmico foi causado pelo gesto ondulatório do balanço e da cadeira” (FO, 1966: 1). A cultura das camadas dominantes, em suma, não influencia de modo algum o espírito criativo do povo: a cultura oral e popular mantém raízes “puras”, que percorrem um terreno que nunca transpõem o espaço do qual germinam as expressões culturais dos estratos hegemônicos. Muito oportunamente Simone Soriani releva que posteriormente o ponto de vista de Fo será menos rígido e Fo manifestará “a própria consciência de como na Idade Média ‘a cultura do *vulgus* e aquela dos grandes’, ainda que distintas, eram, tudo somado, ‘interdependentes’” (SORIANI, 2007: 311-312). Na metade dos anos sessenta, no entanto, a posição de Fo é outra: ao preparar o espetáculo, ele está convencido que as expressões artísticas do mundo popular não sofreram a hegemonia dos grupos sociais economicamente dominantes, tendo conhecido uma gênese e um desenvolvimento autônomo. Mas será mesmo verdade que as teorias de Plechanov e de Bücher tenham uma influência decisiva na direção de Fo? Não poderia ser um dos tantos casos de confusão entre o nível da teorização estética e aquele do fazer artístico? Não poderia ocorrer que Fo explicasse o próprio trabalho recorrendo a categorias desconhecidas à própria prática cênica e que esta última possa não ter uma relação estreita com as declarações programáticas?

Se as posições de poética tomadas pelo autor de *Settimo: ruba un po' meno* sofrem a influência das teorias elaboradas por Bosio e Bermani no decorrer dos ensaios,

Delio Chittò recorda como a partitura gestual, as coordenadas estilísticas, a técnica expressiva de *Ci ragiono e canto* foram desenvolvidas todas por Fo:

Tudo ele fazia. Primeiro nos fazia ver tudo e dizia: “façam assim”. Dario representava por mímicas e nós copiávamos. Fazia-o de frente para nós e nós o seguíamos. E tenta hoje, tenta amanhã, é óbvio que conseguíamos. Fazia-nos ver como usar em cena as muletas, as bengalas, como no caso dos bate-estacas de Veneza: “E levantaremos / a bandeira” (*canta*) Bum! (*imita o som feito pelos bate-estacas*). Fo tinha tudo na cabeça, nunca nos pediu um parecer, nada. Com as canções era diferente, essas, sim, nos pedia e depois dizia “esta sim, esta não”, escolhia².

O que não é pouca coisa. O saber teatral que Fo desfrutou e elaborou no decorrer das experiências cênicas precedentes de fato é, sobre o plano dos segmentos e das unidades gestuais, sequências proxêmicas, movimentos corpóreos singulares e corais de matriz culta. Fo sofre a influência do ensino de Jacques Lecoq, aluno de Jean Dasté, o qual era um dos atores e dos colaboradores mais próximos a Jacques Copeau. O estilo de Lecoq tem uma origem e um desenvolvimento não de certo atribuível ao mundo subalterno, mas provém de um trabalho de construção linguística desenvolvido todo dentro do perímetro de códigos estilísticos predispostos por uma elite cultural de experimentadores franceses do teatro. Desde os tempos de *Il dito nell'occhio* e do contato artístico com Lecoq, a técnica de Fo, também e sobretudo do ponto de vista das ações mímicas, aperfeiçoa-se e refina-se. Isto nos anos cinquenta. Na metade dos anos sessenta, a linguagem do ator de Fo é uma linguagem já extremamente sofisticada. Fo tem neste momento um estilo próprio, formado, estruturado, sólido. Um estilo que resulta bem mais forte e enraizado no que diz respeito a certas posições de poética, entre as quais aquela, por exemplo, da relação entre gestos estéticos, cantos populares e gestos de trabalho. E, de fato, quando nasce a idéia de dar vida a *Ci ragiono e canto*, segundo o que escreve Cesare Bermani, Fo nem mesmo conhece as teorias de Bühler-Plechanov. Elas, portanto, não foram longamente meditadas por Fo, e o ator não desenvolveu extenuantes experimentações estilísticas e formais suficientes para integrar os resultados à própria linguagem da cena. Bermani conta, ao contrário, como tenha feito com que Bosio e depois Fo conhecessem as teorias de Plechanov somente durante os ensaios de *Ci ragiono e canto*:

² Testemunho de Delio Chittò concedida a nós em 1º de julho de 2010.

