

IL PRIMO TRENTENNIO DELL'OTTOCENTO

Non occorre di certo attendere il Romanticismo perché letterati e uomini di cultura diano segno d'essersi avveduti dell'esistenza di componimenti diversi, per stile e per pubblico, dalla produzione poetica culta o « d'arte »; non mancano neppure talune registrazioni, più o meno occasionali, di testi, ed è noto che in alcuni periodi anche poeti di raffinata cultura si accostarono ai modi e ai temi « popolari » per attingerne e rielaborarne materia e forme. Ma questi episodi ben poco hanno a che vedere con quanto accadde nella cultura europea tra Sette e Ottocento. La rivelazione e la esaltazione dei reali o pretesi caratteri di semplice e appassionata spontaneità della poesia popolare, la loro decisa contrapposizione alla poesia d'arte, giudicata fredda, artificiosa e insincera, sono fatti che appartengono in proprio all'età romantica e la caratterizzano. Né a questa « scoperta », ed al filone continuato di interessi e di ricerche cui essa dette origine, si venne per sviluppo graduale e per progressiva maturazione degli sparsi episodi precedenti, nati tutti entro situazioni storiche che non richiesero mai né consentirono una qualificata e durevole continuità di interessi; ad essa invece si giunse per sollecitazioni assai più vaste e nuove che stanno in precisi rapporti con le questioni di nazionalità e di libertà, con gli orientamenti storicistici, con il rifiuto

della concezione e della pratica d'una poesia intellettualistica ed aulica, che caratterizzarono la nuova situazione storica (economico-sociale e politica, oltre che di pensiero e di gusto). In questo ambito la stessa sollecitazione del pensiero vichiano, che dell'epoca fu componente di tanto rilievo, venne assumendo, nel settore che ci interessa, una specificazione abbastanza agevole ma non automatica: la fantasia robusta e i popoli fanciulli non furono piú esemplificati soltanto nel passato e nei grandi come Omero o Shakespeare, ma si vollero riconosciuti nel « popolo » contemporaneo e nel canto popolare tradizionalmente vivente nelle classi ancora non partecipi della direzione politica e culturale. Il « mito » della poesia popolare come « unica » e « vera » poesia, quel mito in cui Benedetto Croce ha riconosciuto la simbolizzazione dei nuovi orientamenti estetici, morali e politici, in sostanza fu soprattutto una validissima arma particolare nel quadro della generale battaglia politico-culturale del tempo: uno degli strumenti (e talvolta strumento essenziale) di rottura dell'orizzonte culturale e politico-sociale divenuto insufficiente di fronte alle nuove forze storiche; piú particolarmente fu una delle modalità attraverso cui si riconobbero umanità, capacità poetica e diritti a sempre piú vasti gruppi di uomini sin lí ignorati, disprezzati, respinti dall'aristocraticismo sociale e culturale delle correnti dominanti. È appunto questa la sostanziale novità dell'interesse romantico per la poesia popolare: di qui l'impronta di vitalità che recano anche gli scritti piú tenui che nel primo periodo ne trattarono, ed il carattere di slancio valido e positivo che offrono anche le concezioni piú ingenuie e meno rigorose; di qui la risonanza che il tema ebbe fuori del giro limitato degli specifici cultori, e la nascita di un interesse continuativo che tenderà addirittura a configurarsi come disciplina a sé.

Solo dall'età romantica può dunque prendere le mos-

se la nostra rassegna della attenzione critica prestata alla poesia popolare (o, piú precisamente, al « canto » popolare vivente ancora nella tradizione orale dei volghi, ed assoggettato alla elaborazione comune, giacché è questo essenzialmente il limite assegnato alla nostra ricerca); e, per quanto riguarda l'Italia, il punto di partenza si colloca addirittura all'inizio del secondo decennio dell'Ottocento (a differenza di ciò che avviene per l'Inghilterra, la Scozia e la Germania dove le prime manifestazioni si ebbero ben addietro nel '700 e costituirono diretti elementi di preparazione al Romanticismo). Al 1811 infatti risale la notizia con cui Basilio Amati, un assai modesto studioso savignanese, accompagnava un gruppetto di canti romagnoli da lui raccolti per corrispondere ad una delle domande dell'Inchiesta sulle costumanze popolari svolta in quell'anno dall'amministrazione napoleonica del Regno italico. Si tratta di un testo assai tenue e periferico, che però giova a dirci quale grado di novità rappresenti nel quadro culturale del tempo un gesto di attenzione al canto popolare. Erano quelli, nella grande cultura, gli anni di Monti e di Foscolo; di contro, alla periferia, gli oscuri corrispondenti dell'Inchiesta, quando non trascurarono del tutto la domanda sui canti popolari, così di questi davano giudizio: « Cantilene nazionali non hanno questi ignorantissimi, ma cantano certe mal rimate strofette, che nulla significano, e con cui spiegar s'intendono i loro folli amori »; « Tutti li loro canti versano sull'amoreggiamento, e sono quasi tutti senza sentimento, e senza alcuna rima, perché inventati e composti da loro istessi »; e via di questo passo. L'Amati invece: « Nel tempo dei lavori campestri da una rupe all'altra e da una vetta di un albero all'altro è un piacere sentire la gioventú d'ambo i sessi sfidarsi al canto alternativo di versi qualche volta però non perfettamente rimati, e spesso dettati da capricciose arguzie. Queste canzoni si chiamano *stornelli*,

o *ritornelli*, e sono di due qualità, una amorosa, e l'altra ridicola, satirica, e piena di villanie contro gli avversari. Sono esse naturalmente ricche di similitudini tolte dai fiori, e dalle bestie. Il metro è sempre endecasillabo e li seguenti esempi sono tratti dai canti stessi senza veruna mutazione ».

Non siamo certo di fronte alla esaltazione della poesia popolare come « unica » e « vera » poesia; né ancora fa la sua comparsa una decisa polemica contro la poesia « artificiosa » delle accademie e dell'alta cultura. Lo stesso « piacere » che i canti popolari destano appare legato piuttosto alla generale scena campestre in cui essi si inseriscono che non al riconoscimento di un loro valore letterario e poetico. Tuttavia non sfuggirà che i testi vengono esaminati in sé con giudizio cauto ma non negativo; ed il passo, sia per il contrasto in cui viene a trovarsi con gli altri documenti del tempo, sia per il fatto che si appoggia a canti popolari autentici, dichiara con evidenza un nuovo clima, e si distacca tanto dallo sbrigativo disprezzo quanto dalle aristocratiche idealizzazioni della vita rustica e delle « boscarecce incolte avene », così frequenti nella nostra storia culturale.

Che l'atteggiamento dell'Amati costituisse una novità può dircelo anche il fatto che nulla ne comprese, sebbene lo plagiasse, quel Michele Placucci, oscuro impiegato comunale forlivese, che nel 1818 dette in luce un'operetta, *Usi e pregiudizi de' contadini della Romagna*, che pur è considerata appartenere in proprio alla storia degli studi di tradizioni popolari; né alcunché ne intesero i tardi recensori del Placucci che del suo lavoretto parlarono nel 1832 sul *Repertorio enciclopedico* di Bologna e nel *Giornale arcadico* di Roma: chiusi, gli uni e l'altro, in un angusto orizzonte di illuminismo moderato e adattato al clima della restaurazione.

Ma anche fuori di questo ambito di remota ignoran-

za provinciale, anche nella cultura piú consapevole si hanno forti resistenze che non soltanto si esprimono con un silenzioso disprezzo ma si manifestano anche esplicitamente quando occasionalmente ci si occupi dell'argomento. Valga l'esempio della cautela critica di Giacomo Leopardi, che tra il 1818 e il 1820 annotava nello *Zibaldone* alcune « canzonette popolari » recanatesi, e che in seguito prendeva nota di pubblicazioni straniere di canti popolari, ma che tuttavia, discorrendo delle *Osservazioni* di Ludovico di Breme, negava la vera semplicità agli scritti dei fanciulli e soggiungeva: « così dite di certe canzoni volgari ec. ec. che per un certo verso son semplici, ma mettete un poco quella semplicità con quella di Anacreonte che pare il non plus ultra, e vedete se vi pare che si possa pur chiamare semplicità ». E valga anche l'esempio dell'*Antologia*, che nel '30-'32 vedrà gli scritti di poesia popolare del Tommaseo, ma che nel '27 pubblicava uno scritto assai moderato di Luigi Ciampolini sui *Chants populaires de la Grèce moderne* del Fauriel: il Ciampolini tiene certo una posizione intermedia tra vecchio e nuovo, e accetta le canzoni popolari come testimonianza autentica di storia « perché composte a sfogo della gioia o del dolore, né con la mira ambiziosa di essere tramandate alla posterità »; ma sul piano estetico abbonda in riserbo e in cautele, ed in particolare respinge l'equivalenza tra incultura e vigore poetico: « in queste poesie, scrive il Ciampolini, si ravvisa mirabile semplicità, fervido immaginare, caldissimo zelo di patria, cui però vanno congiunte non poche stravaganze e goffaggini ed anche una certa ferocia che ti disgusta, quali difetti ci dobbiamo aspettare da uomini senza cultura e presso che sciolti da ogni freno di civiltà ».

In breve, solo col *Saggio* di Basetti e Oppici (che è del '24) troviamo un segno di attenzione romantica al canto popolare; e solo nel '30-'32, con la pubblicazione

di Pietro Ercole Visconti e con il primo intervento del Tommaseo, si può parlare dell'inizio di una vera continuità di interessi consapevoli e tra loro collegati. Se si pensa a quanto nel frattempo s'era già fatto fuori d'Italia, e se si considera che Goethe, i Grimm, Wilhelm Müller e O. L. B. Wolff, tra il 1788 e il 1829, avevano già raccolto o pubblicato vari canti popolari italiani, apparirà chiaro il « ritardo » nostrano nell'accostarci alla poesia popolare; e del resto è questo un carattere che ben s'accorda con altri noti lineamenti del « moderato » romanticismo italiano.

Vero è che già nel 1816, fin dalle prime battute della polemica classico-romantica, nella *Lettera semiseria* il Berchet aveva posto al centro del suo discorso la nozione di « poesia popolare ». Ma è ben noto che nel '16 (a differenza di quanto farà nel '37) il Berchet fissava l'occhio non ai canti viventi nella tradizione dei volghi su temi ed in forme almeno parzialmente autonomi nei confronti della coeva alta cultura, ma alla poesia di autori culti indirizzata al popolo. Faceva sí cenno fuggevole a certe « leggende in versi, congegnate non da' poeti letterati, ma dal volgo, e cantate da lui », ed anzi ne ricordava una, quella *Samaritana* ch'era piaciuta al Goethe; tuttavia della *Samaritana* dava giudizio niente affatto impegnativo (« meriterebbe forse il primato per la fortuna di qualche strofetta »), e poi escludeva dal suo esame questa sorta di documenti (i « *Romanzi* in dialetti municipali », e cioè, evidentemente, i canti popolari tradizionali narrativi) perché, « parlando di letteratura italiana, non poteva aver la mira altro che alla lingua universale d'Italia ». D'altro canto, la stessa nozione di « popolo » presente nella *Lettera* è ben lungi dal comprendere in sé quelle categorie sociali entro le quali i raccoglitori di canti popolari troveranno di poi i loro documenti: se è vero che, reagendo all'aristocraticismo anche sociale del classicismo,

ampliava grandemente i confini del pubblico cui il poeta deve rivolgersi; se scriveva — ed era affermazione in certo senso rivoluzionaria — che «tutti gli uomini, da Adamo in giù fino al calzolaio che ci fa i begli stivali, hanno nel fondo dell'anima una tendenza alla poesia»; tuttavia il Berchet non andava oltre l'artigiano cittadino ed escludeva dalla sua considerazione le «ultime casipole della plebe affamata». Insomma per popolo intendeva una classe «media», configurata in parte come gruppo economico-sociale e in parte come ambito culturale e spirituale; e per poesia popolare intendeva la poesia di autori culti e altamente consapevoli che dal cuore e dalle tradizioni del popolo traessero ispirazione, e che ad esso si rivolgessero per migliorarne i costumi, farne gentili gli animi, contentarne i bisogni della fantasia e del cuore.

Pur se contribuì a creare una atmosfera generale entro cui agevolmente potranno delinearsi e prendere consistenza gli interessi specifici per il canto popolare tradizionale, la *Lettera* non poteva dunque agire direttamente su di essi; accreditò invece una nozione di poesia popolare come poesia destinata al popolo che coesistette a lungo e non fu senza rapporti con l'altra che qui più ci occupa. Alla *Lettera* possono riallacciarsi infatti tutti quei poeti minori e minimi (i Carrer, i Dall'Ongaro, i Prati, per non dire dei Biava, dei Buffa, dei Berti, dei Cavara ecc.) che — per lo più in periodo successivo a quello che stiamo considerando — daranno in luce *Canzoni* e *Poesie popolari* e *Voci del popolo*, talora con l'occhio rivolto esclusivamente o prevalentemente alle «ballate» straniere di carattere nordico, talora con qualche più evidente contatto col canto popolare tradizionale nostrano. Ma a questa accezione di «poesia popolare» come poesia per il popolo si terranno sovente ed a lungo anche scritti di più alta qualità e consapevolezza: ad una letteratura per il popolo (e si tratterà anche, con precisione, di «popolo

campagnolo», di «villani», di «poveri» dalle «mani callose e nobilitate dal lavoro») penseranno, tra gli altri, non solo Cesare Correnti o Carlo Tenca (i quali non furono certo specialisti del canto popolare, pur occupandosi con scritti di rilievo) ma anche uomini come Niccolò Tommaseo che del canto popolare tradizionale furono studiosi diretti e impegnati.

È opportuno notare a questo punto che gli interessi per il canto popolare in senso stretto nascono all'insegna d'un gusto in buona parte diverso da quello che largamente predominò tra i poeti per il popolo. L'attenzione del Berchet, sia nella *Lettera* sia nello scritto del '37, si rivolse esclusivamente alle «romanze» o «ballate»: a canti di tipo narrativo e romanzesco, quali appunto — pur se culte — la *Eleonora* e il *Cacciatore feroce* del Bürger che fornirono argomento alla *Lettera*, o quali saranno le *Vecchie romanze spagnuole* che pubblicherà tradotte nel '37; ed interessi predominanti per il genere narrativo-romanzesco avranno i poeti che più sopra abbiamo ricordato. Non da ballate e romanze, ma da rispetti e stornelli e cioè da canti lirico-amorosi monostrofici comincerà invece il nostro entusiasmo per il canto popolare; ed anzi la nozione stessa di «canto popolare» o poesia popolare rimarrà a lungo circoscritta a quest'unico gruppo di componimenti.

Nulla di «nordico», di cupo o di drammatico, dunque, in questo filone di interessi e di ricerche, ma solo il piacere della immediatezza dei sentimenti e dell'espressione, della gentilezza degli affetti e del calore misurato delle passioni, della purezza e della civiltà della lingua.

A un simile orientamento di gusto già accennava la noticina dell'Amati; ma ben più ampiamente lo configura la prima pubblicazione italiana di poesie popolari italiane che ci sia dato incontrare nell' '800. Si tratta del *Saggio di poesie contadinesche* che comparve anonimo,

in due puntate e con due note introduttive, nella *Gazzetta di Parma* del 1824, ma che sappiamo essere opera di Atanasio Basetti e Paolo Oppici, ambedue uomini di spiriti patriottici, ed il primo anzi assai noto ai suoi tempi per l'esilio politico cui fu costretto dal '31 al '39. Si verifica così fin dall'inizio una caratteristica connessione tra sentimento nazionale e amore al canto popolare: una connessione che non deriva da ragionate analisi e deduzioni ma nasce invece come spontanea articolazione in diversi campi di un unico atteggiamento. Del resto va notato che questa connessione, per buon tratto, non avrà elementi di immediatezza contenutistica: il senso di nazionalità filtrerà attraverso l'amore per una lingua «pura» ed incorrotta da ogni forestiero vocabolo, attraverso l'esaltazione di una natura dolcissima e privilegiata, piuttosto che dichiararsi in forme più dirette e impegnative. E questi elementi compaiono chiaramente e con notevole precisione nel *Saggio* di Basetti e Oppici: la «poetica gentilezza» delle canzonette che essi pubblicano è direttamente legata alla «rozzità» dei luoghi «che sogliono d'esse echeggiare da tempo immemorabile»: la «natura» soltanto è maestra dei sentimenti, e maestre «del favellar elegante» sono le campagne toscane. E per natura s'intende non una condizione primitiva ed astorica, ma la genuinità degli interni moti dell'affetto che si esprimono «per necessità» e non «per vezzo o per istudio», e l'assenza «d'ogni sapienza che necessaria non sia», e infine l'armonia e la bellezza dei luoghi, dei monti, del cielo. Come potranno non essere belle delle composizioni poetiche che nascono da rozzi ma per natura felicissimi ingegni, cresciuti sotto cielo italiano e dalla sola armonia delle cose educati, che hanno il soavissimo idioma ad interprete degli interni moti? E come non sarà credibile che essi non siano canti di contadini dell'Appennino parmense «ove si consideri che quanto in essi vi ha di bello, tutto

dal cuore proviene o dalla immaginazione, mossi e regolati l'uno da un affetto naturalissimo, e l'altra dalle conosciute circostanze di quei luoghi»? La contrapposizione tra un mondo di schietta semplicità e la «incivilita società», che è alla radice dell'amore romantico per la poesia popolare, compare dunque con chiara evidenza, anche se manca ogni accenno di diretta e scoperta polemica. Tutto il *Saggio*, invero, si tiene lontano dalle più avanzate accensioni romantiche: la poesia popolare non vi compare come l'unica vera poesia; ché anzi non tutti i canti vennero giudicati degni della pubblicazione, e di taluni fu riportato «quel solo bello che vi era» tralasciandone il resto come non degno d'attenzione. Se dunque l'orizzonte del gusto s'allargava oltre i limiti della poesia culta, non si giungeva però a capovolgere l'orientamento tradizionale, e neppure si giungeva a valutare positivamente le possibilità espressive di un dialetto diverso da quello toscano. Ed è anche questo un orientamento che resterà a lungo predominante, sia per ciò che riguarda la moderazione nella contrapposizione della poesia popolare a quella d'arte, sia per il giudizio privilegiato riservato ai canti toscani, che saranno considerati testi di lingua, oltre che valori poetici.

Così gran parte dei temi che poi saranno abituali è già accennata nel *Saggio* di Basetti ed Oppici; e neppure manca un accenno, fuggevole ma evidente, a spostare l'attenzione dalla materia sentimentale al fatto espressivo («amorosi sentimenti — son dette queste poesie contadinesche — così espressi in rime semplicissime»); e nella seconda puntata s'inizia anche quella classificazione per argomenti dei canti amorosi, che sarà poi usata dai raccoglitori fino ai nostri giorni.

Sarebbe inutile, naturalmente, ricercare nel *Saggio* il segno di legami espliciti e consapevoli con il movimento già da tempo in atto in Europa. Il Basetti si dedicava al-

la raccolta per una «spontanea» flessione dell'animo, senza precisi e chiari intenti: «Non credetti mai — scriveva nel '66 a Vittorio Imbriani — quando giovinetto raccoglieva dal canto delle mietitrici qui pel *dosso d'Italia* quelle poche strofette me ne potesse venir lode alcuna né la meritali perché me inscio quasi furono pubblicate nella *Gazzetta di Parma* da un mio amico dall'infanzia cui le avevo comunicate, l'attuale Rettore della Università Parmense, il dott. Paolo Oppici». E «modeste», «vergognose» si presentavano alla incivilita società quelle poetiche composizioni, sul cui «merito singolare» gli autori del *Saggio* perdevano ogni dubbio solo dopo la cortese accoglienza fatta loro «da ogni persona di intelletto e di gusto». In sostanza si trattò dunque di una sorta di «riscoperta» locale ed isolata d'un filone di gusto e di orientamenti che altrove aveva già dato ampi frutti; di una «dolce sorpresa» che ritrovava in modi nativi (e non in diretti contatti culturali) gli amori che erano nell'aria, e configurava con immediatezza gli elementi di una tematica che sarebbe durata a lungo.

DAL VISCONTI AL TOMMASEO

(1830-1842)

Diverso panorama ci offrono gli anni dal '30 al '42: nasce ora una reale continuità di ricerche che porta ad inserire durevolmente nel quadro della cultura italiana gli interessi per il canto popolare. Delimitano significativamente questo periodo, da un lato, nel '30, il *Saggio di canti popolari delle provincie di Marittima e Campagna* di Pietro Ercole Visconti e la recensione che subito ne fece Niccolò Tommaseo nell'*Antologia*, e dall'altro, nel '41-'42, i quattro volumi tommaseiani dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*.

Abbastanza diffusa già nel '30, l'attenzione al canto popolare venne facendosi sempre più intensa sia per più durevoli impegni personali di ricerca, sia per l'estendersi dei rapporti di reciproca conoscenza e collaborazione. Nel '32, ancora sull'*Antologia*, il Tommaseo pubblicava la *Gita nel Pistoiese* con un gruppo di canti toscani, e discorreva di canti popolari norvegesi; le sue ricerche e le sue richieste di collaborazione sollecitavano, in maniera più o meno diretta, iniziative analoghe, tra cui quella di Silvio Giannini che in tre puntate, premettendovi un discorso generale *Delle poesie popolari*, dal '39 al '42 pubblicava *Canti dei campagnuoli toscani* sulla strenna li

vornese *La viola del pensiero*. L'iniziativa del Giannini contribuiva a sua volta a diffondere l'interesse in circoli piú larghi: Giuseppe Giusti gli scriveva giungendo ad auspicare « che la rivoluzione si facesse coi rispetti e col panno di Casentino »; e Pietro Thouar gli inviava una lettera che il Giannini pubblicò come premessa alla seconda puntata dei canti, e che attesta come la materia venisse richiamando l'attenzione degli uomini che s'occupavano allora con tanto entusiasmo di istruzione popolare. D'altro canto strenne ed almanacchi popolari ed educativi seguivano presto l'esempio della *Viola*, così che, per esempio, mentre le *Lecture popolari* di Lorenzo Valerio nel '39 giudicavano ancora « per gran parte insulse » le « canzoni sorte spontaneamente dal popolo », *Le lecture di famiglia* dello stesso Valerio, *Il Nipote di Sesto Caio Baccelli* ed altre consimili pubblicazioni, negli anni immediatamente successivi, facevano buon posto a canti popolari. Autorevole impulso a studi e raccolte aveva intanto fornito Giovanni Berchet che nel '37, a Bruxelles, aveva dato in luce la sua traduzione delle *Vecchie romanze spagnuole* nella cui introduzione, a differenza di quanto aveva fatto nel '16, s'occupava ampiamente della poesia « direttamente prodotta » dal popolo; e l'opera del Berchet dava occasione ad un lungo scritto di Cesare Cantù, *Della poesia popolare e specialmente delle romanze spagnuole*, comparso nel '39 sulla *Rivista europea* e poi rifuso nel suo *Della letteratura* del '41. Seguendo il gusto per le ballate e i canti narrativi, di cui abbiamo già fatto cenno, Luigi Carrer intanto dava notizia, nel '38, della poesia popolare veneziana e particolarmente di tre canti narrativi tra cui la famosa *Donna lombarda*. La conoscenza reciproca dei lavori già svolti veniva facendosi sempre piú ampia, come dimostrano sia lo scritto del Giannini, sia l'introduzione ed altre pagine dei *Canti toscani* del Tommaseo; né del tutto ignorato, anche se ancora

mal noto, era quanto gli stranieri avevano fatto in casa propria e nostra. In sostanza la circolazione delle idee s'era fatta piú vivace e sollecita; parallelamente divenivano piú ricchi e consapevoli ed articolati i temi.

Già lo scritto dei Visconti si apre in modo diretto ed esplicito: « I canti popolari, strettamente legati all'indole nazionale, alle condizioni dei luoghi, allo stato del costume, al grado di civiltà, meritano l'attenzione del filosofo ». Sono qui già notevoli l'assenza di ogni timidezza nel presentare i canti e la relazione con la prefazione all'*Egeria* in cui il Wolff aveva rimproverato ai dotti italiani il loro disprezzo per la « *scienza plebea* »; ma ancor piú notevole è il fatto che accanto al tema della bellezza poetica dei canti popolari (cui del resto verrà dandosi piú deciso rilievo con l'accentuare la polemica contro l'arte dotta ed illustre) compaia ora l'apprezzamento dei valori etnico-nazionali ed etici che a quella bellezza sembrano indissolubilmente legati. È opportuno notare subito che qui ci si presenta con grande evidenza uno dei lineamenti caratteristici del periodo romantico: nel pensiero del Visconti, così come in quello degli altri che seguiranno, i valori nazionali, morali ed estetici della poesia popolare trovavano origine unica nella autenticità del sentire; ed a questa scaturigine, piuttosto che alle singole sue manifestazioni, correva l'occhio dei nostri studiosi, così che l'apprezzamento delle diverse serie di valori risulta piuttosto generale e indifferenziato che non analiticamente distinto e preciso. Si dava una valutazione positiva globale, entro la quale le diverse prospettive del problema non si isolavano né si distinguevano; e le questioni particolari, che tuttavia venivano affiorando, avevano senso e collocazione e soluzioni solo come episodi del problema etico-politico generale, e non come fatti che richiedessero « tecniche » differenziate, obbiettivanti e specializzate. A questa indistinzione, a questa « soggettività » e « tendenziosità »

inconsapevole (che si prolungheranno, senza piú la forza della novità e della scoperta, anche oltre il periodo che stiamo considerando) muoveranno aspri rimproveri i « tecnici » della fase filologico-positivistica; e tuttavia non si può non rilevare che, al di là della validità delle soluzioni date alle singole questioni specifiche, proprio in questa globalità di esperienze stava la forza culturale del movimento, la ragione essenziale della sua affermazione entro la cultura del tempo.

Circolava in quelle esperienze un unico spirito che possiamo dire risorgimentale, pur se non assunse forme direttamente politiche. Potenzialmente presente già nel Visconti, che pure restò buon suddito dello Stato pontificio anche dopo il '70, si fa piú chiaro ed esplicito negli altri, Tommaseo, Berchet, Thour, Cantù e Giannini, che furono tutti piú o meno direttamente legati al moto politico. Nessuno in verità si spinse tanto innanzi quanto il Wolff che, rilevando il prevalente carattere amoroso dei canti popolari italiani, aveva sottolineato che « in un paese diviso non possono svolgersi azioni patriottiche, e viene così a mancare una delle fonti principali della poesia popolare ». Ma lo spirito risorgimentale compare egualmente per diverse strade. Ci si volge con particolare amore ai canti dei popoli oppressi e ribelli, come fanno appunto Giannini, Berchet, Cantù e particolarmente Tommaseo nei suoi *Canti* corsi, illirici e greci. Ai canti popolari (pur con limitazioni e distinzioni quali quelle operate dal Berchet, che avvertiva i lettori di « non confondere le tradizioni colla storia positiva ») si comincia ad attribuire, oltre alla capacità di rivelare in modo generale l'« anima » della nazione, anche quella di darci notizie storiche precise sullo sviluppo delle vicende nazionali: come ci dicono ad esempio, in un campo contiguo al nostro, le osservazioni di Carlo Cattaneo alla traduzione del *Romanero del Cid* di Pietro Monti. Dai canti popolari si vuole

che tragga ispirazione la poesia educativa e in certo senso «nazionale» per il popolo, della quale, sulla scia della *Lettera* del Berchet, si occupano Giannini, Cantù e Tommaseo. Fa la sua comparsa il senso della fraternità umana al di là delle razze e delle lingue, che s'accompagnò alla nascita del sentimento nazionale: e il Tommaseo, nel '32, occupandosi dei canti norvegesi sottolinea l'importanza degli studi di poesia popolare «a scoprire e rannodare in modo innocuo e onorevole gli antichi legami che l'Italia o per forza o per elezione strinse o fausti o infausti con le altre genti»; mentre il Cantù vede rivelata nella poesia popolare «la comunanza delle razze» pel comune fondo di idee che essa ovunque presenta. Anche nei canti popolari si rinvengono l'attestazione della sostanziale unità dei «popoli» dell'Italia divisa; e il Tommaseo, ponendo a raffronto i canti «romagnuoli» (così egli chiamò i testi raccolti dal Visconti) con quelli toscani, rileva certo le differenze di lingua, di metro e di valore poetico, ma sottolinea soprattutto le somiglianze che lo inducono a riflettere su «quegli antichi vincoli ormai sconosciuti dell'italiana civiltà, e sulle comunicazioni di lingua, di costumi, di idee, che corsero tra provincia e provincia». L'ammirazione per la purezza morale e linguistica dei canti popolari diventa atto di accusa contro le classi dirigenti tradizionali anche sul terreno della nazionalità; e se il Cantù ritrovava nei canti popolari d'altre nazioni i segni di una «equità popolare» che significativamente si contrapponeva a «quei trionfi del vizio che aggradano spesso alla letteratura civile», Pietro Thouar nei più lirici documenti di casa nostra rinveniva i «dolcissimi segni di un amor puro» ormai sconosciuti alle città: prove d'un incorrotto sentire che si contrapponevano, così sul piano delle concezioni e degli affetti come su quello della lingua, al «mal costume dei così detti grandi», dei «corruttori della nazione» che «hanno tolto agli stranieri, senza il criterio della scelta,

con le fogge del vivere, del vestire, del pensare, anche quelle del parlare», ed ognuno dei quali si sforza «di comparire meno che sia possibile uomo e Italiano». Né restava celata la connessione tra il nascere degli studi di poesia popolare e l'aprirsi della battaglia liberale: sempre trascurata dalla tradizione accademica, scriveva il Cantù, la poesia popolare venne in piena luce «quando l'aristocrazia veniva combattuta ne' superbi suoi torrioni, e la popolarità produceva i suoi titoli storici e umanitari contro i diplomi dei nobili».

Neppure il fatto che i canti popolari italiani venuti in luce fossero quasi esclusivamente lirici ed amorosi fu di ostacolo a sentirne lo studio come un momento della battaglia risorgimentale; ché anzi proprio nella esaltazione di testi contenutisticamente alieni da ogni impegno politico si rivelava una delle modalità «rivoluzionarie» delle sollecitazioni che muovevano i Giannini o i Thouar o i Tommaseo. Estremamente significativo è infatti che essi si orientassero nel senso della esaltazione degli affetti «perenni» decisamente contrapposti alla superficialità transitoria degli avvenimenti politici, estranei all'anima del popolo e quindi alla realtà vera della nazione. Di fronte alla caduta opera decisa e compiuta là dove «il destin dei popoli si cova» si collocava così il fatto eterno ed essenziale della «nazione»: si contrapponeva il «popolo» ai governanti. Analogo significato aveva la esaltazione della società familiare e delle potenti individualità — capaci di andare con forza al di là della legge scritta, in nome di una più potente legge umana — di cui volle scrivere l'epopea il Tommaseo, soprattutto nei *Canti corsi*. In sostanza, come accade nelle epoche di rinnovamento e di rivoluzione, alla politica, considerata estranea al popolo ed alla nazione, si contrapponeva la forza del sentire, la grandezza delle passioni, la potenza schietta del cuore e della immaginazione: una «antipolitica», per così dire,

di cui arma potevano essere non solo i canti dei banditi corsi o dei clefti di Grecia, ma anche i ben piú tenui e lirici rispetti del contado toscano: forti anch'essi, agli occhi dei nostri romantici, di una schiettezza autentica che rivelava la nazione fuori dei confini ufficiali delle classi dirigenti.

Rottura d'un limite ch'era insieme letterario e politico-sociale: questo in ultima analisi l'impegno che sta al fondo degl'interessi pel canto popolare in questa fase. E la contrapposizione, per tanti rispetti abituale ed addirittura accademica nella nostra storia culturale, tra corruttela cittadina e autenticità della vita interiore campagnuola e delle sue espressioni linguistiche ed estetiche, si ripresenta con volto nuovo, arricchito di elementi di popolarità e di nazionalità prima ignorati. La stessa nozione di «popolo», pur se rimase sostanzialmente entro i limiti generali della sua accezione «nazionale» (che poi la fa oggettivamente coincidere, dal piú al meno, con i confini della borghesia imprenditrice), si colorí di qualche elemento sociale piú avanzato: si veniva avvertendo con maggiore precisione che la maggioranza della nazione stava non solo al di là dei confini delle *élites* dirigenti, ma anche al di là dei limiti che il Berchet, nel '16, aveva assegnato al suo «popolo». Ora acquistavano un qualche diritto di cittadinanza anche i volghi dei tuguri e delle casipole di campagna, ora si volgeva lo sguardo anche al «basso popolo», per ripetere l'espressione usata dal Giannini. E si registrava abbastanza chiaramente che ci si stava accostando ad una classe diversa dalla propria e tuttavia dotata d'un suo proprio orizzonte di veraci sentimenti, e di profonda umanità, alla cui comprensione poteva giungersi solo superando con la sincerità e l'amore le barriere culturali e sociali: si veda quanto in proposito scrisse il Tommaseo nel '30 e nel '32. Né mancarono punte realistiche ch'erano decisamente fuori di quell'idillio

che costituisca il rischio non mai totalmente evitato di tutti questi orientamenti: così il Giannini, che per questa via si spinse più avanti dei suoi contemporanei, sottolineava esplicitamente la durezza della vita dei volghi entro cui vivevano tanto preziosi fiori di affetti, di fantasia e di lingua: gente, diceva, che «si affatica nelle officine e ne' campi ad alimentare la vita di un pane bagnato di sudori e di lagrime».

Gli spunti realistici di questa natura non sono però molto frequenti, in armonia con la generale situazione storico-sociale italiana del tempo: si veda ad esempio come il tema della povertà torni più generico nel Tommaseo, inevitabilmente stilista: «Immagine del ricco che invidia al povero la sua gioia, i suoi dolorosi ma schietti e non compri e non cerchi piaceri, la sua sommessa e non vile umiltà. Vorrebbero avere le dolcezze vergini della natura; e i solletichi smaniosi dell'arte. S'irritan col povero, ch'egli sia misero, e cantano: e negano ch'è sia misero, e lo provano: 'è canta'. Questo i ricchi crudeli: ma che tutti non sono crudeli, ognuno sa. Circondato dalla necessità, dal pericolo, il povero canta; canta non quantunque tribolato, ma perché tribolato» (*Canti greci*, p. 8). Né mancano altri accenni all'idillio. L'antitesi fra città e campagna, ad esempio, recava in sé un qualche elemento di conservazione di cui si scorge il rischio nel Tommaseo quando scrive «ch'è cosa non affatto desiderabile quella sorta di civiltà, la quale, senza portarmi gran bene di nuovo, mi guasta l'antico» (*Gita nel Pistoiese*, p. 19), o quando, nella prefazione ai *Canti toscani* (pp. 27-28), svolge un non chiaro discorso sulla qualità e la misura delle innovazioni da portare nella compagine della nazione. Non più che germi e rischi, in verità, per questo periodo, che non giungono ancora a configurare una nuova arcadia rusticana; ma che avranno il loro seguito e il loro logico sviluppo nella fase successiva.

In stretta connessione con i generali orientamenti che siamo venuti ricapitolando si articolano anche i giudizi e le analisi di carattere piú strettamente letterario. Ritroviamo qui la stessa generalità di considerazioni: si mira piuttosto ad affermare e ad esaltare la autenticità del sentire da cui nascono i canti popolari, che non ad analizzarne le forme espressive o ad isolare problemi storico-filologici. Ciò non toglie, naturalmente, che analisi e riconoscimenti di problemi non nascano entro il quadro generale dell'impegno politico-culturale fondamentale. Viene già in chiara luce fin dal Visconti, ed in una formulazione che raramente tornerà altrettanto concisa e precisa, l'identificazione d'uno dei caratteri precipui del canto popolare secondo il pensiero romantico: « Osservabili per quella espressione che viene spontanea a chi sia veramente commosso », « ispirati intieramente dal cuore », i canti popolari « ne palesano i due potenti affetti, l'amore e lo sdegno » e li manifestano « con quella energia che fa uno il sentire e lo esprimere ». « Arditissimi » sono quindi i modi di cosiffatta poesia, « e pieni di nerbo e di vita »: e in ciò sta la loro differenza dalla poesia d'arte nella quale movimenti e colori poetici partono non dal cuore ma dalla mente. La polemica ancora sottaciuta in Basetti ed Oppici si fa cosí piú diretta ed esplicita; e dobbiamo registrare che nel Visconti si compie anche un altro significativo passo lungo questa via: pur nel suo reverente rispetto per la purità linguistica, egli, a differenza di Basetti e Oppici, si fa un dovere « osservato fino allo scrupolo » di rispettare l'integrità dei suoi testi, di non rinnettarli dalle forme e voci vernacole che pure vi riscontrava, per serbare ad essi « intero tutto il loro carattere ». Non c'è, evidentemente, una anticipazione dei criteri di obbiettiva fedeltà al documento che si imporranno nella seconda metà del secolo; si tratta invece di un ulteriore allargamento dell'orizzonte del gusto. Se Basetti e Oppi-

ci giungevano ad apprezzare solo ciò che era conforme al toscanismo linguistico, Visconti accoglieva anche il vernacolo come elemento essenziale della spontaneità sentimentale e della immediatezza espressiva dei canti popolari: «tali quali elle sono», e cioè con parole e forme vernacole ed arcaiche, queste canzoni popolari gli pareva che esprimessero «a meraviglia... la veemenza di un immaginar caldo e vivace». Analogamente altri distacchi dalle norme retoriche tradizionali vengono assunti come esempi di piú autentica e naturale bellezza: il ripetersi dei ritornelli, cosí frequenti nel canto popolare, appare al Cantù quasi una ritornante «voce del destino», e «quasi un poetico riflesso del sentimento interno dell'ordine morale»; le assonanze, che nella poesia popolare sostituiscono tanto frequentemente le rime, offrono al Tommaseo l'occasione per esaltare «la delicatezza dell'orecchio popolare che di meno materiale corrispondenza s'appaga» e per affermare che «se la poesia dotta se ne giovasse, meno sarebbe servo alla rima il pensiero, alla sillaba il sentimento» (*Canti toscani*, p. 13). E in gran parte i commenti del Tommaseo sono una continuata contrapposizione dei modi, regolari o no ma autentici, del canto popolare ai modi regolari ma artificiosi della restante poesia: «La poesia popolare, scrive nei *Canti corsi* (p. 126), non procede secondo le regole: al medesimo sentimento ritorna quante volte l'affetto la chiami; le ripetizioni non teme; e sovente affrontando i difetti, gli evita»; al contrario «gli accademici temono quella chiarezza che può rendere i versi chiari; quella che prosaici non temono» (pagina 152) ecc. È una polemica estetica e di gusto, che si rivela anche nel chiaro proposito di far delle proprie raccolte dei florilegi poetici, e di indirizzarle solo a spiriti sensibili e gentili: il Berchet appunto scrive che il suo «libretto» delle *Vecchie romanze*, «evitando rispettosamente di accostarsi ai dotti, non ispera e non chiede asilo

che là dov'è minore la potenza del pregiudizio e maggiore l'autorità del sentire », e cioè « tra giovani e persone del sesso gentile ».

Ma la generalità degli intendimenti non manca di articolarsi sovente in esami particolari e specifici. La immediatezza espressiva dei canti popolari non viene soltanto affermata apoditticamente: Visconti nota, tra l'altro, come nei canti popolari si prorompa senza preambolo alcuno alla effusione degli affetti; Berchet ben rappresenta il procedimento rapido, « a guisa di chi soltanto schizza un disegno », della poesia popolare narrativa del medioevo, e gli analoghi modi, con « cominciare... impreparato » e « improvviso... finire », delle romanze spagnuole; Cantù riconosce la frequenza delle « forme stereotipe » simili a quelle omeriche, e documenta la presenza, nei canti popolari d'ogni paese, di un « movimento drammatico » quale « il mutar improvviso di chi favella, il saltar le circostanze intermedie, il parlar per interrogazioni ». E non mancano d'affacciarsi problemi anche più « tecnici »: si delinea il riconoscimento d'una distinzione, anche se ancora molto imprecisa, tra i canti lirici di campagna e quelli cittadineschi, narrativi e popolareggianti; si operano le prime comparazioni, fino a riconoscere col Cantù che « v'ha tradizioni e canti, le cui membra convien raccozzare da lontani paesi ». Si affaccia pure il problema della origine unica o multipla dei canti, anche se poi le soluzioni che se ne danno sono piuttosto di principio o dettate da intendimenti etico-politici che non analitico-documentarie: come appunto nel Berchet, che pensava che le somiglianze fossero « indizi... dell'identità della natura umana », o come nel Tommaseo che, sostenendo la supremazia storica e culturale della Toscana, scriveva che la somiglianza riscontrata tra canti e proverbi e giuochi di diverse regioni non può « assoggettarsi alle leggi ideate dal gran Vico », non può spiegarsi « con l'ipotesi d'una conven-

zione stretta tra tutte le plebi d'Italia», ma «suppone di necessità una tradizione diffusasi da una contrada per le altre tutte». Nasceva pure allora l'altro problema di fondo in materia di canti popolari: quello dell'autore. Ed il Visconti equilibratamente elencava le diverse ipotesi («prese in prestito da buoni scrittori, o dettate da alcun bardo occulto, o sorte da nativa vena d'ingegno») escludendo così di fatto ogni tendenza a miti irrazionalistici di creazione collettiva dell'anima popolare; ed il Tommaseo, l'ancora riservato Tommaseo del '30, accettava soprattutto la prima ipotesi del Visconti, e segnalava la presenza d'autori popolareschi semiculti (che son «gente del popolo», ma che innestano nei loro canti le cognizioni di lingua poetica scritta che possiedono) e fiutava la semiletterarietà, poi dimostrata, dei testi dal Visconti pubblicati. E, piú acuto degli altri, il Berchet non solo riconosceva, in un passo giustamente celebre, e non senza influenza sugli studiosi successivi, che all'origine d'ogni canto c'è una individualità precisa anche se ignota («sorge uno e trova una canzone...»), ma coglieva anche con grande chiarezza quel processo di «elaborazione», come oggi si dice, cui i testi popolari vengono sottoposti.

S'era, per questi rispetti, su un terreno piuttosto realistico e niente affatto misticizzante. Tuttavia proprio al Tommaseo, che s'era accostato con particolare riserbo ai canti popolari, doveva toccar di spingere piú innanzi degli altri le accensioni per la poesia popolare. Lasciamo da canto il fatto che, dopo la cautela del '30, nel '32 già recisamente proclamasse questa «verità sacra»: che «in tutti i tempi, in tutti i luoghi, dal popolo, sempre dal popolo escirano le grandi ispirazioni del genio poetico e militare; dal popolo, sempre dal popolo i germi delle forti imprese e dell'alte speranze»; e tralasciamo anche il famoso inizio della prefazione ai *Canti toscani*: «chiunque non venera il popolo come poeta e ispirator dei poeti, non

ponga costui l'occhio su questa raccolta». Di là da queste affermazioni generalissime ve ne sono infinite altre più particolari e specificamente letterarie che giungono addirittura a configurare, almeno per un momento, una così dichiarata esaltazione della immediatezza vitale che ben può parlarsi di una sorta di « antiletteratura ». Ciò appunto accade in quelle pagine dei *Canti corsi* in cui il linguaggio parlato e vivo dei testimoni e degli imputati nei processi criminali gli appare come un non raggiungibile esemplare di poesia: « L'arte, per nativa e affettuosa che sia, si addobba di epiteti, nelle immagini si compiace, che svolazzando svagano dall'affetto, e ne' concetti che lo soffreddano: in un sentimento che le garbi si ferma a bell'agio da sfaccendata; e poi le ripetizioni de' vocaboli teme: i balzi subiti teme, e cerca i voli: cerca le espressioni, le sceglie. Questo è suo pregio; ma con che difetti scontato, e che vizi! Ma la donna che parla colla spada del dolore nell'anima, il dolore in lei parla, una virtù maggiore di lei » (p. 51).