Entre o fim de 1965 e 1966 mi aconteceu de comprar um volumezinho de Georgij V. Plechanov, *Lettere senza indirizzo* – publicado em Milano nos “clássicos mínimos Silva” em 1964 e aparecido rapidamente nos *Remainder's* – considerado então um ensaio fundamental de estética marxista, como se lia sobre a capa. Na primeira carta, de 1899, Plechanov chamava a atenção para um livro “de um dos mais renomados economistas: Karl Bücher”. Se tratava de *Arbeit und Rhythmus*. (BERMANI, 2007: 328)

E assim continua:

Fiz conhecer a Bosio o volumezinho encontrado em um *Remainder's* e as idéias de Bücher começaram a fazer parte das discussões com Dario Fo referente à organização do espetáculo *Ci ragiono e canto*. Fo as fez rapidamente suas e o espetáculo teve uma parte dedicada exatamente à relação entre gesto e canto. (BERMANI, 2007: 331).

Aquilo que nos cabe colocar em evidência, citando as palavras de Bermiani, é que o estilo do ator de Fo, refinado no curso dos anos, também através do contato fundamental com Lecoq, incide sobre a partitura gestual de *Ci ragiono e canto* muito mais que as teorias que Fo tinha apenas acabado de conhecer. É, assim, muito mais interessante para a compreensão da história do estilo de Fo o fato que, preparando *Ci ragiono e canto*, ele represente para os cantores movimento após movimento todo o espetáculo do seu conhecimento das idéias de Plechanov. É, aliás, provável que Plechanov não tenha determinado, em substância, visto a rápida tentativa de assimilação, as escolhas estilísticas de Fo, mas que Fo tenha se servido de Plechanov para justificar o uso de um saber cênico próprio, já há tempos consolidado. Não é por acaso que para alguns expoentes do Nuovo Canzoniere Italiano a independência estilística mostrada por Fo, desde o princípio dos ensaios, arrisca-se a representar um problema, também e sobretudo estético:

Ciarchi afirma que o tipo de direção de Fo não adere à composição unitária que até então o nosso material conservou; Fo o fraciona e o interpreta, chegando assim a colocar os intérpretes, incluindo os Piadena e os Aggus; em uma situação alienada no que diz respeito aos repertórios deles. Ricordi contesta energicamente as críticas a Fo, que, por outro lado, são sustentadas também por Della Mea, Coggiola e Leydi. Ricordi afirma que não se pode julgar o feito de Fo depois de apenas quatro dias de ensaio. (BERMANI, DALLÒ-STRANIERO, 1966: 7-8).

Se a posição assumida pelo PCI no que se refere a *Ci ragiono e canto* vem a ser considerada, ela pode revelar elementos interessantes nesta direção. O apoio do PCI ao projeto cultural promovido por Fo é forte e a justificar-lo tem-se o jovem Achille Occhetto – já dirigente do partido – o qual recorre à categoria gramsciana de hegemonia

e à idéia – sempre do Gramsci dos *Quaderni del carcere* – que a cultura camponesa e operária deve tender não à aniquilação, não à negação absoluta da cultura “burguesa”, das conquistas voltadas ao progresso realizadas pelo Iluminismo, mas à síntese dialética com ela, sobre a base de um processo baseado sobre a crítica e sobre a superação tanto dos elementos de injustiça, de opressão e desfrute da cultura das classes hegemônicas, quanto sobre a superação dos elementos de atraso às vezes presentes em certas expressões da cultura popular (GRAMSCI, 2008: 1376).

Ci ragiono e canto apresenta – não nas intenções, mas nos fatos – um exemplo alto de contaminação entre as formas expressivas orais e escritas, entre cultura das classes dominantes e cultura daquelas subalternas, mas, sobretudo, entre cultura de elite (a refinada técnica expressiva de Fo, a qual pode também dar vida a formas não elitistas, mas cuja matriz permanece de qualquer maneira culta) e os cantos da tradição camponesa e social: uma contaminação cujo objetivo – segundo a leitura de Occhetto (OCCHETTO, 1966: 24), o qual não sendo um crítico teatral pode só intuir, mas não reconhecer e identificar o lado culto do espetáculo – é aquele de fazer com que o mundo popular, colocando-se em discussão e por sua vez “refinando-se”, possa adquirir aquela autoridade intelectual e moral suficiente para permitir que as classes subalternas se tornem dirigentes culturalmente e socialmente exercitando uma hegemonia cada vez mais decidida com relação aos grupos dominantes e travando com esses uma guerra de posição:

A cultura popular, a lamentação, o protesto das classes pobres da cidade e do campo se tornaram muito frequentemente, para muitos críticos, sinônimos de uma autêntica cultura de “contestação”. É difícil pensar, a menos que não se seja guiados por uma concepção *romântica* da história, que as tecelãs, ou as lavadeiras ou também os camponeses de alguns séculos atrás possam contestar a sociedade neocapitalista. Mas é sobretudo a configuração ideológica que subjaz a essa posição que nos parece errada, porque se confunde com algumas distorções de alguns críticos italianos e, infelizmente, de movimentos de pensamento recorrentes dentro do movimento operário que contrapõem a cultura das classes subalternas àquela oficial, contraposição que te leva a contemplar uma cultura da classe operária em oposição à toda a história das classes dominantes. Assim fazendo [...] se impede, de fato, que a classe operária cumpra uma função hegemônica (OCCHETTO, 1966: 24).

Essas são as palavras de Occhetto, que no seu artigo exalta *Ci ragiono e canto* exatamente pela capacidade demonstrada pela produção em apontar para uma estética da síntese e não da simples negação “o espetáculo de Fo não é somente o testemunho da

Itália de ontem, mas é sobretudo a expressão da Itália de hoje. O encanto e a magia do palco-cênico irrompe, na realidade, desse encontro entre portadores de folclore e pesquisadores” (OCCHETTO, 1966: 24). E ainda, chegando ao nó crucial: “recitação e personalidade autêntica do ator se encontram no modo feliz e completo”. Eis que a personalidade “autêntica” do ator, aquela determinada pela sua proveniência “folclórica”, encontra a recitação, a elaboração estilística do patrimônio popular. E o estilo, obviamente, é aquele de Fo.

Entende-se, então, a escolha do PCI, imediatamente concluída a experiência de *Ci ragiono e canto*, de apoiar Fo no desafio de *Nuova scena*, mesmo com prejuízo para o Nuovo Canzoniere Italiano. Uma escolha que Bosio reconstrói como um jogo de sedução começado por Fo e por Nanni Ricordi e que sintetiza com uma imagem seca: “Estamos nós aqui, fazemos para vós a mesma função do Nuovo Canzoniere Italiano, mas naturalmente estamos de acordo’, teriam feito entender aos dirigentes comunistas Fo e Ricordi” (BERMANI, 1997: 123). Na realidade, a relação, mesmo que seja breve e atormentada, de Fo com o PCI se baseia também sobre um – temporário – compartilhamento da visão de sociedade e de política cultural. E, portanto, o empenho (e o interesse) é recíproco. Falando de Nuova Scena, entretanto, já entramos em um novo capítulo. E para Fo começa uma outra história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMANI, C.; DALLÒ, G.; STRANIERO, M. (org.). *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Discussione di temi e decisioni organizzative ottobre-dicembre 1965*. Milano: Edizioni del Gallo, 1966.

BERMANI, C. *L'Italia cantata*. Milano: Jaca Book, 1997.

BERMANI, C. Gli anni delle grandi ricerche dell'Istituto Ernesto de Martino. In: BOSIO, G.; LONGHINI C. *Una ricerca in Salento: suoni grida canti rumori storie immagini*. Lecce: Kurumuny, 2007.

BOSIO, G. *L'intellettuale rovesciato*. Milano: Jaca Book, 1996.

CARPITELLA D. La musica e l'etnomusica. In: *La Biennale di Venezia Annuario 1978. Eventi del 1976-77*. Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee, 1979.

FO, D. et alii. *Ci ragiono e canto*. Milano: Edizioni musicali Bella Ciao, 1966.

GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 2008.

LEYDI, R.; BOSIO, G. “Bella ciao” e i problemi della interpretazione contemporanea delle manifestazioni del mondo popolare. In LEYDI, R.. *Il folk music revival*. Palermo: Flaccovio, 1972.

MARINI, G. *Una mattina mi son svegliata*. Milano: Rizzoli, 2005.

OCCHETTO, A. *Canti antichi e uomini d'oggi*. In "Rinascita", 15 ottobre 1966.

PLECHANOV, G. *Lettere senza indirizzo*. Milano: Silva, 1964.

SORIANI, S. *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*. Pisa: Titivillus, 2007.