È un caso limite naturalmente; né di certo il Tommaseo, letteratissimo e stilista, poteva condurre davvero innanzi una così avanzata forma di antiletteratura. Anzi in lui, forse più che negli altri, mentre da un lato c'è la esaltazione degli idiotismi disubbidienti a grammatica, delle ripetizioni, dei versi di misura non perfetta, dall'altro c'è la costante preoccupazione di notare che questa o quella forma, questa o quella irregolarità o ripetizione trovano già esempio in Virgilio o in Dante o in Ariosto. Che è chiaro segno di come tutto il moto in sostanza si riconducesse per buona parte nell'alveo della tradizione letterata, pur con la sua tensione verso forme rinnovate. Può costituirne un segno anche il fatto che tanto al Visconti quanto al Tommaseo, anche se in forme diverse, toccò la sorte di prender per « popolari » dei canti che avevano invece origine letteraria o semiletteraria: se il gusto si al-

largava oltre i confini tradizionali, pur tuttavia conservava sostanziali predilezioni per le forme letterariamente educate e gentili.

Così, in questa fase che culmina coi *Canti* del Tommaseo, l'interesse per la poesia popolare s'è venuto inserendo nella cultura italiana sostanzialmente mosso da una unica motivazione — e cioè dal fatto d'essere strumento d'una generale battaglia politico-culturale —, e tuttavia variato da differenze di spunti e di accenti che matureranno e si porranno in più diretto contrasto nel ventennio successivo.

III

ALLA METÀ DEL SECOLO

Verso la metà del secolo, appunto, e più particolarmente negli anni immediatamente posteriori al '50, le lievi e quasi inavvertite differenze d'accenti del precedente periodo appaiono configurate in più precisi contrasti di posizioni: diffusosi più ampiamente l'interesse per la poesia popolare e stabilitisi più diretti contatti con l'esperienza culturale europea, accanto agli attardamenti che portano in luce gli elementi idillici presenti già negli orientamenti affermatasi, abbiamo l'apparizione di atteggiamenti più realistici; e mentre giunge a più avanzate ed organiche formulazioni il mito romantico della poesia popolare, cominciano a delinearasi anche i caratteri della nuova filologia positiva e documentaria.

Val la pena di constatare subito come in alcuni scritti, per una evidente povertà di motivazioni culturali, prevalgono le statiche ripetizioni: tra le raccolte e raccoltine di più o meno diretta derivazione tommaseiana ben rappresentano il fenomeno le tre maggiori, comparse rispettivamente nel '55, '56 e '57: i *Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini* di Oreste Marcoaldi, i *Canti popolari toscani* di Giuseppe Tigri, i *Canti popolari siciliani* di Lionardo Vigo. Non del tutto inerte, naturalmente, la ripetizione dei temi e dei giudizi. Il Mar-

coaldi, ad esempio, riconosce qualche merito ai canti narrativi e cittadineschi, e ne pubblica alcuni accanto ai lirici piú abituali; presta attenzione a dialetti diversi dal toscano; riprende spunti sociali piú vicini al Giannini che al Tommaseo (compiangendo gli sventurati emigranti in Maremma « che a serbare alcun obolo per le loro famiglie di cibi malsani si nutriscono e malsane abitazioni eleggono », e che dalla « terribile febbre » sono o uccisi o resi « pressoché cadaveri »; accusando l'incuria dei proprietari o del « Governo »; scrivendo in tutte maiuscole, a conclusione della sua introduzione: « Scendiamo nelle casipole di questi poverelli che pur sono uomini! »). Tuttavia lo stesso Marcoaldi ripeteva ancora una volta che « il popolo d'Italia nostra è popolo per natura piú d'ogni altri musico e poeta », e che esso « canta non per solo vezzo, non per matto orgoglio di mostrarsi agli occhi degli uomini poeta, ma per necessità, se non vogliam dire per istinto »; e nell'esaltare la capacità d'improvvisazione dei popolani naturalmente si fa tornare alla memoria le *Bucoliche* o l'*Arcadia*. Dal canto suo Lionardo Vigo dipende dal Tommaseo fino a scrivere, come se fossero parole proprie: « Io amo il volgo profano. Gli accademici non li odio ma li mando lontano da me ». Ma è soprattutto in Giuseppe Tigri, sacerdote, professore e letterato di qualche notorietà, che l'entusiasmo per la poesia popolare, non riuscendo a nutrirsi di nuove ragioni, mostra la perdita della primitiva forza innovatrice e sfocia in una nuova arcadica idealizzazione del mondo popolare, mutilando addirittura la documentazione. Tornano in lui le abituali osservazioni sulla « moralità » delle « montanine canzoni », e sulla loro purezza linguistica; ma egli trova o non trova nei testi niente altro che ciò che egli stesso ha aggiunto o tolto: se è vero che dichiara di aver escluso dalla pubblicazione tutti i canti « moderni » e tutti quelli che, « sebbene popolari », abbiano « troppo del triviale »,

o, perché fatti dalle plebi della città, siano « lubrici »; e se è vero che rinetta i testi dei canti dalle forme vernacole troppo accentuate. Per questa strada il mondo popolare di necessità diventa un dolce paradiso in cui la scelta delle proprie affezioni « deriva unicamente dal cuore », così che ognuno « è bramoso, con l'unione santificata dal matrimonio, di continuarle per tutta la vita »; e le durissime migrazioni stagionali in Maremma o in Corsica o in Sardegna non possono quindi apparire che come una nuova opportunità per canti e saluti, in attesa del giorno in cui, « sani e con qualche po' di peculio », i buoni montanini torneranno alle loro belle, le quali nel frattempo hanno trascorso i giorni inviando ai dami lontani i loro saluti a mezzo delle stelle, proprio « come Ovidio dal Ponto »! Una analoga debolezza culturale il Tigri manifesta sul terreno dell'apprezzamento letterario: egli, ad esempio, afferma ancora che nei rispetti « non scorgi artificio, e molto meno finzione »; che in essi « se v'è dell'iperbolico, del secento non v'è »; oppure lascia nell'apologetico e nell'effusivo anche le descrizioni più tecniche di metri e di tipi di componimenti, e mantiene ferma la condanna di ogni componimento diverso dai rispetti o dagli stornelli, e riconferma la supremazia assoluta, per lingua e per fantasia, della Toscana, fino a stabilire che, perché ricca di fiori e perché ha per centro Firenze, essa ha da essere di necessità la patria d'origine dell'invocazione ai fiori negli stornelli. In questo ristagnare di valutazioni vengono scoprendosi anche lineamenti più decisamente conservatori, come appunto accade quando il Tigri lamenta che le belle selve toscane vengano divelte e tagliate « per cupidigia di lucro, e per dar moto col vapore alle macchine », e teme che « quella stessa bramosia di súbiti guadagni una nuova e straniera gente lassú dalle città sospingendo » porti corruzione di lingua e di costumi. Dove ognun vede come l'indubbio patriottismo del Tigri s'ar-

resti esitante dinanzi al progresso, e come la condanna della bramosia dei súbiti guadagni minacci di coinvolgere anche le macchine a vapore.

Né può pensarsi che il quadro sin qui offertosi al nostro esame risulti povero ed angusto per indebita ed ingenerosa intrusione nel giudizio degli orientamenti e delle conquiste posteriori: esso è tale invece perché quegli scritti da un lato non offrono piú la immediata e vivace ingenuità di slanci dei precedenti, e dall'altro negativamente contrastano con moti e atteggiamenti contemporanei ben piú maturi e rigorosi. Si veda infatti la sobria precisione e la contenuta affettuosità della pagina che Costantino Nigra premise ai primi testi di poesia popolare piemontese da lui pubblicati nel '54 sul *Cimento*: una riambientazione dei canti nel mondo di lavoro e di affetti da cui provengono, una sommaria ma già precisa caratterizzazione in confronto a testi di altra natura o di altre zone, una valutazione positiva che sempre si appoggia a fatti e documenti circostanziati. Né il Nigra si attarda nelle considerazioni generali; passa invece subito all'esame specifico dei singoli componimenti, già con dovizia di comparazioni e di riscontri: chiaro avvio sia all'esame storico-filologico dei singoli canti piemontesi che verrà conducendo nella *Rivista contemporanea* dal '58 al '62, sia alle sistemazioni generali del suo saggio del '76 e della pubblicazione dell' '88.

D'altro canto venivano delineandosi nuovi orientamenti di ricerca che per la loro stessa natura richiedevano un impegno di rigore critico e filologico assai superiore a quello cui giudicavano di sentirsi chiamati in genere i raccoglitori di canti popolari orali. Nascevano ora infatti le indagini volte a ricercare testi ed attestazioni di poesia popolare nei primi secoli della nostra letteratura. Comincia appunto ad operare in questa direzione Alessandro D'Ancona sia nel saggio su *La poesia popolare ita-*

liana del '58-'59, sia nell'altro, piú specifico, su *La poesia popolare fiorentina nel secolo XV*, pubblicato nel '62. Si isola cosí un settore specifico e qualificato di indagini, che rompe l'indistinta globalità del fervore romantico ed inizia la nuova filologia, segnando un evidente distacco dagli orientamenti di un Tigri o di un Vigo.

Non è da pensare, naturalmente, che non rimanesse-
ro vivi gli elementi romantici e risorgimentali; che anzi proprio ora essi giungevano a formulazioni piú organiche ed esplicite. Proprio ora, in connessione con gli studi di poesia popolare antica, si veniva infatti costruendo quel quadro del nostro svolgimento letterario secondo il quale ad una fase popolare iniziale sarebbero seguite la brusca interruzione dell'Umanesimo, imitatore pedissequo e servile dell'antichità e dei grandi del '300, e poi la ripresa popolaristica della fine del '400, viziata però dalla volontà di « corruzione » di Lorenzo il Magnifico, e cosí via. Ma questa sistemazione storica che — tra coloro che piú da vicino interessano la nostra ricerca — ritroviamo cosí in Alessandro D'Ancona come in Raffaele Andreoli, è solo una particolare applicazione di piú generali concezioni vichiano-romantiche ben delineate nello scritto dell'Andreoli messo in luce da Benedetto Croce.

L'Andreoli, nella introduzione alla sua ristampa napoletana (1857) dei *Canti popolari toscani* del Tigri, identifica nel popolo odierno il « ritratto vivente di quel che da principio fu la universalità della nazione ». Questo popolo, rimasto incolto « per la necessità di un assiduo lavoro meccanico », conserva robustezza di fantasia, vergine profondità di sentimento, fede nelle tradizioni, linguaggio pittorescamente figurato, e dunque « serbasi in ogni tempo essenzialmente poeta ». Quindi la poesia culta (o « artefatta » come la chiama l'Andreoli) per essere davvero poesia « non dovrebbe essere altro che imitazione della naturale, ch'è quanto dire della popolare ». Nelle

moderne nazioni, differenziate in *élites* colte e raziocinanti ed in volghi rozzi e fantastici, dovrebbero perciò esistere due modi di poesia: popolari — e cioè fantastici e sentimentali e non raziocinanti — ambedue, ma l'uno, direttamente popolare, nel popolo, e l'altro, indirettamente, « in que' poeti che il popolo ispira ». Benedetto Croce ha rilevato come l'Andreoli formuli con precisione il mito romantico della poesia popolare; va tuttavia notato che egli stabilisce una sorta di divisione dei compiti tra le due specie di poesia. Là dove si tratti di lirica, spettano al popolo il compito e la palma (i rispetti del Poliziano restano infatti inferiori, a suo giudizio, a quelli del contado toscano); ma quando si tratti di composizioni di ampio respiro, ove occorre l'impianto di una trama sapiente, allora « non ci vuol meno di un Alighieri, di un Ariosto, di uno Shakespeare ». E questa è, evidentemente, una concezione già diversa da quella dei Grimm o di un Gaston Paris: che la grande poesia si fosse fatta da sé, che il suo autore fosse « legione ». Comunque per l'Andreoli non si tratta di abbandonare o di respingere quella « superiorità di ragione che non è né sarà mai se non privilegio di pochi », e che, unita alla fantasia e al sentimento, è indispensabile per l'epica e la drammatica. Si tratta invece di dare un giusto oggetto di imitazione all'arte. Questa non può ispirarsi ad un mondo interiore che sia « comune soltanto a quelle classi privilegiate » che per dottrina ed esperienza hanno perduto il vigore della fantasia; non può neppure volgersi alla « natura reale », che è oggetto della prosa (e non della poesia che ha il compito di rapire l'anima « alle tenebre della realtà per farla spaziare tra gli splendori e le armonie di un mondo migliore »). Essa dovrà invece volgersi al popolo, ed esprimerlo: così fecero la Bibbia, Omero, Ossian, Dante, « tutti insomma i poeti sovrani » i quali « non che imitare ciascuno il suo popolo, lo espressero »; così fecero anche « i

poeti inferiori, ma pur grandi», che, non potendo esprimere il popolo, «almeno lo imitarono».

Queste concezioni generalissime e niente affatto documentarie, con qualche punta misticheggiante, restavano di certo indietro di fronte al piú preciso impegno filologico già vivo nel Nigra e in buona parte nel D'Ancona; erano tuttavia piú innanzi, almeno per ambizione di completezza e di organicità, nei confronti delle concezioni dei semplici raccoglitori. Del resto lo stesso D'Ancona, i cui discorsi si faranno di poi tanto strettamente tecnici ed eruditi, sente ancor vivo il bisogno di prendere le mosse assai di lontano. Nel saggio del '58-'59 egli si intrattiene a lungo intorno a considerazioni generali nelle quali la poesia popolare vien concepita, nella sua fase aurorale e cioè all'inizio della vita delle nazioni, «come lo spirito vivificatore di un popolo, come l'intima sostanza che lo costituisce». Documento di storia piú alto che non le testimonianze degli scrittori, cui forse fecero velo la passione di cittadini o la ignoranza delle cause e degli effetti o la troppa dottrina, la poesia popolare invece è «guida assai sicura e fida, perché subitaneo, ma eterno giudizio pronunziato sulla natura dei fatti, di cui attesta non solo il valore, ma anche l'intimo senso e la moralità»; «è la voce di migliaia di anime, ed eco di migliaia di voci», «sentenza senz'appello e giudizio senza cassazione». Insomma è la nazione stessa, giacché nel concetto di poesia popolare non s'ha da includere solo quella sua parte che è «scritta e evulgata», ma anche la parte maggiore «che è tradizione e consuetudine, e si manifesta non soltanto nelle scritture, ma anche nei costumi, nei sentimenti, nelle opere, insomma nell'indole e nella civiltà di un popolo». Guardata dunque all'origine dei popoli la poesia popolare è l'espressione diretta di «quell'essere collettivo», «di quel grande anonimo, dalle mille teste e dall'unico giudizio, che è il popolo». A queste concezioni decisa-

mente misticheggianti (e piú vicine alle modalità del romanticismo tedesco e francese che non quelle dell'Andreoli) si accompagnavano nel D'Ancona impegni piú specificamente risorgimentali. Gli pareva, ad esempio, che le tradizioni ed i canti popolari delle diverse regioni italiane fossero nuovo argomento a confortarsi nella fede all'idea nazionale: diffuse al di là dei limiti angusti delle mura cittadine, erano prova che « non il vincolo materiale del territorio soltanto, ma un misterioso vincolo affettivo e morale » rannodava « a una comune origine » e indirizzava « a un fine comune » le stirpi italiane, come appunto scrisse nella recensione ai canti veneziani di Angelo Dal Medico. E le sue preferenze politico-affettive di carattere risorgimentale andavano tanto oltre che egli non esitava ad affermare che il problema della patria d'origine dei canti popolari era certo difficile, ma non « di molta importanza »: infatti, « piuttosto che sostenere le ragioni assolute di alcune provincie italiane », gli sembrava « piú bello il ritenere che vi fosse tra esse un continuo ricambio ». Affermazione invero assai singolare in chi indirizzerà il proprio lavoro fondamentale proprio alla ricerca analitica e documentaria della patria dello strambotto; che d'altro canto ci consente di cogliere con particolare evidenza di quale natura e portata fosse il passo che lo stesso D'Ancona veniva compiendo già in questo periodo verso l'approfondimento dell'indagine storico-filologica. Infatti mentre da un lato egli accentuava (ed in modo meno limpido dell'Andreoli) il tema dei « misteriosi » vincoli collettivi e delle « ignote » forze di coesione, dall'altro tuttavia veniva operando il passaggio dal « campo delle idealità » a quello dei documenti: dalla poesia popolare delle « origini nazionali » a quella dei tempi storici ed a quella vivente ancora nella tradizione orale dei suoi tempi. Ed egli veniva mostrando come, distintasi la nazione in categorie e classi, la poesia popolare avesse visto affiancarsi a

sé la poesia d'arte, ed avesse proseguito parallelamente a questa il suo corso, «compiendo in una propria sua sfera le proprie sue fasi». Nel saggio del '62 egli esamina appunto il fenomeno alle nostre origini romanze e constata che allora la poesia popolare «non fu essa sola poesia nazionale»: poiché era ancora vivo «il concetto d'arte» sopravvissuto al Medioevo, essa «non fu preparazione e auspicio al sorgere della poesia d'arte»; costituí invece «un genere, una maniera propria di certe classi, il verbo speciale di un ordine di cittadini, ai quali era ignoto che la Poesia oltre essere un entusiasmo del momento, potesse essere oggetto di cure industriali». È qui ben chiara la maggiore concretezza storica delle constatazioni che poggiano sempre piú decisamente sullo studio documentario dei «fatti» e dei «testi», anche se rimane ancora saldo il presupposto romantico. Scopo del D'Ancona era pur sempre quello di tessere una compiuta storia della nazione, dal tempo in cui essa era «tutta popolo» ed unica poesia era quella «popolare», fino al secolo suo in cui gli pareva che — ritrovata finalmente l'unità fra arte e popolo — la poesia popolare e quella d'arte potessero risolversi nella «letteratura nazionale»; ma entro questo quadro romantico-risorgimentale egli veniva decisamente isolando i problemi specifici cui dedicherà il resto del proprio lavoro, ed avviando per la sua parte la nuova filologia.

Ma il punto piú alto di consapevolezza critica fu raggiunto, in questo periodo, fuori del campo dei raccoglitori e degli editori di testi: nel campo della critica che oggi diremmo «militante», e in scritti che rimasero per allora ignorati da coloro che poi divennero i maestri dello studio scientifico del canto popolare. Vogliamo riferirci soprattutto al saggio di Carlo Tenca, *Canti popolari toscani*, comparso nel '57, sul *Crepuscolo*, in diretta relazione con la prima edizione del Tigri; ma merita un cenno anche lo scritto di Cesare Correnti, *Della letteratura*

popolare, pubblicato nel '58. Il Correnti è alle prese con un tema culturalmente impegnativo: quello di combattere la falsa letteratura popolareggiante, « quello sterquilino di novelle, di romanzi, di scene, di costumi, di storie e di memorie apocrife dove quasi sempre non v'ha di popolare altro che una malaugurata fluttuosità e destrezza di parole »; ed è inoltre vivamente sensibile ai problemi d'una « pedagogia nazionale » che tenga davvero l'occhio alle « plebi moderne ». Per queste ragioni, anche se la sua informazione dipende quasi interamente dal Carrer e dal Marcoaldi (e ne risente i limiti), il Correnti riesce a darci un quadro della poesia popolare nel quale non trovano posto i cedimenti idillici piú tenui, e si conservano invece gli elementi piú vigorosi dello slancio popolaristico, col dare rilievo agli aspetti piú solidi della serietà interiore e della fantasia che gli sembrava animassero le produzioni poetiche popolari.

Ma ben piú importante è il saggio del Tenca. L'occhio del critico, nello scritto sui canti come del resto negli altri suoi sui proverbi, va decisamente ad una auspicata « storia delle contadinanze italiane » e delle « plebi cittadine »; ad una storia che ritragga « la vita oscura, negletta, uniforme » delle prime, e nelle altre osservi « di sotto alla vicenda della pubblica fortuna lo stato delle famiglie e il nesso delle condizioni civili e politiche cogli interessi, le idee, gli affetti popolari ». Nel quadro d'una intenzione generale cosí storicamente concreta, altrettanto acuti e realistici sono i modi con cui il Tenca viene segnando i particolari del suo giudizio.

Colpisce subito la serietà critica della sua collocazione dell'interesse per la poesia popolare in una cultura altamente articolata quale è quella italiana. Se per i « popoli recenti e piú di noi vicini ai ricordi della propria fanciullezza » la ricerca della poesia popolare è « richiamo di forze vive ed efficaci », in Italia essa è invece « poco piú

di curiosità erudita e studio di semplicità e naturalezza in un'arte rimasta spontanea e salva dall'affettazione e dal corrompimento»: nella storia d'Italia infatti le « invenzioni poetiche del popolo », rimosse dall'ambiente piú vivo della cultura, non si sono collegate « se non debolmente col moto della sua civiltà ». Il giudizio era tanto piú serio e rigoroso in quanto non distoglieva il Tenca dall'occuparsi dei canti popolari; lo impegnava invece ad un preciso esame in cui l'affetto non fa velo al rigore critico. Egli ha dinanzi una materia di soli canti amorosi, ma il quadro che ne trae è ben diverso da quello tracciato dal Tigrì. C'è in Tenca un modo diretto di guardare la realtà: alla scuola romantica, cui pure riconosce il merito di aver scoperto i canti popolari, egli rimprovera appunto d'essersene stata « paga per lo piú a qualche osservazione superficiale », d'aver evitato le ricerche serie, d'aver finto « un popolo di sua fantasia che poco ha da fare colla realtà ». Ed eccolo a confutare, testi alla mano, quelli « che amano fare della vita popolare una specie di idillio domestico riscalduciato ai tepori della sentimentalità religiosa »; eccolo ad affermare recisamente che « quell'ideale di affetto casalingo che una certa scuola va sognando fra i cenci e la fame, quasi conforto e premio alle durezze del vivere, non è meno lontano dal vero di quel che lo sia il linguaggio infantile dal senno arguto e dalla vivace fantasia del popolo ». Il Tigrì aveva chiamato in causa Renzo e Lucia, ideale appunto di quella « certa scuola »; e Tenca dimostra come il canto del popolo « non raccolga la sua fantasia intorno al focolare domestico », né mai lo idealizzi: « Chi può cantare sotto il pungolo del bisogno e fra le cure fastidiose della figliolanza? ». I giovanili entusiasmi sono « il solo ideale concesso alle povere plebi campagnuole, nelle primizie bollenti dell'età che non ha ancora provato il peso del domestico ministero »; ma quando la fantasia « si raccoglie un solo istante

nel vero, e la dura previsione dell'avvenire sottentra alle amabili follie del cuore, la parola si agghela quasi sempre sulle labbra degli innamorati, e il susurro amoroso si cambia in motto arguto od amaro, e quello che dovrebbe essere premio e adempimento degli ardenti desideri è accettato per lo più come una condizione inevitabile del vivere, che sfiora e dissipa ogni vaghezza d'ideale». Così è soprattutto per il lavoro, «che appare terribile e doloroso nei canti toscani in quella migrazione dei contadini per la Maremma»: altro che «Ovidio dal Ponto»!

Con analogo realismo il Tenca espone le sue osservazioni più strettamente letterarie. Egli non aveva il solito concetto generico della spontaneità di tutti i canti popolari; vedeva invece con chiarezza gli elementi letterari o artificiosi o intellettualistici presenti nei rispetti toscani. Sottolineava in essi il sovrapporsi «della diversa erudizione classica, religiosa, romanzesca e storica, la quale vi forma uno strano miscuglio»; avvertiva come il loro complesso costituisse «una specie di zibaldone poetico» di cui i più destri si servono abilmente per mettere insieme «un costrutto che abbia senso e misura del solito canto»; vedeva come il tradizionale e l'improvvisato si mescolassero, talvolta fino a formare complessi in cui manca «il nesso logico delle parti»; coglieva le iperboli e i traslati «che danno colore di poesia orientale»; notava «quel che vi depose il Seicento colle sue smancerie e co' suoi pomposi ghiribizzi» e che si rivela in ciò che i rispetti presentano «di affettato, di strano, di esagerato nel pensiero»; osservava come i canti toscani, pur se diversi in sembianza, avessero in comune con la poesia provenzale «l'artificio, il fare concettoso e ingegnoso». Attraverso la identificazione di questi elementi il Tenca, lungi dal pronunciare un sommario giudizio di condanna, giungeva invece a ricavare una precisa caratterizzazione critica: a stabilire che nella maggior parte dei canti popolari, seb-

bene la situazione sia « lirica » (e cioè il cantore narra in bocca propria le pene o le gioie da lui provate), pure non v'ha effusione di sentimenti, ma gioco di fantasia. L'amore non vi compare tanto come « manifestazione diretta di un sentimento », quanto invece come « ripercussione di esso nelle condizioni della vita o negli oggetti esteriori ». Più che trarre ispirazione « da passione o sentimento vero » quei canti popolari sono sovente gioco fantastico, « poesia di pensiero e non di cuore », « bagliore di fantasia, non mai o di rado ingenua rivelazione dell'animo ». Solo allorché il dolore « affrena la fantasia », e le « meste previsioni del cuore » spengono « il lussureggiare delle immagini e lo scoppietto dei concettini », come appunto nei canti degli emigranti, solo allora si hanno « versi affettuosi e dolcissimi, che sono i più schietti di tutta la raccolta »: « la parola esce spontanea e viva dal profondo dell'anima ed ha accento di profonda verità », e « le stesse immagini, che altrove parrebbero affettate, pigliano colore di naturalezza dolce e amabile ».

Il Tenca giungeva così ad una precisione critica che è antitetica, per vigore culturale e per capacità di adesione al reale, alle tenuità dolciastre e involutive del Tigri e in genere di quella scuola che il De Sanctis chiamò cattolico-liberale; e che è sostanzialmente diversa anche dagli orientamenti filologici accennati dal Nigra e dal D'Ancona. Ma l'episodio del Tenca rimase senza preciso seguito, ove se ne tolga qualche elemento che par filtrare anche nell'opera del Rubieri: prevarranno decisamente invece i metodi e gli orientamenti positivi e documentari delle ricerche; ed anche al Tenca toccherà il rimprovero di aver proceduto troppo per intuizioni, e poco per prove e documenti, allorché Alessandro D'Ancona s'avvedrà, assai tardi, d'aver avuto in lui un predecessore nella tesi della origine « siciliana » del canto lirico-monostrofico.

IV

GLI ANNI DI NIGRA, RUBIERI, D'ANCONA

Le nuove sollecitazioni culturali che, nella seconda metà del secolo, alle universali sintesi intuitive contrappongono le analitiche e positive documentazioni, danno vivace impulso agli studi di poesia e, piú in genere, di tradizioni popolari; anzi, tra i segni del tempo cosí impegnato nel suo sforzo di articolazione specialistica e documentaria del sapere, sta appunto il pullulare di cosiffatte ricerche. Terre in gran parte sconosciute, e zona di confine tra diverse scienze, ben naturalmente le tradizioni dovevano apparire come fecondo terreno di indagine (oltre che come agevole campo per quella erudizione minore e « inanimata » che fu il necessario sottoprodotto d'un'epoca volta all'accertamento dei fatti), ora che intensamente si lavorava a portare in luce fenomeni oscuri, ad indagare tutti gli aspetti della vita umana dalla evoluzione della specie ai miti, a raccogliere masse imponenti di documenti giudicate indispensabili per affrontare costruzioni storiche definitive. Si intensificano cosí gli studi di poesia popolare antica; quelli sulle tradizioni orali viventi si estendono dal canto popolare alle fiabe o alle forme drammatiche; vengono alla ribalta anche le superstizioni, i miti, i riti, le costumanze, i giuochi. È una selva di pubblicazioni e di studi, dalla noticina e dall'opuscolo per nozze alle collane di testi, alle riviste monu-

mentali, alle opere di vasto impegno; e diviene ora impossibile, oltre che superfluo, far cenno anche soltanto degli scritti dedicati al canto popolare: tanto varrebbe riprodurre la *Bibliografia* di Giuseppe Pitrè, che per la sua parte maggiore costituisce appunto il catalogo dell'opera compiuta nella seconda metà del secolo XIX.

Tra i caratteri generali del tempo va subito notato come taluni temi ed indirizzi romantici e risorgimentali permangano a costituire il sottofondo piú o meno esplicito su cui poggiano, per vari rispetti, anche le costruzioni analitiche e documentarie maggiori. Segno ce ne danno, ad esempio, Giuseppe Pitrè, Cesare Lombroso o Vittorio Imbriani allorché affermano che le strette somiglianze tra i canti popolari lirico-monostrofici nascono « da conformità di sensazioni e di vicende » o « da speciale esaltamento intellettuale e bollor di passioni » o infine « da spontanea tendenza all'idealità ». Erano tesi evidentemente generiche, ora che le ricerche erano giunte ad individuazioni analitiche assai piú precise; e ad esse Alessandro D'Ancona poteva vittoriosamente opporre, documenti alla mano, che le somiglianze non erano altro che la identità dei testi originari, modificati nei particolari dalla trasmissione orale. Tuttavia lo stesso D'Ancona rivelava poi la sua sostanziale conservazione di concezioni altrettanto generiche proprio nella assenza di ogni elaborata definizione di ciò che fosse poesia popolare: anche la sua opera maggiore, *La poesia popolare italiana*, poggia sul concetto che esista una « umile Musa del popolo », contrapposta, nella sua indistinta generalità, alla musa « dei dotti », e derivante da autonoma fonte — pur nel continuo intreccio di « mutui imprestiti » con la piú elevata cultura — la propria origine, la propria fisionomia e la propria validità. In sostanza restava vivo il convincimento che la poesia popolare precedesse nel tempo e sopravanzasse nel valore la poesia « d'arte ». L'analisi positiva dei

documenti portava a negare l'origine popolare di buon numero di testi, oppure faceva crollare alcune delle principali convinzioni romantiche (quali quelle della « improvvisazione », della « castità », della semplicità e naturalezza dei canti popolari): tendeva quindi a vanificare la concezione della poesia popolare come corpo unico e inarticolato. Tuttavia, saltando inavvertitamente i documenti stessi, si continuava a postulare più o meno consapevolmente una « popolarità » originaria, collocata fuori dei margini storicamente e filologicamente analizzabili. E Vittorio Imbriani andava infatti in cerca dei documenti che permettessero di determinare come dalla poesia popolare si fosse sviluppata la poesia « riflessa », « artistica »; oppure si sforzava di dimostrare che i canti popolari lirici moderni non erano altro che frammenti d'una perduta epica primitiva. Giuseppe Pitre dal canto suo, pur rifiutando, sulla base di prove documentarie, quest'ultima tesi dell'Imbriani, parlava della poesia popolare « qual rivelazione del sentire speciale dell'individuo del popolo da una parte, e dall'altra dell'incivilimento dello individuo e del popolo che la rivela », chiamando Herder in appoggio alle sue affermazioni. E, per volgere lo sguardo anche a campi diversi da quelli dello studio del canto popolare moderno, si pensi allo spirito che anima (soprattutto nella prima edizione che è del '72) il *Virgilio nel Medio Evo* di Domenico Comparetti, nel quale si ammette l'esistenza d'una fase della leggenda di Virgilio del tutto « plebea », « popolare », vergine di contatti con « ogni moto poetico e letterario »; e si pensi anche alla tesi che alla fine del secolo G. A. Cesareo avanza — né primo né solo d'altronde — sulla derivazione del sonetto letterario dallo strambotto popolare.

Ma queste concezioni di evidente radice romantica venivano assumendo nuove coloriture; può dirsi anzi che resistettero e sopravvissero proprio in forza della loro ca-

pacità di adattarsi ai nuovi orientamenti naturalistici ed evolucionistici. Non tutti, è vero, andarono a cercare la spiegazione di fenomeni riguardanti il canto popolare «nella storia naturale ed anatomica piú che non nella politica», come fece Cesare Lombroso nel suo *Viaggio in Calabria* del '63; né tutti pensarono di costruire una storia della evoluzione della poesia dalla «ripetizione di alcune vocali» senza senso, alla «ripetizione di una parola, di una frase, quindi di una strofe», come fece G. Ragusa Moleti spingendosi fino alla poesia dei «selvaggi». Tuttavia è indubbio che agí largamente l'opportunità che sembrava offerta dai canti popolari o di rintracciare il germe originario, il primo plasma dell'evoluzione delle forme metriche, oppure di rivelare, parallelamente alla lingua, fatti etnici, strati e sostrati, affinità e divergenze, genealogie e successioni di ceppi e di gruppi. Ma piú vivacemente il segno dell'epoca si coglie nel generale spirito di «scientificità» e di «obbiettività» della documentazione e dell'analisi; e lo stesso Vittorio Imbriani, per fare un solo esempio, fin dai primissimi suoi lavori incitava non solo a raccogliere persino la variante piú minuta o il verso piú mediocre, ma anche a rispettare alla lettera il dettato popolare, a non mutarne neppure una sillaba, a «stenografarlo» insomma, come egli stesso dirà piú tardi. L'epoca riconosceva se stessa, e si distingueva dalla precedente fase, proprio in questo rigore, in nome del quale apriva aspra polemica contro la faciloneria e l'arbitrio di un Tigrì, di un Marcoaldi o di un Vigo, come appunto fecero, tra gli altri, D'Ancona, Nigra e Pitrè.

La presenza dei nuovi orientamenti e del nuovo spirito filologico è riscontrabile anche nella *Storia della poesia popolare* di Ermolao Rubieri che — venuta in luce nel '77 ma concepita vent'anni prima — è tuttavia da considerarsi come la prosecuzione e il coronamento della fase romantico-risorgimentale. Rivelano l'influsso dei nuovi

tempi l'ampiezza della base documentaria, la consistenza di taluni risultati filologici, la presenza stessa di un qualche naturalismo nella determinazione del rapporto tra caratteri regionali e canti popolari. Tuttavia il centro dell'opera è altrove. Le analisi singole e le scoperte documentarie non prendono spicco di per se stesse: sono invece strumenti ed elementi d'una storia piú generale e piú complessa. Per la via del canto popolare Rubieri tenta una storia interiore e generale dello spirito della nazione; per circa settecento pagine egli viene esaminando il canto popolare sotto tre aspetti — paralleli a ciò che per l'individuo o la nazione sono il corpo, l'intelletto e la moralità —: e cioè forma, spirito e virtù, ossia ritmo, psicologia e morale. Egli tende dunque ad una considerazione globale, ad una visione complessiva ed unitaria del canto popolare come espressione « nazionale ». Ma siamo ormai oltre le concezioni generiche dei primi romantici: l'unità si articola interiormente in una serie di varietà e di contrapposizioni formali, psicologiche e morali che tuttavia non la spezzano, così come le varietà regionali o storiche non spezzano l'unità della nazione e del « popolare carattere » di cui i canti popolari sono appunto espressione. È forse eccessivo parlare di articolazioni dialettiche; tuttavia in Rubieri la poesia popolare « di pubblico carattere » si contrappone a quella « domestica », ma trova con essa vasta gamma di contatti e di congiunzioni; la « stabilità » dei temi, dei concetti, delle forme — che rende la poesia popolare « idonea a trasmettersi per indefinite distanze di tempi e di luoghi » — si accompagna alla capacità di subire trasformazioni e varianti, ad una « meravigliosa cedevolezza » cioè, dalla quale la stabilità « è temperata e al tempo stesso coadiuvata »; a loro volta stabilità e cedevolezza poggiano su una « omogeneità d'essenza, che produce e spiega l'equilibrio e la concordia » tra l'una e l'altra. Nello stesso modo si contrappongono

e si mediano la purezza morale della poesia campestre e la corruzione di quella cittadina: il compiacimento estetico e morale per la prima trova un limite nel rammarico che essa resti troppo chiusa nel giro degli affetti individuali e domestici; mentre il rammarico che la seconda si diffonda nelle campagne non si disgiunge dall'augurio che dalle città giunga ai casolari la sensibilità per le vicende pubbliche e nazionali. Così gli aspetti contrapposti non restano inerti l'uno di fronte all'altro, ma, mobilmente considerati, sollecitano infine l'auspicio che in ciascuno passi tutto ciò che di positivo, di autentico, di « nazionale » v'è negli altri. A questo generale orientamento, in stretta relazione con le considerazioni sul « morale carattere » (che per il Rubieri costituiscono il fatto fondamentale, il punto in cui la storia della poesia popolare « piú intimamente si intreccia con quella della nazione, e diventa perciò piú degna di serio studio »), si legano anche le considerazioni piú direttamente estetiche. Anche su questo terreno l'apprezzamento della naturalezza del canto popolare non va disgiunto dall'avvertimento delle artificialità che esso presenta; e la differenziazione non rimane statica, ma si sviluppa in un riconoscimento della naturalezza anche là dove pareva che vi fosse solo artificio, o della chiarezza dove sembrava che vi fosse oscurità: con uno sforzo di penetrazione psicologica che conduce alla identificazione del « fare fantastico » come carattere proprio della poesia popolare.

Giuseppe Pitrè, il cui merito meglio si valuta sul piano generale degli studi di folklore che non su quello specifico della attenzione critica al canto popolare, conservava, come abbiamo visto, notevoli elementi romantici; ed anzi, assai piú che Nigra o D'Ancona, dedicava affettuosa ammirazione alle capacità espressive dei canti popolari, stabilendone parafrasi continuate che essenzialmente mirano a configurare i caratteri della psicologia isolana, ma che

non dimenticano i valori espressivi, anche se li dichiarino piuttosto che analizzarli criticamente. Tuttavia lo stesso Pitrè si sbrigava in un rigo dell'opera del Rubieri, limitandosi a constatarne le « vedute estetiche spiccate »; né altri le dedicava attenzione maggiore. Evidentemente la *Storia* era troppo complessa, troppo internamente articolata e troppo tendente a visioni generali per aver fortuna e risonanza nell'epoca in cui venne alla luce. Era questo invece il tempo delle tesi o delle teorie storico-interpretative configurate con nettezza: « settoriali », per così dire, circostanziate, precise, e, almeno in apparenza, non « filosofiche »; formulabili in poche righe, anche se poi occorrevano vasta dottrina ed erudizione minuziosa ed attenta per darne le prove. Così appunto lineari nella formulazione e vaste nella documentazione sono le opere di Costantino Nigra e di Alessandro D'Ancona.

Nel suo saggio fondamentale, pubblicato nel 1876 e poi ristampato come introduzione ai *Canti popolari del Piemonte* nell' '88, il Nigra tralascia le poesie « recitate », quali le cantilene e simili, e volge la sua attenzione alla poesia popolare « cantata » di cui distingue due tipi fondamentali: i canti narrativi o « canzoni », di argomento vario — storico, romanzesco, domestico, religioso —, ma di struttura metrica sostanzialmente identica; e i canti lirici, strambotti e stornelli, monostrofici ed in endecasillabi. I due tipi di canto popolare, secondo il Nigra, corrispondono a due aree etniche ben distinte: le canzoni narrative sarebbero proprie, oltre che di territori transalpini, dell'Italia superiore, ove la popolazione era « originariamente celtica »; il canto lirico invece apparterebbe in proprio all'Italia inferiore e insulare, di popolazione originariamente italica. Il canto popolare, al pari della lingua, appare infatti al Nigra come una espressione diretta dei caratteri « etnici »: l'endecasillabo piano sarebbe infatti linguisticamente ed etnicamente proprio delle

popolazioni a sostrato italico; ai popoli celto-romanzi appartarrebbe in proprio, invece, una metrica basata su « versi per metà ossitoni ». La « forma », e cioè lo stampo metrico in cui si calano e si modellano i contenuti, è dunque l'elemento essenziale: storia dei canti non sarà perciò storia della loro « materia », dei contenuti e dei temi astratti — che possono genericamente diffondersi di là dalle barriere etniche e linguistiche —; sarà invece riconoscimento della vicenda (luogo e tempo d'origine e modalità di diffusione) dei testi concreti, che ha inizio solo dacchè questa o quella materia venne modellata in uno specifico stampo formale, e che si svolge solo entro i confini d'una area linguisticamente ed etnicamente omogenea. Naturalmente il carattere etnico del canto popolare non si manifesta soltanto nello stampo formale: esso di necessità si esprime anche nell'atteggiamento psicologico e sentimentale; ed ecco così che la poesia propria dell'Italia superiore e delle zone affini si qualifica anche per il fatto di essere narrativa ed oggettiva, mentre quella dell'Italia inferiore è soggettiva e lirica; e la prima, inoltre, dialettale e « senza contatto colla poesia colta », appare « spoglia di carattere artificioso, e quindi essenzialmente popolare nella sua origine come nel suo processo, nel contenuto come nella forma »; la seconda invece presenta caratteri di artificialità, evidenti anche nella scarsa dialettalità dei testi, e dichiara frequenti contatti con la poesia colta.

Alla sistemazione dei fatti proposta dal Nigra vennero subito mosse delle critiche o apportate delle correzioni; oggi poi, da un lato non si accetta più una distinzione così rigida tra le due aree di diffusione del canto popolare italiano, e dall'altro si rifiuta il concetto naturalistico del canto popolare come fatto « etnico ». Ma l'opera del Nigra resta egualmente fondamentale nella storia degli studi: anche se legata alle concezioni generali del tempo, pure ne rifiuta taluni aspetti più decisivi.

mente irrazionalistici, e, di fatto, ne prepara la dissoluzione. Appare infatti evidente che per il Nigra la «collettività» della creazione della canzone popolare (di questo o quel testo di canzone popolare) non sta nel momento iniziale ch'è certo «opera individuale, tutt'al più d'un coro» (come scrisse nell' '88, più nettamente che nel '76); sta invece nel fatto che la canzone «è lentamente elaborata da molti congiuntamente e successivamente» (come appunto scrisse nel '76, ripetendo poi nell' '88: «... è continuamente elaborata da molti. Quindi in questo senso si può dire che ... è opera collettiva»). Inoltre il lavoro del Nigra segna il definitivo passaggio dalle osservazioni generiche al metodo rigoroso, dalla ammirazione ingenua ed esclamativa (che egli anzi esclude esplicitamente in un passo del '76, poi eliminato nell' '88) alle documentate e vaste indagini storico-comparative, dalla considerazione globale del canto popolare come corpo unico all'esame di più precise concretezze storiche: testi, nella loro individualità contenutistico-formale, varianti dei singoli testi, gruppi e generi di canti, oltre che tempi di nascita ed aree di diffusione.

Niccolò Tommaseo, non senza una evidente punta di rammarico, notava che le osservazioni del Nigra erano «un po' troppo germanicamente dotte»; ma ormai, almeno ai vertici della cultura, l'unica forma possibile di giudizi e di interessi era quella della ricostruzione filologica e storica della vicenda di tipi, di forme, di generi, di testi, fuori d'ogni valutazione approssimativa e d'ogni abbandono sentimentale. Fin dalle primissime pagine della sua opera *La poesia popolare italiana* pubblicata nel '78, Alessandro D'Ancona affermava recisamente ch'era tempo di andare oltre le ammirazioni più o meno eque o esagerate, e che occorreva ora volgersi a trattare della poesia popolare «non rispetto alla filologia e alla estetica soltanto, ma anche considerandone l'origine e gli svolgimenti e le

relazioni con la poesia d'arte ». E infatti, se là dove esprime valutazioni piú direttamente letterarie, il D'Ancona si limita piuttosto a constatazioni ed a prese d'atto della schiettezza o della artificiosità dei testi, ben altra forza di analisi egli dispiega nel ricostruirne la storia. Come è ben noto, la sua attenzione si concentrò soprattutto intorno al problema della forma originaria e del luogo di nascita dello strambotto: sostenne che la forma piú «elementare» e quindi «originaria» dovesse essere la strofe di quattro versi, ritmicamente e concettualmente conclusa ed autosufficiente; giudicò che, nato in Sicilia (dove in seguito si sarebbe reduplicato a formare l'ottava «siciliana»), il tetrastico fosse migrato in Toscana (dove avrebbe assunto le «ripres»), e da questa patria d'adozione si fosse poi diffuso nelle altre regioni. «L'impostazione del problema rivelava il maestro; ma il metodo non era adeguato », ha osservato Vittorio Santoli; ed è infatti evidente, tra l'altro, l'incidenza delle concezioni naturalistiche secondo cui le forme piú semplici dovrebbero di necessità precedere le piú complesse. Ma nel D'Ancona era anche vivo il senso dell'esistenza di correnti di cultura legate alla storia degli uomini e non alla loro vicenda biologica. Sintetizzando un concetto già presente nei suoi primi scritti, egli ad esempio concludeva l'esame di alcuni testi con l'osservazione che essi, quali che fossero la loro origine e le loro vicende, erano in sostanza da considerarsi popolari in quanto dovevano « il loro nascimento a forme di sentire ben diverse da quelle cui ispiravasi la poesia letteraria »: si riconosceva cosí l'esistenza di ambiti e di livelli di cultura differenziati e contrapposti; e la qualificazione della «popolarità» cominciava a prospettarsi come individuazione di «forme di sentire» storicamente determinate.

Ma questo orientamento non era destinato per allora ad avere adeguato sviluppo. Domenico Comparetti, rica-

pitolando i risultati delle ricerche del D'Ancona, dichiarava recisamente che ormai non si poteva piú accettare il vecchio concetto di poesia popolare come « prodotto non solo spontaneo e senza arte alcuna, ma anche sempre improvviso ed estemporaneo, pronto sempre a scaturire dai cervelli popolari come una fata bella, piena di miracolo e di meraviglia ». Riconosceva inoltre l'articolazione della nazione in classi sociali e in ambiti di cultura, e coglieva con acume la diversa vivacità, nelle diverse epoche, degli scambi e della circolazione culturale tra i differenti livelli. Tuttavia, giunto a definire che cosa dovesse intendersi realmente per poesia popolare, il Comparetti abbandonava di fatto questo concreto terreno storicistico: escludeva la popolarità come « diffusione » tra i volghi, e rinviava ancora una volta ad un non ben configurato « popolo », affermando che la poesia popolare consiste « in certe forme, che, create e tenute vive dal popolo, sono sempre ed essenzialmente popolari », anche se vengano trattate da autori di alta cultura. Così del popolo sfumano a un tratto le articolazioni storiche che pure poco innanzi s'erano riconosciute, e compaiono delle « forme », degli schemi strofici, collocati anch'essi fuori della storia, sottratti al flusso del divenire, immutabili nella loro originaria natura « popolare ».

Così anche nel piú specifico e ristretto campo del canto popolare si verifica quella giustapposizione di presupposti acritici, fideistici, di carattere romantico, e di severa indagine di fatti e documenti che è stata riconosciuta in tutto lo sviluppo della medievalistica e della filologia romanza della seconda metà dell'Ottocento ed oltre. Ma qui ora importa rilevare come in materia di canti popolari viventi nella tradizione orale dei volghi compaia la tendenza a respingere decisamente indietro nel tempo il momento in cui il « popolo » ebbe capacità creative e poetiche. Nella fase romantica la forza novatrice del movi-

mento s'era manifestata anche nel riconoscere nei volghi moderni il « ritratto vivente » dell'infanzia della nazione, nell'attribuire al popolo — e al « basso popolo » — del proprio tempo moralità, fantasia, umanità addirittura superiori a quelle delle classi socialmente e culturalmente più elevate. Ora non più: quelle doti, se mai, appartengono al popolo dei tempi andati, non a quello contemporaneo. Lo slancio romantico, già attorno alla metà del secolo, s'era andato smarrendo nell'idillio conservatore; ora poi l'analisi filologica che demoliva miti e illusioni, il reflusso degli slanci popolaristici e il turbamento apportato dalle prime agitazioni socialistiche spingevano gli studi a chiudersi decisamente all'apprezzamento del popolo moderno. È vero che, ancora nel '64, Vincenzo Padula aveva volto lo sguardo ai canti popolari come documento d'una condizione economico-sociale; è vero anche che il nascente moto socialista tentava qualche sua interpretazione del folklore, che il verismo aveva spunti analoghi, e che G. A. Cesareo, anni più tardi, si spingeva a parlare degli studi di demopsicologia come del « socialismo della cultura ». Ma si trattò di fatti marginali, che se mai ebbero influenza in altri campi, e che in ogni caso non giunsero mai a configurare quel tentativo di storia delle contadinanze italiane che aveva auspicato Carlo Tenca. Né d'altronde andavano molto al di là della pura gentilezza d'animo quella simpatia e quell'affetto con cui Francesco Novati, ad esempio, lasciando per un momento i suoi interessi per la poesia popolare antica o a stampa, prestava orecchio a canti del suo tempo e riconosceva capacità poetiche alle fanciulle sarde. Ormai guadagnava decisamente terreno la tesi, propria anche del D'Ancona, della improduttività poetica dei volghi moderni; e Giosuè Carducci, se gridava di ammirazione di fronte alla virtù popolare e alla poesia popolare dei primi secoli, già nel '70 recisamente affermava che il popolo di Toscana negli ul-

timi due o trecento anni « artisticamente non *aveva* sentito nulla, non *aveva* fatto nulla, non *aveva* inventato nulla »; « e badate (soggiungeva) fra i campagnoli e i montanini io non ci sono ito a spasso, sdilinquendomi e smammolandomi, botanista di fiori di lingua e poesia, a estasi obbligatorie; io ci ho vissuto in mezzo gran parte della mia prima gioventú e in luoghi diversi; né mai mi si è dato il caso di raccogliere lí proprio su l'atto un sentimento artistico, un effetto poetico, un fiorellino, come direbbero, vergine e puro. Cantare, certamente cantano: ma, quando non sono cose vecchie, le sono scempiaggini e sconcezze bociate con certi versi strani che Dio ne scampi; e anche scampi chi non abbia buono stomaco dagli improvvisatori popolari ».

Quando Carducci cosí s'esprimeva gli studi positivistici dovevano ancora dare i loro frutti maggiori in materia di poesia popolare; ma la crisi definitiva che questi giudizi già annunciano non poteva farsi attendere. Riconosciuta l'artificialità di tanti componimenti popolari che s'erano giudicati prima spontanei e schietti; documentato lo stretto rapporto tra poesia popolare e poesia d'arte; affrontati e risolti, nei modi per allora possibili, i problemi storico-filologici maggiori che l'orientamento culturale dell'epoca proponeva; insomma, distrutto da un lato il vigore polemico romantico e risorgimentale della contrapposizione tra poesia schietta e poesia artificiosa, tra « popolo » e *élites*, ed esaurite dall'altro le possibilità delle grandi sistemazioni teoriche intorno alla vicenda di testi e di generi, non restavano sollecitazioni culturali generali e vivaci che potessero mantenere animosa e vasta la ricerca. A nulla potevano servire le pur perpetuate sdolcinature idilliche al modo del Tigri; né d'altro canto i modi della critica socialmente impegnata del Tenca o gli spunti storicistici del Nigra o del D'Ancona o, più ancora, del Rubieri potevano trovare sviluppo alcuno nel

clima del tempo in cui rimanevano indiscussi i postulati naturalistici ed evolucionistici. La stessa ricerca filologica, vanto dell'epoca, non poteva non farsi sempre piú tecnica e specialistica, chiusa nei suoi problemi interni, e volta piú al passato che al mondo moderno. Al fervore romantico e all'industriosa pazienza positivistica succedeva quindi il disinteresse. Attorno al '90 in Italia si chiudeva in sostanza la seconda grande stagione degli studi di poesia popolare. Sullo stesso « Archivio » del Pitre nel '92 si poteva leggere: « Quell'entusiasmo con cui parecchi anni fa si accoglieva ogni pubblicazione di roba letteraria popolare, oggi come oggi, a voler essere schietti, va sbollendo di giorno in giorno... L'avidità e l'interesse per le raccolte son venuti in tal guisa scemando che non so quante persone versate in questi studi possano oggi reggere alla noia di scorrere una raccolta da cima a fondo ». Era la stanchezza per le « cosucce popolari » di cui parlerà piú tardi, autobiograficamente, Benedetto Croce. Il problema della poesia popolare troverà nuova risonanza e nuove impostazioni e soluzioni solo in connessione con i problemi generali della nuova cultura antiromantica e antipositivistica.

IL NOVECENTO

Nel 1911 Michele Barbi, sollecitando «un ultimo sforzo» diretto a «raccogliere i resti della poesia antica», sottolineava come «nuove questioni» fossero sorte «a piè del vero» accertato dai «lavori sapienti del D'Ancona, del Nigra, del Pitrè e d'altri benemeriti», e come «le stesse teorie e conclusioni generali in cui gli studiosi parevano ormai acquietarsi» fossero ora «messe in dubbio e oppugmate»; in quello stesso anno Benedetto Croce, respingendo gli interessi demopsicologici e filologici del positivismo, volgeva invece la sua attenzione ai valori estetici dei canti popolari, auspicando una rigorosa scelta antologica di quelli soltanto che avessero «intrinseco valore di poesia». Così, contemporaneamente ma già ben distinti e caratterizzati, si annunciavano i due essenziali indirizzi che hanno largamente determinato la vicenda dei nostri studi sino ad oggi: strettamente documentario e storico-filologico l'uno, estetico e teorico l'altro, ma ambedue portatori, per diverse strade, di un sostanziale rinnovamento degli orientamenti generali consolidatisi nell'Ottocento romantico e positivista.

Michele Barbi appare chiaramente e direttamente legato alla generazione dei Nigra e dei D'Ancona; ma proprio perché eredita la conquista più duratura della loro

filologia, e cioè l'impegno sempre piú specifico e diretto attorno ai fatti, ai documenti, ai testi, egli giunge quasi necessariamente a dissolvere le costruzioni e le ipotesi troppo generali o artificiose che essi avevano messo in piedi « per fretta di costruire prima d'indagare e studiare ». Infatti l'accrescimento del materiale documentario (ora da lui raccolto in precisa relazione con i problemi da risolvere) e l'esame piú acuto di quello già noto, non solo lo conducono a muovere fondate obiezioni a singole conclusioni precedenti (quella delle « due aree » del Nigra, o quella della monogenesi siciliana dello strambotto del D'Ancona, ed altre ancora), ma lo portano anche a risultati di validità piú generale: applicando anche nei confronti dei testi popolari una rigorosa filologia formale che, ponendosi come obiettivo la edizione critica del testo, « conosce soltanto testi singoli e tradizioni da ricostruire col sussidio del piú ampio numero di versioni » (V. Santoli), egli in sostanza viene dissolvendo gli apriorismi romantici o naturalistici che, al di là dell'esame obiettivo dei documenti, avevano condizionato i risultati della filologia di Nigra o di D'Ancona, e viene configurando una nozione storicamente piú articolata e piú valida di « poesia popolare ». Le ricerche parziali cui dovè limitarsi, senza por mano a tentativi piú ampi di ricostruzione, guardavano infatti ad un obiettivo assai ampio: stabilire « che cosa produca l'una regione e riceva e rielabori l'altra, e quali siano i caratteri speciali della poesia popolare in ciascuna regione »; « determinare quante e quali siano le correnti di poesia » che vanno da un capo all'altro della penisola. Veniva cosí in primo piano quell'intento di riconoscere storicamente fasi, livelli e correnti di cultura che s'era già profilato in periodo positivistico; e parallelamente si faceva sempre piú esplicita la convinzione che la « popolarità » dei canti fosse un « fatto » e non una « essenza » (come del resto nell'11 aveva osser-

vato Francesco D'Ovidio, traendo il succo dagli studi del D'Ancona). Inoltre di tale « fatto » si prospettava l'esigenza di accertare sempre piú precisamente estensione e modalità: « È popolare, scriveva il Barbi nell' '11, tutto ciò che il popolo fa suo nelle forme da lui via via accettate e preferite. Ci sono forme piú o meno popolari, ci sono canti che rimangono piú a lungo e canti che rimangono meno a lungo nella tradizione; ma ciascuna di quelle forme, ciascuno di quei canti, per quel grado di popolarità che ha avuto, ha diritto d'entrare in una storia della poesia popolare ». Qui il Barbi mirava soprattutto a negare che la poesia popolare italiana fosse costituita solo dal canto lirico-monostrofico e da quello epico-lirico; ma insieme veniva ponendo in rilievo quel fenomeno della « elaborazione popolare », spesso intravisto anche nell'Ottocento, ma che solo ora si avviava decisamente ad essere assunto come carattere distintivo della poesia popolare « storicamente » determinata, e come punto centrale di indagine. « Il diverso grado di popolarità, scriveva il Barbi nel '34, è dato dalla vastità e intensità della tradizione, specialmente orale, e dalla elaborazione piú o meno varia, piú o meno forte a cui il canto va sottoposto nella sua vita spesso secolare ».

Ma il Barbi non si spinse oltre sulla via della determinazione del concetto: la sua è una descrizione del fenomeno che deliberatamente si tiene lontana da ogni tentativo di sistemazione piú teorica. In ciò sta la forza, ma anche il limite del suo lavoro: come ben si dichiara in quel tanto di vago e di imprecisato che si avverte nella sua nota pagina, pur cosí profondamente innovatrice nei confronti delle convinzioni maturate nell'epoca precedente, in cui paragona il corso della poesia popolare a quello di un fiume perennemente limpido.

Al chiarimento concettuale mirava invece decisamente la riflessione di Benedetto Croce: già nel '23 la mate-

ria offertagli dalla antologia di poesia popolare religiosa di Paolo Toschi (che da un lato spingeva innanzi lo studio di forme sin lì poco curate e dall'altro corrispondeva al desiderio di scelte condotte con criteri estetici) lo aveva sollecitato ad una prima formulazione della distinzione tra poesia popolare e poesia d'arte; col saggio del '29, intitolato appunto *Poesia popolare e poesia d'arte*, egli ne dava infine una compiuta sistemazione.

Esaminando la poesia popolare nel quadro della propria estetica idealistica — in cui « la poesia non ammette categorie di nessuna sorta » —, Benedetto Croce poteva distinguerla da quella d'arte solo per qualità interne (e cioè né « accidentali » né « estrinseche ») e psicologiche (e cioè « di tendenza o di prevalenza e non già di essenza »). La anonimìa, l'improvvisazione, la nascita dalla « classe inferiore », la trasmissione orale, il continuo processo di trasformazione ed altre analoghe determinazioni abituali gli appaiono né esclusive della poesia popolare né essenziali per la qualificazione di un modo di poesia; e d'altro canto la formulazione abituale di certe altre caratteristiche piú interne (quali l'impersonalità, la tipicità, la astoricità, la asinteticità, la assenza di tecnica) gli appare insoddisfacente perché non chiarisce che si tratta di fatti « quantitativi » e non « qualitativi ». Una sola differenza egli invece dichiara riconoscibile: quella del « tono » psicologico e sentimentale, che è elementare nella poesia popolare e complesso in quella d'arte. Come nella sfera intellettuale il « buon senso » (che « afferma senza sforzo verità di cui gli rifulge l'evidenza ») si distingue dal pensiero critico e sistematico (che « afferma le sue verità » solo dopo essersi proposti dubbi ed averli superati « con isforzi spesso penosissimi ed in modo assai complicato »); come nella sfera morale il « candore » (che opera il bene quasi naturalmente) si differenzia dalla « bontà avveduta ed armata » (che ha conosciuto le passioni e le

ha vinte), così nella sfera estetica la poesia popolare si differenzia da quella d'arte: la popolare «esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme»; la poesia d'arte, invece, «muove e sommuove in noi grandi masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni e sfumature di sentimenti». L'una, «per giungere al segno», percorre via «breve e spedita», s'incarna in parole e ritmi «affatto adeguati ai suoi motivi»; l'altra, per toccare quel segno, s'allarga in «ampi giri e volute», prende corpo in parole e ritmi a lei propri, «di cui ciascuno è grave di sottintesi» che mancano alla prima. Ma ambedue, quando tocchino il segno e siano davvero «poesia», rapiscono e deliziano, con differenza di «tono» ma con identità di emozione estetica. Cade così l'opposizione romantica tra la poesia popolare, che sarebbe la «vera» e l'«unica» poesia, e la poesia d'arte, che sarebbe intellettualistico artificio: l'opposizione reale è quella tra «bello» e «brutto», tra «poesia» e «non-poesia», sia nel campo del «tono» elementare e popolare, quanto in quello del «tono» alto e complesso. Né la poesia popolare così intesa ha più alcun necessario rapporto con la supremazia degli elementi sensibili e fantastici su quelli intellettuali (che caratterizza invece la poesia che si suole denominare «primitiva»); e si distingue d'altro canto così dalla poesia «puerile» o «fanciullesca» (che non è «elementare»), come da quella «dialettale» (che può accogliere e spesso di fatto accoglie anche «la psicologia dell'uomo colto e della poesia d'arte»). Nessun diretto rapporto resta infine tra poesia di «tono» popolare o elementare e il «cosidetto popolo»: «sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell'ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo: il suo tono si fa udire per ogni dove sorgano animi così

disposti, e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolari».

Rigorosamente coerente in sé e nell'ambito della generale concezione estetica crociana, la sistemazione idealistica non poteva non imporsi sia per la sua chiarezza, sia per la sua capacità di inverare su un piano filosofico intuizioni, orientamenti, constatazioni empiriche già presenti nell'età romantica, di corrispondere alle esigenze di superamento del « mito » romantico già largamente maturate, infine di rompere i limiti e di dissolvere le astrazioni del positivismo. Tuttavia, mentre per molti rispetti essa agiva quale valido stimolante contro superstiti ingenuità e residui naturalismi, d'altro canto aveva anche l'effetto di disvogliare la cultura in genere da interessi precisi pel canto popolare. Operato nettamente il divorzio tra « poesia » e « popolo », negata ogni validità alla ulteriore ricerca documentaria, circoscritto e sminuito il valore dell'impegno puramente filologico, dimostrate vane le indagini sul « mistero » delle « origini » di canti, fiabe o leggende, spente insomma tutte le residue sollecitazioni ottocentesche, pareva non rimanesse altra possibilità che quella di riconoscere « bello » e « brutto », « poesia » e « non-poesia » nei canti raccolti, o di indagare la vicenda del « tono » popolare nella storia letteraria italiana; ma di ambedue queste indagini lo stesso Croce aveva dato qualificatissimi saggi che parevano aver esaurito i temi piuttosto che sollecitarne l'approfondimento. Invero, in questo settore dell'influenza crociana, prendevano rilievo ed agivano soprattutto gli aspetti meno storicistici del suo pensiero: quel suo purificare il concetto di poesia popolare da tutte le contaminazioni extra-estetiche, quel librarlo sostanzialmente fuori della storia portavano di necessità al disinteresse per i canti considerati come documento e momento di storia della cultura, mentre d'altro lato sul piano estetico essi ormai esercitavano una sugge-

stione assai limitata. D'altronde, a distogliere l'attenzione parallelamente contribuivano anche il sostanziale aristocraticismo culturale che veniva imponendosi, e la reazione al retorico e mistificato populismo folkloristico che si accompagnò alla involuzione politico-sociale del periodo fra le due guerre.

Frattanto, però, esercitavano la loro influenza anche le spinte storicistiche che lo stesso Croce aveva immesso nel circolo della nostra cultura; e restava inoltre viva la più seria tradizione di interessi storico-filologici al modo del Barbi, le cui sollecitazioni scientifiche non potevano essere vanificate dalla sistemazione del concetto sul puro piano estetico. Dal combinarsi di questi vari elementi, cui deve aggiungersi anche l'influsso della ripresa d'una libera dialettica sociale nel recente dopoguerra, sono stati determinati i più recenti sviluppi.

Naturalmente riesce ora assai difficile seguire la vicenda che si è fatta troppo immediatamente contemporanea. Da un lato è impossibile dare conto minuzioso e specifico di tutta la massa di nuove indagini e di nuove acquisizioni che s'è venuta accumulando soprattutto negli ultimi anni; e dobbiamo perciò sorvolare su fatti anche importanti, quali l'identificazione e lo studio di nuovi «generi» di canto popolare (i canti religiosi narrativi, ad esempio, curati da Paolo Toschi, o quelli iterativi, cui ha volto l'attenzione Vittorio Santoli), o le edizioni critiche di testi (quali quelle procurate da Vittorio Santoli o Antonino Pagliaro), o la ripresa della discussione intorno allo strambotto (che ha necessariamente investito anche il campo della medievalistica e cui, dopo il D'Ancona, il Novati, il Barbi ed altri, hanno dato opera in diversi tempi e con diversi orientamenti Vittorio Santoli, Paolo Toschi, Ettore Li Gotti, Aurelio Roncaglia, Antonino Pagliaro, Ruggero M. Ruggieri...), ecc. D'altro canto, anche nel delineare i soli tratti generali del lavoro svolto dopo

l'opera del Barbi e del Croce (cui hanno dato vario contributo sia gli studiosi specializzati del folklore, sia specialisti di discipline contermini, da Giuseppe Vidossi ad Antonino Pagliaro, da Vittorio Santoli a Paolo Toschi, da Giuseppe Cocchiara a Vann'Antò, da Carmelina Naselli ad Alberto Del Monte, da Sergio Baldi a Pier Paolo Pasolini, per non fare che qualche nome) riesce difficile guardare col necessario distacco a idee ed orientamenti che sono ancora in corso di elaborazione e di discussione, e riconoscere con sicurezza ciò che è veramente essenziale.

Tuttavia a noi pare che dalle posizioni dei singoli studiosi, pur diverse tra loro per la maggiore o minore accentuazione di questo o quell'elemento e per un maggiore o minore distacco da residue, e magari anche nobili, suggestioni romantiche, emerga con sufficiente chiarezza un comune orientamento storicistico di cui appunto cercheremo di delineare i tratti generali così come risultano dal lavoro che s'è venuto sin qui conducendo.

In rapporto alla definizione crociana di poesia popolare ci pare appunto che il filo di sviluppo più consistente sia costituito non tanto dai tentativi di operarne il superamento dall'interno, quanto invece dagli orientamenti che hanno prospettato esigenze diverse da quella puramente estetica: esigenze di ricerca storica, ed esigenze di ridimensionamento storicistico della formula crociana. E la stessa replica del Barbi al Croce, anche se troppo di «buon senso» e dunque ancora insufficiente («non si tratta di fissare un nuovo e più appropriato concetto teorico di questa poesia [popolare] come si provò a fare alcuni anni fa Benedetto Croce: ormai è prevalso nell'uso un dato concetto empirico e non si può di punto in bianco mutar nome alle cose»), questa stessa replica segnava chiaramente, nel contesto in cui è inserita, la necessaria distinzione che deve operare chi si occupa di fenomeni

culturali e non di fatti estetici. Del resto, in linee generali assai chiare, Giuseppe Vidossi aveva subito indicato i limiti entro i quali la riduzione crociana di poesia popolare a tono psicologico elementare si propone a chi faccia storia della cultura: questi non si occupa del « tono » in sé, ma legittimamente ricerca la diffusione dell'atteggiamento necessario per accogliere ed elaborare il canto di « tono » popolare. « Il problema psicologico, che solo interessa il teorico, vien considerato in questa ricerca sotto l'aspetto geografico (aree di diffusione; migrazioni; irradiazione), storico (diffusione nel tempo), sociale (diffusione nei ceti diversi)»; e se la nozione di « popolo » resta fluida e incerta, si può anche meglio caratterizzarla, « con riferimento alla definizione crociana di poesia popolare », dicendo « che popolo è — rispetto a questa poesia — la totalità delle persone rimaste nell'atteggiamento necessario a creare o accogliere la poesia stessa », pur se si tratti di individui che vivono « fuori delle classi che i sociologi intendono sotto questo termine e che sono sostanzialmente delle formazioni storiche ».

Ma se in questi termini l'esigenza storicistica si prospetta ancora sul piano della generale ricerca etnografica (il canto popolare come documento analogo ad altri di natura intrinsecamente diversa, quali le superstizioni o gli usi), non è mancata una più specifica azione sul terreno strettamente letterario. Non poteva non agire, più o meno direttamente, lo stesso ammaestramento crociano che per il retto intendimento della poesia è necessaria la sua riambientazione storica (che egli stesso operò suggestivamente a proposito di canti popolari religiosi, ridicoli fuori del proprio ambiente, e potentemente commotivi nel proprio contesto vitale e culturale); e se pure le prove in tale direzione non sono ancora molto numerose (ma vien fatto di ricordare almeno la ricerca di « poesia » negli *Indovinelli popolari siciliani* di Vann'Antò) tuttavia

esigenze di collegamento tra studi etnografici e considerazione letteraria dei canti popolari compaiono ad esempio nei lavori di Paolo Toschi o di Giuseppe Cocchiara, anche in relazione con il sempre piú chiaro riconoscimento della funzione «utilitaria» di buona parte della poesia popolare tradizionale e, comunque, del suo indissolubile legame con la vita quotidiana: per cui si afferma — come appunto il Cocchiara — che applicare l'attenzione al riconoscimento della materia etnografica che è o può essere al fondo di un canto «non significa far soltanto la storia della vita, del costume morale, della civiltà ecc., ma significa, a volte, spiegarci significati e illuminare immagini, contribuendo così alla interpretazione (anche estetica) degli stessi documenti della letteratura popolare». Tuttavia il confinamento della formula crociana entro i limiti estetici che le sono propri, ed il riconoscimento piú o meno esplicito della sua extra-storicità derivano da una ancor piú diretta ed approfondita esperienza storico-filologica dei testi di poesia popolare e delle loro vicende. C'è un punto essenzialmente debole ed inesatto nell'annullamento delle determinazioni «estrinseche» ed «accidentali» di poesia popolare che Croce ha operato: ed è quello in cui egli afferma che non v'è differenza tra il continuo processo di trasformazione subito dalla poesia popolare e l'«incessante imitare, ritoccare o rifare che si riscontra ... nella poesia d'arte da parte dell'autore e degli amanuensi, editori, interpreti ed altri trasmissori». La differenza invece esiste ed è anzi caratterizzante. La registra sul piano strettamente tecnico il filologo che avverte come la edizione critica di un testo di poesia «storicamente» popolare non possa giungere ad una vera e propria *eliminatio* di versioni né alla costituzione di un vero e proprio albero genealogico; che si trova altresí di fronte a fenomeni di contaminazione incomparabilmente piú vasti di quelli che si riscontrano nei testi d'autore;

che in sostanza deve proporsi non tanto la ricostituzione di un testo originario quanto il ritrovamento di vicende e di tradizioni nelle quali « anche i rami secondari hanno di per sé valore » e « versioni diverse possono venir considerate come canti differenti ». Si coglie qui il necessario riflesso nella tecnica della peculiare natura del fenomeno da indagare: il testo di un canto popolare infatti « si trasforma e varia in maniera incomparabilmente più profonda e rapida che non poesie d'arte, anche prima che fossero generalmente diffuse la scrittura e la stampa »; e proprio in questo incessante processo di trasformazione o elaborazione (cui non è estraneo il quasi costante legame tra testo letterario e melodia che caratterizza buona parte della poesia popolare) esso trova la propria connotazione distintiva. La elaborazione « popolare o comune » che interviene nei testi e nelle melodie non deriva infatti soltanto da errori di memoria o comunque da incidenti esterni collegati materialmente al « fatto » della trasmissione orale; nasce invece dal senso di proprietà comune che si ha a proposito di determinati testi in determinati ambiti culturali: dalla necessità (soddisfatta con omissioni, aggiunte, variazioni ecc.) di adeguare il testo trasmesso da altro tempo o luogo o occasione al proprio tempo e luogo e stato d'animo o livello di coscienza e di cultura: « Nel propagarsi, un canto non rimane mai uguale. Ogni individuo che lo ricanta, se ne impossessa, lo fa suo non solo adoperandolo per il proprio caso, ma dandogli la sua impronta individuale e quindi modificandolo » (come ha scritto Paolo Toschi). Quindi nel fenomeno della elaborazione l'analogia con l'« incessante ritoccare » di autori, editori, amanuensi o interpreti della poesia d'arte è puramente formale e in ogni caso marginale: nel concreto essa è assolutamente superata dalla differenza quantitativa e qualitativa che nasce da un atteggiamento profondamente diverso nei confronti del testo e che conduce ad un

suo differente modo di essere: «Mentre la poesia, che possiamo chiamare d'arte, scrive Antonino Pagliaro, ha come suo carattere il fatto che il componimento, in quanto realtà ben definita e compiuta secondo quel ritmo interiore che il poeta gli ha impresso, esiste quale dato formalmente definito e immutabile, la cui esistenza è, per dire così, legata alla sua integrità, cioè alla fedeltà al momento creativo originario, il carattere della poesia popolare è determinato dal fatto che la realtà, in cui il momento creativo si realizza, non si conchiude in sé definitivamente, ma diventa realtà formale, suscettibile di variazioni, in rapporto a variazioni maggiori o minori del suo contenuto». Per questa via, pur restando ferma la convinzione che all'origine di ogni canto c'è un individuo, e che le singole modificazioni in sé non possono non essere individuali, si giunge a precisare un criterio distintivo per la poesia «storicamente» popolare che, come scrive Vittorio Santoli, «è stato da ultimo formulato nella maniera che riteniamo più soddisfacente così: che 'popolari' sono quei testi nei quali è intervenuta una elaborazione popolare o comune, press'a poco come la popolarità delle parole non dipende dall'origine e dalla forma ma dall'uso e dall'ambiente».

Lungo una linea di analogo sforzo di aderire ai fatti, e di ricondurre nell'ambito della storia ciò che il romanticismo ed il positivismo le avevano sottratto, si dispone anche la vicenda della discussione attorno alla origine culta o popolare dei canti diffusi nella tradizione orale. Aderiscono ai fatti (anche se non a tutti i fatti) le recise negazioni dell'origine popolare di Nicola Zingarelli («devo dichiarare con tutta franchezza la profonda mia persuasione che tutti questi canti popolari hanno origine letteraria»), di Giorgio Pasquali (l'arte popolare è arte «in ritardo»), di Antonio Viscardi («tutta la poesia popolare è materia colta degradata») e d'altri: poggiando

sul provato rapporto tra letteratura colta e canto popolare, e sul razionale convincimento che l'opera poetica non può non essere individuale in qualsiasi epoca ed in qualunque ambiente, queste formulazioni hanno validamente contribuito a dissolvere storicisticamente l'illusione dell'esistenza di età o di ambienti *naturaliter* poetici. Ma anche le correzioni che a queste negazioni sono state da più parti apportate muovono da analoga attenzione ai fatti e da considerazioni storicistiche e non mitiche, come appunto avviene allorché si precisa, come ha fatto Vittorio Santoli, che « non bisogna confondere l'origine collettiva, che è un fantasma dell'immaginazione, con la creazione 'dal basso'. Sono due cose diverse; e la reazione antiromantica quando si spinge a negare ogni creazione 'dal basso' di poesia e letteratura popolare trapassa manifestatamente il segno »; oppure allorché ci si volge a sottolineare, come ha fatto Paolo Toschi, la contemporanea esistenza di processi di « ascesa » e di « discesa » di contenuti e di forme poetiche nel quadro di una continua e intensa circolazione culturale.

Ma anche la questione dell'origine « dall'alto » o « dal basso » diviene in certa misura marginale quando si accolga l'elaborazione comune come tratto caratterizzante del canto popolare: ciò che conta allora è il fatto che un testo, quale che ne sia l'origine, entra nella tradizione come proprietà comune, ed è sottoposto ad un lavoro collettivo in cui variamente si combinano la fedeltà conservatrice e l'innovazione, il logoramento e la felice invenzione: anche la letteratura dotta, per riprendere una espressione del Cocchiara, « dimentica la sua fonte »; elaborata, si fa « storicamente » popolare, e così si distingue da quella che è popolare (e cioè « elementare ») solo per tono psicologico, e da quella che si suole chiamare popolareggiante, fatta per il popolo ed anche ma-

gari da questo accolta e tramandata, ma non sottoposta alla elaborazione.

In tal modo l'espressione «poesia popolare» diviene esclusivamente la denominazione di un fatto storico o di un complesso di fatti storici, e perde ogni senso mistico ed ogni pretesa d'essere una qualificazione o un riconoscimento di valore. Il processo della elaborazione si svolge in piena luce storica ed umana ed è pure esso un fatto di «cultura», e non un misterioso o addirittura divino modo di adesione diretta, senza tramiti culturali, alla verginità naturale del sentimento o della fantasia: non soltanto è possibile affermare in linea generale (come già fece nei suoi ultimi anni Pio Rajna) che di «arte» non mancano «nemmeno i prodotti piú semplici e volgari allorché intendono di essere qualche cosa di diverso dal mero discorso familiare e mirano alla trasmissione e alla conservazione», ma è addirittura possibile riconoscere la esistenza di «stili» o «scuole», e cioè di precise tradizioni culturali, o addirittura retoriche, con proprio bagaglio particolare di formule e «luoghi comuni», di procedimenti e di espedienti tecnici (come ha sottolineato Sergio Baldi). E quel processo di elaborazione, che è in sostanza un processo di adeguamento ad un certo orizzonte culturale, non è senza tempo e senza luogo, ma è invece storicamente condizionato e diverso; così come, del resto, lo stesso «tono» popolare o elementare crociano: che, configurato in una pretesa purezza extrastorica, rischia di diventare esso stesso l'ultimo rifugio del misticismo romantico, e che invece, fuori della pur necessaria astrazione e nel concreto delle sue effettive manifestazioni, è esso pure «determinato dal clima storico, culturale e sociale delle varie età e dei vari luoghi», per cui «se diversa è la civiltà spirituale dell'antichità greco-romana, del Medioevo, dell'Evo moderno, dissimile deve essere anche il tono della poesia popolare antica, di quella medie-

vale, di quella moderna » (come appunto ha osservato Alberto Del Monte). Il risultato della elaborazione comune non è necessariamente poesia: può toccare il segno, oppure mancarlo; e se gran parte di ciò che il popolo canta « è costituzionalmente impoetico », non per questo (come ha scritto Vittorio Santoli) si arriverà a concludere « che la poesia popolare è in grandissima parte un lucus a non lucendo »; si tratterà piuttosto, come già voleva il Nigra, di mettere in luce, « accanto ai meriti reali del nostro canto popolare, le sue mende e i suoi difetti, egualmente reali »; e ad accertarli in concreto, sui singoli testi e nelle specifiche e varie loro modalità, può volgersi, come ad ogni altro testo, l'attenzione del critico letterario (come appunto ha fatto, letterato « sconfinante da territori specializzati limitrofi », P. P. Pasolini). Né piú l'ambito entro cui si realizza il processo di elaborazione comune si avvolge nelle nebbie romantico-positivistiche: popolo-anima o popolo-etnos; neppure è un mondo autonomo, chiuso in sé, avulso dalla circolazione culturale della nazione (come pur s'è immaginato, allorché si parlò di « civiltà contadina », nel secondo dopoguerra); né infine si dissolve e si vanifica, come nella formulazione crociana in cui i termini di « popolo » e di « popolare » valgono solo come equivalenti di semplicità e di elementarità. Il riconoscimento del fenomeno della elaborazione circoscrive — in modo generale ed empirico che però acquista concretezza storica ogni volta che in una data società ed in un dato tempo se ne identifichino i confini rispetto ad un problema o ad un testo determinati — un ambito culturale, un orizzonte di concezioni e di modi di sentire, di preferenze contenutistiche e stilistiche: « popolare » (e cioè « popolarmente » elaborato; ma l'osservazione vale anche per ciò che è soltanto popolarmente diffuso) si è fatto e si fa quel testo che corrisponde alla « concezione del mondo e della vita » ch'è propria di un certo gruppo sociale-culturale, e

che in modi « determinati nel tempo e nello spazio » s'è contrapposta o si contrappone alle « concezioni del mondo 'ufficiali' (o, in senso piú largo, delle parti colte delle società storicamente determinate) », come bene ha visto Antonio Gramsci nelle sue schede sulla poesia popolare e sul folklore.

Di necessità quindi da un lato si ristabilisce il legame tra « poesia (storicamente) popolare » e « popolo », e dall'altro il termine di « popolo » si chiarisce come designazione sommaria e sintetica dell'« insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma di società finora esistita »: un « insieme » sociale e culturale che non è fuori del nesso dei rapporti che legano tra loro tutte le articolazioni del corpo sociale; che in gran parte dipende dalle posizioni culturali delle classi dominanti, ma che a sua volta le condiziona in modi e misure storicamente varie, sí da costituire uno dei momenti di una « varia circolazione » di cultura che, come ha scritto Vittorio Santoli, è « in tutto analoga a quella fra l'aristocrazia e le masse entro la sfera politica e sociale ». Il punto essenziale che a noi pare sia ormai da tener fermo riguardo allo studio specifico del canto popolare ci sembra appunto questo: che non si tratterà piú soltanto di tentar di identificare in modo astratto ed astorico le modalità generiche dei processi di circolazione culturale o di elaborazione dei testi (anche se le indagini di questo tipo mantengono una loro particolare utilità); né si potrà ritenere che la sola indagine sul canto o sui canti possa esaurire il compito del riconoscimento dei livelli, delle zone e delle correnti di cultura: si rischierebbe allora di sfociar di nuovo nella vaga concezione di una « mentalità popolare » eterna ed immutabile. Si tratterà invece, come del resto si viene facendo con sempre piú chiara visione, di individuare nella concretezza delle singole situazioni storiche le modalità specifiche di diffusione ed ela-

borazione dei singoli testi (ed anche di gruppi di testi), e di assumere poi il risultato singolo dell'indagine non come l'unico confine e l'unico modo di essere del processo di diffusione, di circolazione, di elaborazione culturale, ma invece come un lineamento particolare di un piú generale processo che dunque è da porsi in rapporto con tutti gli altri (e diciamo quelli ideologici e culturali come quelli sociali ed economico-politici). In sostanza una indagine diretta al riconoscimento delle modalità di nascita, di conservazione, di obliterazione, di rinnovamento dei testi, come momento particolare — con tecniche particolari ed adeguate al compito — dell'indagine generale che tende ad identificare la nascita, la trasformazione o la morte di una o di altra concezione del mondo, di uno o di altro modo di vita, di una o di altra contrapposizione implicita o esplicita di ceti, di gruppi, di forze nel gioco di reciproco condizionamento che costituisce la sostanza del processo di sviluppo storico.

NOTE

a p. 7. Per le annotazioni di canti popolari in Italia prima dell'età romantica cfr. in generale E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, e A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana* cit. in *Bibliografia sul carattere di talune di esse, ben diverso dall'amore romantico*, v. B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte* cit. in *Bibl.*, p. 25.

a p. 8. Per l'analisi del « mito » della poesia popolare v. B. CROCE, o. c., pp. 13-20; cfr. anche, più in generale, G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa* cit. in *Bibl.*; A. VISCARDI, *Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romanza*, Milano 1944; IDEM, *Le Origini*, Milano 1950², capp. XIV e XVI.

a p. 9. Sugli interessi settecenteschi per la poesia popolare fuori d'Italia, oltre G. COCCHIARA, *Storia del folklore* cit., v. V. SANTOLI, *I canti popolari italiani* cit., in *Bibl.*, pp. 80 sgg.

In Italia non mancano del tutto le anticipazioni settecentesche: v. ad es. ALBERTO FORTIS, *Viaggio in Dalmazia*, Venezia 1774, che nelle pagine « De' costumi de' Morlacchi » (ristampate in *Viaggiatori del Settecento* a c. di L. VINCENTI, Torino 1950, pp. 447-491, e in *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a c. di E. BONORA, Milano-Napoli 1951, pp. 973-992) discorre senza sprezzo ma senza esaltazione di canti popolari morlacchi, traducendone anche uno. Una canzone illirica aveva già tradotto il FORTIS nel suo *Saggio d'osservazioni sopra le isole di Cherso e Ossero*, Venezia 1771.

a p. 9. Su B. Amati (1780-1830) e per la sua annotazione v. A. FABI in « *Lares* », XVII, 1951, p. 5 e 13.

a p. 9. Per notizie, rinvii e documenti sull'inchiesta napoleonica v. A. FABI, in « *Lares* », XVII, 1951, pp. 1-16; XVIII, 1952, pp. 41-60; P. TOSCHI, *Romagna tradizionale*, Bologna 1953, pp. XVIII sgg., 16-43, 268-280. I passi delle risposte dei corrispondenti romagnoli riferite nel testo sono in « *Lares* », XVIII, pp. 60 e 53 (cfr. P. TOSCHI, o. c., pp. 36 e 27).

a p. 10. Su M. Placucci (1782-1840) v. A. FABI, in « *Lares* », XVII pp. 5-6; P. TOSCHI, o. c., pp. XXII sgg. Sui suoi recensori v. A. CAMPANA, in « *La Piè* », VIII, 1927, pp. 4 sgg.

Per la raccolta manoscritta di canti siciliani di Giuseppe Leopardi Cilia, che si attribuisce al 1817 ma che pare da collegarsi piuttosto alla

tradizione regionale di raccolta di poesie dialettali che non a spinte più moderne, v. notizie e rinvii nelle nostre *Note* più avanti citate.

a p. 11. Il passo di G. Leopardi riferito nel testo è in *Zibaldone*, ediz. Flora, I, p. 29; per le altre sue annotazioni v. *Bibl.* (cfr. anche il non molto convincente libro di G. CROCIONI *Il L. e le tradiz. pop.*, Milano 1948).

a p. 11. Su L. Ciampolini (1786-1846), letterato e storico, v. G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, varie ediz., ad v. I passi riferiti sono alle pp. 107 e 108 del suo scritto cit. in *Bibl.*

a p. 12. Canti popolari italiani raccolsero in questo periodo W. GOETHE, *Ueber Italien, Fragmente eines Reisejournals* (v. *Sämtliche Werke*, Stuttgart, vol. 23, pp. 185 sgg.); GRIMM, *Altdeutsche Wälder*, Cassel, I, 1813; W. MÜLLER, *Rom, Römer und Römerinnen*, Berlino 1820; M. GRAHAM, *Three months passed in the mountains east of Rome*, Londra 1821; W. MÜLLER-O. L. B. WOLFF, *Egeria, Raccolta di poesie italiane popolari*, Lipsia 1829.

a p. 12. Sull'innegabile ritardo dell'inizio degli studi italiani di poesia popolare, e sulla moderata accettazione del « mito » germanico della poesia popolare, v. B. CROCE, *Poesia popolare* cit., pp. 25 sgg., 57.

a p. 12-13. Per la nozione di poesia popolare nel Berchet della *Lettera* v. B. CROCE, *Poesia pop.* cit., p. 29; G. COCCHIARA, *Storia degli studi delle tradiz. pop. in Italia* cit. in *Bibl.*, pp. 77-82; G. BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo*, con introd. di A. GALLETTI, Lanciano 1913; C. CALCATERRA, *I manifesti romantici del 1816*, Torino 1951; cfr. anche E. LI GOTTI, G. B., Firenze 1933, e v. più oltre le pp. 19, 28, 79. I passi della *Lettera* riferiti nel testo sono in *Opere*, a c. di E. BELLORINI, II, Bari 1912, pp. 12, 14, 17.

a p. 13. Sui poeti « popolari » ricordati nel testo, e su vari altri di analogo orientamento, v. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad v.; IDEM, *Riflessi di poesia pop. nel Romanticismo italiano*, in *Atti del I Congresso Naz. delle Trad. pop.*, Firenze 1930, pp. 47-70. Contatti col canto popolare tradizionale nostrano ebbero, oltre a Luigi Carrer e a Samuele Biava (v. pp. 19, 78, 79), anche Domenico Buffa, che dal '42 al '45 raccolse canti piemontesi utilizzati da O. Marcoaldi prima, e poi da C. Nigra (v. C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, Torino 1888, p. IX); Antonio Berti che trasmise anch'egli canti al Nigra (o. c., p. X) e nel '42 pubblicò, certo anche per l'influenza dell'esempio del Béranger, *Le voci del popolo* (Padova 1842), versi scritti su temi di musica popolare raccolti da Teodoro Zacco; Cesare Cavara il quale non solo dichiarò d'essere stato indotto a sentirsi poeta anche lui dalle lodi alla poesia popolare del Tommaseo e del Cantù (cfr. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., p. 683), ma addirittura (nell'« Eccitamento » del 1858, pp. 179-186) rifece in forma di strambotti un sonetto ed una canzone petrarcheschi.

Per il mescolarsi di patriottismo, poesia per il popolo, attenzione al canto popolare tradizionale, oltre ai significativi propositi di canzonieri patriottici popolari di Giuseppe Mazzini e Piero Maroncelli (v. P. TOSCHI, *'Fabri' del folklore*, Roma 1958, pp. 20-27), v. gli episodi ricordati in G. TIGRI, *Canti pop. toscani*, Firenze 1860², pp. XXIX sgg.; A. D'ANCONA,

Varietà storiche e letterarie, II, Milano 1895, pp. 349-387; G. SFORZA, *Contributo alla storia della poesia pop. negli anni 1847-49*, in « Riv. Stor. del Risorgimento Ital. », II, 1897, vol. II, fasc. I e II, pp. 29-42.

a p. 14. Per C. Correnti e C. Tenca vedi piú oltre le pp. 40-44 e 83. Tra gli altri che si occuperanno di poesia popolare come poesia per il popolo vanno qui ricordati anche G. FERRARI, *De la littérature populaire*, in « Revue de deux mondes », 1839-40, e poi in *Opuscoli politici e letterari*, Capolago 1852, pp. 431-545, che è un saggio sulla poesia dialettale (cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi cit.*, in Bibl., pp. 93-95); I. NIEVO, *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, pubblicato nel 1854 e recente ristampato con una premessa di F. ULIVI (Suppl. n. 1 a « La Lapa », II, n. 2, Rieti 1954).

Su N. Tommaseo e la letteratura per il popolo v. oltre pp. 22 e 80.

a p. 15. Su A. Basetti (1789-1888) v. G. GIANNINI, *Canti pop. dell'Appennino Emiliano* etc. cit., in Bibl., pp. 5-6; G. MICHELI, *L'esilio di A. B. (1831-39)*, Reggio Emilia 1926. L'attribuzione del *Saggio* all'Op-pici (su cui non abbiamo notizie molto precise: ma cfr. le nostre *Note piú avanti cit.*) oltre che al Basetti, si basa sulla lettera di quest'ultimo a V. Imbriani: v. la nota seguente.

a p. 17. La lettera del Basetti a V. Imbriani è pubblicata in G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma 1915, p. 291. Il Basetti ebbe rapporti anche con il Tommaseo (cfr. G. MICHELI, *Le valli cit.*, pp. 289-290; N. TOMMASEO, *Dizionario d'estetica*, 1860³, t. I, pp. 77-78, ove è la lettera a G. Tigri data inesattamente come inedita in « Lares », VI, 1935, pp. 1-8; E. RUBIERI, *Storia cit.*, p. 8, n. 1); attorno al 1853 raccolse anche altri canti popolari: cfr. A. BOSELLI in « Aurea Parma », IV, 1920, p. 267.

a p. 17. Per notizie piú specifiche su tutta la materia sin qui considerata cfr. le nostre *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827* in corso di pubblicazione in « Annali del Museo Pitre ».

a p. 18. Sul Visconti (1802-1880), archeologo e letterato, v. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad v.; cfr. la nostra comunicazione *Natura e valori del canto pop. secondo P. E. V.*, in corso di pubblicazione in *Atti del VII Congr. Naz. delle Tradiz. pop.*, Chieti 1957. Sul Tommaseo studioso di poesia popolare v. notizie e rinvii in G. COCCHIARA, *Storia degli studi cit.*, pp. 98-113; per i suoi scritti v. Bibl.

a p. 18. Nella recensione al Visconti (e cfr. *Canti toscani*, p. 35) il Tommaseo ricorda che di canti popolari s'erano piú o meno occasionalmente occupati Samuele Biava, G. B. Bazzoni (che inseriva un brano della *Bella Margherita* in un suo racconto: cfr. anche M. BARBI, *Poesia pop. ital.* cit., in Bibl., p. 53, n. 1), e la « Minerva ticinese » (che recensiva il racconto del Bazzoni: a. II, 1830, pp. 542-545).

a p. 18. Nell'epistolario e in altri scritti diaristici del Tommaseo resta traccia della continuità dei suoi interessi: v. R. CIAMPINI, *Vita di N. T.*, Firenze 1945, pp. 238-239; G. COCCHIARA, *Storia degli studi cit.*, pp. 98, 102.

a p. 18. Su S. Giannini (1815-1860), nato in Corsica ma vissuto in Toscana, sulla sua azione liberale, ecc., v. G. GIANNINI, in « Niccolò Tommaseo », I, 1904, pp. 8-11.

a p. 19. Segnalazione dei canti popolari pubblicati dalla « Viola » (v. Bibl.) fece G. CALVI in « Rivista europea », 1839, p. 155; 1840, p. 320 (cfr. anche 1842, p. 200).

a p. 19. Per il passo della lettera del Giusti v. *Epistolario*, a c. di F. MARTINI, Firenze 1904, I, pp. 201-202. In questi stessi anni il Giusti si proponeva una raccolta di proverbi e un libretto sui costumi dei montanini in forma di commento ai *rispetti*: cfr. *Epistolario* cit., I, 180-181: 407-408; 433; 460; 475; 542 sgg.; II, 81-82; 95; 105-106. Sul Giusti e le tradizioni popolari, oltre G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 116-118, v. P. TOSCHI, « *Fabri* » cit., pp. 1-13.

a p. 19. Su P. Thouar (1809-1861) v. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad v.

a p. 19. Il passo delle « Letture popolari » è in a. III, 1839, p. 377. Sulle « Letture di famiglia » e i canti popolari v. indicazioni in L. BULFERETTI, *Socialismo risorgimentale*, Torino 1949, pp. 151-152.

a p. 19. I canti popolari da « Il Nipote del Sesto Caio Baccelli » sono segnalati in « Rivista europea », 1843, pp. 325-326. Anche la strenna fiorentina « Ricordati di me », II, 1842, pubblicava canti popolari: cfr. « Niccolò Tommaseo », II, 1905, pp. 75-76.

a p. 19. Il Berchet (su cui v. pp. 12, 77) oltre alle romanze spagnuole tradusse anche ballate danesi: cfr. *Opere* cit. in Bibl., I², pp. 403 sgg., e v. i vari scritti richiamati in R. VAN NUFFEL, *Lettere di B. a Claude Fauriel*, in « Giorn. Stor. Lett. Ital. », LXXV, 1958, fasc. 409, pp. 98-103; cfr. anche G. COCCHIARA, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951², pp. 235 sgg. Per la Prefazione alle *Vecchie romanze spagnuole*, v. Bibl.

a p. 19. Prima di scriverne sulla « Rivista europea » C. Cantù aveva trattato l'argomento in una conferenza all'Ateneo italiano di Firenze, che suscitò critiche: cfr. C. CANTÙ, *Della letteratura*, Torino 1841, II, p. 314, n. 1. In questa stessa opera, oltre a rimaneggiare lo scritto del '39 (I, pp. XXVI-LXIII), il Cantù parlò della poesia popolare di tutti i tempi e di tutti i luoghi (II, pp. 314 sgg.), mettendo assieme ogni sorta di testi e di notizie: si occupava infatti non solo di poesie « fatte dal popolo, ma anche di quelle che al popolo arrivarono »; alle pp. 410-414 sono i canti italiani, tra cui vari del tutto culti. Nelle edizioni successive il Cantù rimaneggiò ulteriormente la materia: cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., p. 92, n. 1.

a p. 19. Oltre la canzone di *Donna Lombarda* (inesattamente riassunta secondo C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte* cit., p. 13), il Carrer sunteggia i canti che intitola *Rosettina* e *Conte Angiolino* e che corrispondono a *Fior di Tomba* e *Morte occulta* del Nigra. Le pagine del Carrer,

che non ci è riuscito di vedere nella edizione del 1838, sono parzialmente riprodotte da N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 33-35.

a pp. 19-20. S. Giannini ricorda gli scritti di Visconti, Tommaseo, Berchet, ed anche un primo lavoro di Salvatore Viale che più tardi darà edizioni di canti corsi. Il Tommaseo richiama buona parte degli autori sin qui ricordati; riferisce brani di Basetti, Visconti, Carrer, Giannini; accenna, ma senza nominarlo, al Placucci (cfr. *Canti toscani*, pp. 15-16. nota; 24-25; 27; 31-35; 386).

La maggiore conoscenza dei lavori stranieri ci è attestata da C. Cantù che (*Della letteratura* cit., II, 420) ricorda A. KOPISCH, *Agrumi*, Berlino 1838, e lo scritto di K. WITTE nella rivista berlinese « Italia », I, 1839. Il Tommaseo ignora questi due scritti, e dichiara d'aver conosciuto assai tardi l'*Egeria* (cfr. *Canti toscani*, p. 385); in *Canti corsi*, p. 280, n. 1, fa riferimento alla « Revue de deux mondes » del 1835 in cui (s. IV, t. I, pp. 499-522) è pubblicato lo scritto di V. MAINZER, *Musique et chants populaires de l'Italie*.

a p. 20. Il passo del Visconti qui riferito e tutti i successivi dello stesso A. sono alle pp. 7-11 dell'op. cit. in Bibl.

a pp. 20-21. I passi di O. L. B. Wolff sono in *Egeria* cit., p. X.

a p. 21. Il passo del Berchet (il quale giudica che « una stessa verità occulta » dia origine tanto alla tradizione quanto alla storia positiva) è in *Opere* cit., I², 114.

a p. 21. Il Cattaneo (nel « Politecnico » del 1839: cfr. *Scritti scelti* ecc. a c. di A. BERTANI, Firenze 1948, I, 72-95) osserva che nelle cantilene del *Romancero* « siamo ben lungi dalla gravità istorica; eppure forse più che nell'istoria vediamo la confusione del governo, le turbolenze dei Grandi, le vendette ereditarie » ecc.

a p. 22. Per le frequenti osservazioni del Tommaseo intorno ad una letteratura per il popolo v. particolarmente *Scintille* cit. in Bibl., pp. 82, 86, 119, 207, ecc.

a pp. 22-23. I passi del Tommaseo riferiti nel testo sono rispettivamente in *Canti pop. della Norvegia* cit. in Bibl., p. 81, e nella recensione al Visconti, p. 97; quelli del Cantù e quelli del Thouar alle pp. 93, 92, 94 e 285, 286 dei rispettivi scritti cit. in Bibl.

a p. 24. Nella recensione al Visconti (p. 96) e nella *Gita nel Pistoiese* (p. 16), discorrendo della ritrosia, dei contadini a dettare i canti, il Tommaseo sottolinea la necessità di accostarsi ad essi con sincerità.

a p. 25. Il passo del Giannini è a p. 315 del suo scritto cit. in Bibl.

a p. 27. L'osservazione di C. Cantù è a p. 90 dello scritto cit. in Bibl.

a p. 27. Il carattere di florilegio poetico delle raccolte e delle tradu-

zioni di canti popolari, già presente del resto nel *Saggio* di Basetti e Opici, traspare non solo dalle selezioni operate (anche mutilando i testi: v. particolarmente i *Canti corsi* del Tommaseo), ma anche dalla qualità delle traduzioni. Per il Berchet e il Tommaseo traduttori v. notizie e rinvii in G. COCCHIARA, *Il linguaggio* cit., pp. 235 sgg.; *Storia degli studi* cit., pp. 85-87, 106 sgg.).

Il passo del Berchet è in *Opere* cit., I², p. 108.

a p. 28. I passi del Berchet sono in *Opere* cit., I², pp. 115 e 116; quelli del Cantù (che esemplifica il « parlar per interrogazioni » riferendo un frammento dell'*Uccellin del bosco* personalmente registrato) a p. 90 e 35 dello scritto cit.; quelli del Tommaseo nella recensione al Visconti, pp. 102, 103 n. 16.

a p. 28. La distinzione tra canti di campagna e canti di città considerati « brutti » e « immorali » è tanto nel Tommaseo (cfr. *Gita* cit., p. 19), quanto nel Giannini e nel Thouar; per siffatti « pregiudizi contro la poesia cittadina » cfr. M. BARBI, *Poesia pop. it.* cit., p. 140.

a p. 29. Le osservazioni del Tommaseo sugli autori dei canti popolari sono nella recensione al Visconti, pp. 95-96; quella del Berchet in *Opere* cit., I², 111-112. Il passo del Berchet non restò ignorato: lo riprodusse, ad es., con aggiunte proprie, E. S. RICHI, *Saggio di canti pop. veronesi*, Verona 1863, p. XIV; e di qui passò in G. PITRÈ, *Sui canti pop. siciliani*, Palermo 1868, p. 113, e nelle successive edizioni dello scritto.

a p. 29. La « verità sacra » del Tommaseo è in *Canti pop. della Norvegia* cit., p. 77.

a p. 30. Paralleli tra i procedimenti della poesia popolare e quelli della culta aveva già notato Silvio Giannini, citando l'Ariosto; il Tommaseo ripubblicò questo rinvio in *Canti toscani*, p. 13, n. 2.

a p. 30. Sugli abbagli del Tommaseo (che prese per « popolari » degli abili falsi di Stanislao Bianciardi), v. le sue *Scintille* cit., p. 205; cfr. G. MAZZONI, *Riflessi di poesia pop.* cit.

Identificò l'origine libresca dei testi pubblicati dal Visconti A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878, pp. 407 sgg. (1906², pp. 452 sgg.), il quale osserva che non libreschi erano invece i testi che il Visconti pubblicò nel '58 (v. Bibl.).

a p. 32. A documentare la maggiore diffusione degli interessi per il mondo popolare tradizionale in questo periodo, oltre all'accresciuto numero di edizioni di canti (di cui un elenco già dette E. RUBIERI, *Storia* cit., pp. 9 sgg.), va ricordato che nel '53 Gino Capponi curava l'edizione postuma della *Raccolta di proverbi toscani* di G. Giusti, seguita da varie altre consimili; che nel '55 Giosuè Carducci inseriva qualche testo popolare nella sua *Arpa del popolo*; che nello stesso anno Alessandro Manzoni giudicava entusiasticamente un canto abruzzese (v. B. CROCE, *Conversaz. critiche*, II, 1950⁴, p. 248 nota; A. M. CIRESE, in « La Lapa », I, 1953, pp. 7-10); che negli anni immediatamente precedenti all'Unità Filippo Cirelli iniziava a Napoli la pubblicazione di una serie di monografie municipali in cui si faceva largo posto anche a tradizioni e canti

(v. A. M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale, I: Gli studi di trad. pop. nel Molise*, Roma 1955, pp. 38 sgg.), ecc. In questo periodo si nota anche un certo maggiore interesse per la musica popolare: nel '44 A. Alverà pubblicava alcune melodie vicentine; nel '55 (in « Il Cimento », fasc. VI, 30 sett.) G. Pennacchi ne auspicava raccolte più ampie; nel '59 (in « Rivista di Firenze », V, 1859, p. 12 n. 1) A. D'Ancona, elencandone alcune, ne lamentava la scarsità. È noto che gli studi di musica popolare sono cominciati in Italia con molto ritardo in confronto a quelli sui testi letterari: la relativa storia è ancora da scrivere, ma v. intanto la bibliografia di F. LIUZZI e P. TOSCHI, cit., in Bibl., e D. CARPITELLA, *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, estr. da « Società », VIII, 1952, n. 3.

a p. 32. Contatti più consapevoli con il moto europeo attestano già in questo periodo soprattutto gli scritti di C. Nigra e A. D'Ancona: da notare anche che nel '57 vedeva la luce a Torino una antologia di canti popolari tedeschi (cfr. C. TENCA, *Poesie e prose* cit., in Bibl. p. 275).

a p. 32. Non abbiamo potuto reperire notizie biografiche su O. Marcoaldi. Per G. Tigri (1806-1882) v. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad. v.; della sua pubblicazione si ebbero tre edizioni (v. Bibl.). Per L. Vigo (1799-1879) v. indicazioni e rinvii in G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., p. 119 sgg.; i suoi *Canti* ebbero una nuova edizione ampliata nel '70-74 (v. Bibl.).

a p. 33. Le citazioni dal Marcoaldi sono alle pp. 23, 40, 10-11, 12 dei suoi *Canti*.

a p. 33. La frase del Vigo è riferita da G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., p. 121.

a pp. 33-34. Le citazioni dal Tigri sono tratte dalle pp. XVII, XLI, XVIII, L, XIX, LVII della seconda edizione (1860) dei suoi *Canti*, nella quale sembrano accentuarsi gli slanci lirico-idillici della precedente.

a p. 35. Per gli scritti del Nigra v. Bibl. Sulla sua opera cfr. pp. 51 e 85.

a pp. 35-36. Per gli scritti del D'Ancona v. Bibl.; sui suoi primi lavori nel nostro campo cfr. V. SANTOLI, *Gli studi di letteratura pop.* cit. in Bibl., p. 117, n. 4. Sull'opera del D'Ancona v. oltre pp. 53 e 85.

a p. 36. Un rapido quadro dello svolgimento letterario concepito nei modi indicati è tracciato dal Carducci in una lettera del '60 a Enrico Nencioni: cfr. G. CARDUCCI, *Lettere*, Ed. Naz., II, pp. 80-86.

a pp. 36-37. Sull'Andreoli (1823-1891) e la poesia popolare v. B. CROCE, *Poesia popolare* cit., pp. 31-34 e 59. I passi riferiti nel testo sono alle pp. 3, 6, 4, 5, dei *Canti* cit. in Bibl.

a p. 37. Per le concezioni romantiche dei Grimm e di G. Paris v. particolarmente A. VISCARDI, *Posizioni vecchie e nuove* cit., cap. I; IDEM, *Le Origini* cit., pp. 527 sgg.

a pp. 38-40. I passi del D'Ancona sono in « Rivista di Firenze », II, sett. 1858, pp. 111, 112, 110; I, genn. 1858, pp. 445, 448; « Rivista contemporanea », X, 1862, pp. 353, 354; « Rivista di Firenze », II, p. 134.

a p. 40. Per C. Tenca (1816-1883) e C. Correnti (1815-1888) v. G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad. v. Per i loro atteggiamenti circa la letteratura e la poesia per il popolo (cfr. p. 14) v. la introduzione di I. DE LUCA a I. NIEVO, *Novelliere campagnuolo*, Torino 1956; G. PETRONIO, *Nievo e la letteratura popolare*, in « Società », XII, 1956, pp. 1094-1103. Per i loro scritti citati nel testo v. Bibl.

a p. 41. I passi del Correnti sono alle pp. 222 e 230 della ristampa del suo scritto cit. in Bibl.

a p. 41. Il Tenca si occupò di varie pubblicazioni di proverbi in diversi numeri del « Crepuscolo » dal '54 al '58: cfr. *Poesie e prose* cit., II, pp. 120-172.

a pp. 41-44. I passi del Tenca sono alle pp. 272-273, 242, 244, 286, 287, 288, 289, 292, 266, 265, 251, 267, 270, 268, 292, 294 della ristampa del suo scritto cit. in Bibl.

a p. 44. Il D'Ancona in *La poesia pop. ital.*, 1906², p. 323, n. 1, dichiara d'aver conosciuto solo dopo il 1888 lo scritto del Tenca in cui « l'acuto critico » aveva delineato, « ma con scarsa copia di prove », la soluzione del problema dell'origine dello strambotto. Anche al Nigra toccò d'essere preceduto dal Correnti nello stabilire un rapporto tra la canzone di *Donna lombarda* e Rosmunda: cfr. C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, 1888, pp. 13-14.

a p. 45. Per l'erudizione « inanimata » del periodo positivistico v. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1929, III, p. 380.

a p. 45. Gli studi sulla antica poesia popolare o popolareasca, già avviati da A. D'Ancona e G. Carducci, furono proseguiti da S. Ferrari, T. Casini, F. Novati, V. Rossi, M. Menghini, ecc. Per queste ricerche, come per quelle sulle fiabe e i racconti (G. Pitrè, V. Imbriani, A. De Gubernatis, I. Nieri ecc.), sulle forme drammatiche (A. D'Ancona, e poi V. De Bartholomaeis), sull'epica medievale o di popoli lontani (P. Rajna, D. Comparetti, ecc.), e per altre di analoga natura si vedano, oltre gli scritti di G. Cocchiara e di A. Viscardi già cit., anche SA. B[ATTAGLIA], *Filologia romanza*, in *Enciclopedia Italiana*, XV, 348; V. SANTOLI, *Gli studi di letteratura popolare* cit. in Bibl.

a p. 45. Collane di raccolte e studi di tradizioni popolari promossero e diressero Comparetti, D'Ancona, Pitrè. Tra le riviste del periodo (su cui v. Bibl.) spicca il monumentale « Archivio » fondato da G. Pitrè e S. Salmone Marino.

a p. 46. Per G. Pitrè v. oltre pp. 50 e 85. Per C. Lombroso (1835-1909) e il « lombrosismo » in letteratura cfr. G. MARZOT, *Il verismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 720, 755. Per V. Imbriani (1840-1886) v., in generale, G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad

v., e, per gli scritti demopsicologici, G. COCCHIARA, *Storia degli studi cit.*, pp. 124 sgg.; v. anche G. BUSTICO, *V. I. novelliere e folklorista*, in « *Lares* », III, 1932, n. 1, pp. 15-38 e n. 2, pp. 27-42, e cfr. la bibliografia dei suoi scritti in V. IMBRIANI, *Critica d'arte e prose narrative*, a c. di G. DORIA, Bari 1937.

a p. 46. Le tesi di Pitrè, Imbriani e Lombroso furono così sintetizzate da A. D'ANCONA, *La poesia pop. it. cit.*, 1878, pp. 246-247; 1906², p. 284. Il Pitrè, accanto alla tesi della poligenesi, sottolineava però anche la « parte non esigua » che il commercio e le comunicazioni hanno nella diffusione di canti nati « in un punto solo » (*Sui canti pop. cit.*, in *Bibl. p. 121*). Al Pitrè si deve pure un tentativo di definizione del canto popolare: esso « è quello che nato in mezzo al popolo porta il marchio dell'assoluta ignoranza dell'autore, quello che nella sua forma non ha concetto, non verso, non frase, non parola che esca dalla mente, dalla metrica e dal vocabolario della bassa e indotta gente, quello infine che corre anonimo e tradizionale » (*Studi di poesia pop. cit.* in *Bibl. p. 66*).

a p. 46. Le citazioni dal D'Ancona sono a p. 2 dell'op. cit.

a p. 47. Sulla « non improvvisazione » dei canti popolari e sulla artificiosità e origine letteraria di molti di essi è da vedere soprattutto l'opera maggiore del D'Ancona; per la « non castità » v. A. CASETTI - V. IMBRIANI, *Un mucchietto di gemme cit.* in *Bibl.*, pp. 12-13; G. PITRÈ, *Canti pop. sicil.*, Ed. Naz., I, p. 59.

a p. 47. Della dipendenza della poesia artistica dalla popolare V. Imbriani parlò a p. 13 dell'o. c. Per la sua tesi della derivazione dei canti lirici da un'epica perduta v. *Dell'organismo poetico etc.*, cit. in *Bibl.* pp. 150 sgg. A questa tesi si oppose G. PITRÈ, *Canti pop. sicil.*, ed. cit. pp. 12 sgg.

a p. 47. Il passo del Pitrè è a p. 9 di *Sui canti popolari cit.*; cfr. anche le edizioni successive dello scritto.

a p. 47. Su D. Comparetti (1835-1927) v. l'introduzione di G. PASQUALI alla ristampa del *Virgilio nel Medio Evo*, più avanti cit. Per le differenze tra la prima e la seconda edizione cfr. la recensione di V. Rossi, ristampata in D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova ediz. a c. di G. PASQUALI, Firenze 1946, II, pp. 274 sgg.

a p. 47. G. A. Cesareo (1860-1937) sostenne la tesi dell'origine del sonetto dallo strambotto (già avanzata da L. Biadene e altri: cfr. A. D'ANCONA, *La poesia pop. it. cit.*, 1906², p. 352, n. 1) in *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899; Palermo 1924² (rifusa con *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania 1894).

a p. 48. Il passo del Lombroso è a p. 410 del suo scritto cit. in *Bibl.* Per Gerolamo Ragusa Moleti (1851-1917) v. G. M[AZZONI], in *Enciclopedia Italiana*, XXVIII, p. 785; il passo riferito nel testo è a p. IX del suo scritto *Poesie di popoli selvaggi o poco civili*, Palermo 1892. Per più ampie teorizzazioni dell'evoluzione del canto popolare dal grido (K. Buecher, F. B. Gummere) e per la critica idealistica e storicistica ad esse v. B. CROCE, *Poesia pop. cit.* p. 51; V. SANTOLI, *I canti pop. ital. cit.*, pp. 14

sgg.; IDEM, *Tradizione e valore* etc., cit. in *Bibl.*, pp. 396-397; S. BALDI, *Studi sulla poesia pop.* etc., cit. in *Bibl.*, pp. 44 sgg.

a p. 48. Per le critiche ai raccoglitori romantici v. G. PITRÈ, *Canti pop. sicil.* ed. cit., pp. XXXVI-XXXVII; A. D'ANCONA, *La poesia pop. ital.* cit., 1878, p. 326 n. 1 (1906², p. 369, n. 1) e *passim*; C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte* cit., p. XIX.

a p. 48. Su E. Rubieri (1818-1879) v. B. CROCE, *Poesia pop.* cit., p. 59; V. S[ANTOLI], in *Enciclopedia Italiana*, XXX, p. 207; IDEM, *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 117.

a pp. 49-50. I passi del Rubieri sono alle pp. 332, 346, 368, 475, 408 della sua *Storia* cit.

a p. 50. Su G. Pitrè (1841-1916) v. G. GENTILE, *G. P.*, Firenze 1940; G. COCCHIARA, *P., la Sicilia e il folklore*, Messina-Firenze 1951, p. 51. L'accento del Pitrè al Rubieri è in *Canti pop. siciliani*, ed. cit., I, p. XXXVII.

a p. 51. Su C. Nigra (1828-1907) come studioso di poesia popolare, oltre le notizie e i rinvii di G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 154-159, v. V. SANTOLI, *Gli studi di lett. pop.* cit., pp. 118 sgg.; V. CAROLLO, *C. N. folklorista*, in « *Annali del Museo Pitrè* », II-IV, 1951-1953, pp. 48-61; l'introduzione di G. Cocchiara alla ristampa del volume del Nigra cit. in *Bibl.*

a p. 52. Non accettava la tesi del Nigra che il carattere etnico si manifestasse anche nei contenuti D. COMPARETTI, *La poesia pop. it.* cit. in *Bibl.* p. 44. Per le correzioni apportate alla costruzione del Nigra da G. Paris v. V. SANTOLI, *I canti pop. ital.* cit., pp. 94 sgg.; per il giudizio attuale vedi oltre p. 60. Per un tentativo periferico di distinguere l'area « italyca » in due parti, separando la Sicilia dall'Italia meridionale, e attribuendo a quest'ultima un terzo « tipo » di poesia popolare, la satira, cfr. A. M. CIRESE, *Saggi* cit., pp. 74 sgg.

a p. 53. Le citazioni dal Nigra sono tratte dalle pp. XXXV e 449-50 degli scritti dell' '88 e del '76 cit. in *Bibl.*

a p. 53. Il giudizio del Tommaseo sull'opera del Nigra è in *Dizionario estetico*, 1867⁴, col. 758.

a p. 53. Su A. D'Ancona (1835-1914) cfr. pp. 35 e 82 e v. notizie e rinvii in G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 159 sgg.

a pp. 53-54. Il passo del D'Ancona è in *La poesia pop. ital.* cit., p. 2. Anche il Nigra accantonava il giudizio estetico sui canti popolari: cfr. la parte finale (p. 452) dello scritto del '76 cit. in *Bibl.*, omessa in gran parte nell' '88.

a p. 54. Il giudizio del Santoli è in *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 118.

a p. 54. Il passo del D'Ancona è tratto da *La poesia pop. ital.* cit., 1878, p. 29; 1906², p. 35.

a p. 55. I passi del Comparetti sono tratti da *La poesia pop. ital.* cit., pp. 45, 46.

a p. 55. Per la commistione degli elementi romantici e positivistici negli studi ottocenteschi v. gli scritti già citati di A. Viscardi.

a p. 56. Su V. Padula (1819-1895), che alcuni canti popolari calabresi pubblicò nel suo giornale « Il Bruzio », v. l'introduzione di C. MUSCETTA a V. PADULA, *Persone in Calabria*, Milano 1950.

a p. 56. Attestano l'interesse (in verità marginale) del socialismo per il folklore gli scritti comparsi nella « Critica sociale », I, 1891, p. 236; VI, 1897, pp. 14, 92, 111, 222; si veda anche quello registrato al n. 1930 in G. PITRÈ, *Bibliografia* cit. Una utilizzazione peggio che conservatrice delle ricerche proponeva invece A. DE GUBERNATIS, *Le sommosse italiane e il folkloze*, in « Rivista delle trad. pop. ital. », I, febr. 1894, fasc. 3, pp. 171-172.

a p. 56. Ancora da studiare in modo approfondito i rapporti tra verismo, inchieste politico-sociali, studi demopsicologici; si vedano però varie pagine di L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari 1941³; IDEM, *I Narratori*, Milano 1951²; sul Capuana « falsificatore » di canti popolari cfr. G. COCCHIARA, *Il linguaggio della poesia pop.*, Palermo 1951², pp. 93-106; per alcuni orientamenti verghiani v. A. M. CIRESE, *Il mondo popolare nei Malavoglia*, estr. da « Letteratura », 1951, n. 17-18.

a p. 56. L'espressione del Cesareo è nel suo scritto *G. Pitre*, Palermo 1917, p. 9.

a p. 56. Per lo scritto di F. Novati (1895-1915) sui canti sardi v. Bibl.; per l'elenco delle pubblicazioni di carattere folkloristico dello stesso autore v. la *Bibliografia degli scritti di F. N.*, Milano 1915; cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 237-242. È appena necessario far qui cenno dell'importanza degli studi del Novati nel campo della poesia popolare antica.

a p. 56. La tesi della improduttività poetica dei volghi moderni era stata sostenuta già nel '62 da A. D'Ancona: cfr. *La poesia pop. ital.* cit., 1878, pp. 173-174; 1906², pp. 206-207. Di contrario avviso era C. NICRA, *Canti pop. del Piemonte* cit., p. XXXV; la controbatterà, su base documentaria e non per orientamento populistico, anche M. BARBI, *Poesia pop. it.* cit., pp. 30 sgg.

a p. 57. I passi del Carducci sono tratti da *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, già in « Nuova Antologia », luglio e sett. 1870, e ora in *Opere*, Ediz. naz., IX, pp. 354-355.

a p. 58. Il passo riferito è tratto da uno scritto di L. D'AMATO, nell'« Archivio » del Pitre, XI, 1892, p. 329; cfr. A. M. CIRESE, *Saggi* cit., pp. 72-73.

a p. 58. L'annotazione autobiografica di B. Croce è in *Conversazioni critiche*, II, 1950⁴, pp. 245-246.

a p. 59. Su M. Barbi (1867-1939) v. la bibliografia in *Enciclopedia italiana*, Appendice II, 356; cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., 244-249; V. SANTOLI, *Gli studi di lett. pop.* cit. pp. 120 sgg.; P. TOSCHI, 'Fabri' cit., pp. 90-103. I passi del Barbi citati nel testo sono alle pp. 11-12 di *Poesia pop. ital.* cit.

a p. 59. Il passo del Croce è in *Conversaz. critiche*, II, 1950⁴, p. 245. Per la posizione crociana e per la sua discussione è da vedere gran parte degli scritti di cui si discorre più oltre. Il Croce replicò varie volte ai suoi critici, anche minori o minimi: cfr. ad es. la recensione allo scritto di R. Dusi (cit. in *Bibl.*), in «*La Critica*», XXXVI, 1939, pp. 458-459.

a p. 60. I passi del Barbi sono in *Poesia pop. ital.* cit., pp. 141, 66, 65; quello del Santoli in *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 121.

a p. 61. Per l'osservazione del D'Ovidio v. A. M. CIRESE, *Saggi* cit., p. 88.

a p. 61. I passi del Barbi sono in *Poesia pop. ital.* cit., pp. 36-37, 144. In seguito lo studio della « tradizione » e della « elaborazione » in Italia non ha ignorato le importanti investigazioni di R. Menéndez Pidal: cfr. B. CROCE, *Poesia pop.* cit., p. 50; V. SANTOLI, *I canti pop.* cit., p. 12 note.

a p. 62. Per l'antologia del Toschi e la recensione del Croce v. *Bibl.*

a pp. 62-64. I passi del Croce sono in *Poesia pop.* cit., pp. 3, 4, 5, 6, 10-11, 12.

a pp. 64-65. È da ricordare qui come presto si sia spento l'interesse della pedagogia idealistica per la poesia popolare che era stato chiaramente espresso da Giuseppe Lombardo Radice nella Premessa ai programmi scolastici del 1923. L'eredità ideologica della utilizzazione conservatrice del folklore è stata invece raccolta da gran parte delle odierne attività radiofoniche e turistico-ricreative.

a p. 65. Per gli studi del Toschi sulla poesia religiosa v. *Bibl.* Il Santoli s'è occupato delle canzoni iterative in *I canti pop. ital.* cit., pp. 158-171, 192 sgg. Le edizioni critiche cui si accenna sono i *Cinque canti* etc. cit. in *Bibl.* di V. SANTOLI, e *La 'Barunissa di Carini'* di A. PAGLIARO, *Poesia giullaresca e poesia popolare* cit. in *Bibl.*, pp. 248-250. (Una edizione della « Barunissa » ci ha dato ultimamente anche VANN'ANTÒ, *La B. di Carini*, Messina-Firenze, 1958). Per la discussione sullo strambotto (cui dettero contributo anche I. Sanesi, A. Ive, ecc.) v. la cronistoria della questione di G. D'ARONCO, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto*, e la più recente tematica, con i rinvii agli scritti degli autori ricordati nel testo, in P. TOSCHI, 'Rappresaglia' di studi etc. cit. in *Bibl.*, pp. 199-267.

a p. 66. Oltre agli autori ricordati nel testo (per i cui scritti v. *Bibl.*) ve ne sarebbero vari altri da indicare, fuori e dentro il campo specifico dello studio della poesia popolare (G. Giannini, G. Bertoni, L. Sorrento, A. Monteverdi, F. Torre Franca, R. Corso, ecc.); sarebbero da rammentare

anche gli studiosi di musica popolare (O. TIBY, G. FARA, C. CARAVAGLIOS, ecc.); per buona parte di essi e per altri, oltre G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 293 sgg., v. P. TOSCHI, *Guida* cit. in Bibl.; R. CORSO, *Folklore*, Napoli 1953⁴, pp. 165 sgg. Sia consentito di ricordare qui anche l'opera di Eugenio CIRESE: cfr. A. M. CIRESE, *Saggi* cit., pp. 90-93; P. TOSCHI, 'Fabri' cit., pp. 157-159. Tra gli studiosi della generazione piú giovane ricordiamo almeno Bianca M. Galanti, G. Bonomo, G. B. Bronzini, G. D'Aronco.

a p. 66. Il passo del Barbi è in *Poesia pop. ital.* cit., p. 144. Il Croce rispose (in «La Critica», XXXII, 1934, pp. 475-476) affermando che nel rifiuto di teorizzare del Barbi era da riconoscere una eredità positivistica. La questione terminologica implicitamente sollevata dal Barbi è però rimasta aperta; e per distinguere la poesia popolare per «tono» da quella popolare per diffusione si è proposto di chiamare la prima «minore» (S. Baldi; cfr. la replica di Croce in «Quaderni de 'La Critica'», 1947, p. 91), o «primitiva» (P. Toschi); altri (V. Santoli) qualifica invece, e con maggior perspicuità, la seconda, dicendola «storicamente» popolare. Qui a noi è accaduto di impiegare spesso questa espressione e di chiamare la prima «elementare», con termine che ci pare eviti gli equivoci.

a p. 67. I passi di G. Vidossi sono alle pp. 158-159 dello scritto cit. in Bibl. Per tutti i problemi generali (monogenesi e poligenesi, creazione individuale o collettiva, individuazione psicologica o sociologica dell'ambito «popolare», ecc.), così come per gli orientamenti metodologici e le tecniche di indagine nel campo delle tradizioni popolari, è da vedere il saggio essenziale dello stesso G. VIDOSSÌ, *Nuovi orientamenti nello studio delle tradizioni popolari*, in «Rivista di Sintesi letteraria», I, 1934, pp. 197-215 (*Atti del III Congr. Naz. delle Trad. pop.*, 1934, pp. 168-181).

a p. 67. La nota crociana sui canti religiosi popolari è in *Conversaz. critiche*, II, pp. 250-254.

a p. 67. Per lo scritto di Vann'Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo) v. Bibl. Sulla natura della sua indagine cfr. le nostre note in «La Lapa», II, 1954, pp. 59-60, e in «Letteratura», II, 1954, n. 10, pp. 100-101.

a p. 68. Per il carattere «utilitario» del canto popolare v. B. A. TERRACINI in «Archivio Glottologico», XXVI, 1954, p. 154; cfr. V. SANTOLI, *Tradizione e valore* cit., p. 398; sul suo stretto rapporto con la vita quotidiana v. P. TOSCHI, *Fenomenologia* etc., cit. in Bibl., pp. 21 sgg. Per il legame tra studio etnografico e considerazione letteraria dei canti v. anche R. CORSO, *Sulla formazione delle immagini nei canti popolari*, in «Orbis», II, 1953, pp. 126-136.

a p. 68. Il passo di G. Cocchiara è in *Storia degli studi* cit., p. 289.

a p. 68. Il passo del Croce è in *Poesia pop.* cit., p. 2. L'assenza di distinzione tra trasmissione e rielaborazione nella posizione crociana era stata già notata da S. BALDI, *Studi sulla poesia pop.* cit., p. 63, n. 43.

a pp. 68-69. Oltre alla esemplare applicazione nei *Cinque canti* cit., una chiara formulazione dei criteri generali della edizione critica dei testi

popolari ha dato V. SANTOLI, *Gli studi di lett. pop.* cit., pp. 125-126 (di qui appunto, e da *I canti pop. ital.* cit., p. 89, sono tratti i passi riferiti nel testo); per analoga formulazione di criteri v. A. PAGLIARO, *Poesia giullaresca* cit., pp. 329-330.

a p. 69. Il passo di P. Toschi è in *Fenomenologia* cit., p. 11.

a p. 70. Il passo di A. Pagliaro è in *Poesia giullaresca* cit., p. 16.

a p. 70. Il passo del Santoli è in *Gli studi di lett. pop.*, pp. 124-125. Per analogie di fenomeni e di metodi nella storia del linguaggio e in quella delle tradizioni popolari v. G. VIDOSI, *Nuovi orientamenti* cit.; cfr. A. VISCARDI, *Origini* cit., pp. 697 sgg.

a p. 70. Per le negazioni dell'origine popolare dei canti ecc., v. N. ZINGARELLI, *Scritti di varia letteratura*, Milano 1935, p. 567; G. PASQUALI, *Pagine meno stravaganti*, Firenze 1935, pp. 49-56; A. VISCARDI, *Posizioni* cit., pp. 170-182, e *Origini* cit., p. 211; cfr. anche M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, nel vol. *Letterature comparate*, Milano 1948, pp. 265 sgg.; B. BERENSON, *Arte popolare*, in « Corriere della Sera », 22 marzo 1956. Per le tesi di J. Meier, E. Hoffmann-Krayer, H. Naumann, da cui quelle qui esposte più o meno direttamente dipendono, v. G. COCCHIARA, *Storia del folklore* cit., ad v., ed A. VISCARDI, *Origini* cit., 695 sgg.

a p. 71. Il passo del Santoli è in *Tradizione e valore* cit., p. 387; per il Toschi v. *Fenomenologia* etc. cit., pp. 93 sgg. Giudicava vana ed eccessiva la polemica contro l'idea di una origine collettiva dei canti popolari, sostenendo che mai i nostri romantici la adottarono, B. CHIURLO, *Il 'popolo autore' o del non combattere contro i mulini a vento*, in « Riv. di Sintesi letteraria », I, 1934, pp. 236-238.

a p. 71. La citazione dal Cocchiara è tratta da *Storia del folklore* cit., p. 574.

a p. 72. La annotazione di P. Rajna è a p. 41 del suo scritto cit. in Bibl. Sul Rajna (1847-1930) e sull'importanza dei suoi studi di filologia romanza v. gli scritti cit. di A. Viscardi; cfr. V. SANTOLI, *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 122; notizie e rinvii in G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 185-189; cfr. anche i ricordi di P. TOSCHI, *'Fabri'* cit., pp. 167 sgg.

a p. 72. Per lo scritto di S. Baldi v. Bibl.

a pp. 72-73. Il passo di A. Del Monte è a p. 64 dello scritto cit. in Bibl. Una indicazione in tale direzione era già in Croce: cfr. *Poesia pop.* cit., p. 11.

a p. 73. L'osservazione del Santoli è in *Tradizione e valore* cit., p. 398.

a p. 73. Il passo del Nigra è in « Romania », V, 1876, p. 452.

a p. 73. Le pagine del Pasolini, pur con le riserve che necessariamente

suscitano trattandosi di un tentativo *extra moenia*, sono documento non trascurabile del risveglio dell'interesse per il mondo popolare tradizionale nel secondo dopoguerra, e della ripercussione delle posizioni ideologiche e culturali di Gramsci in ambiti piú vasti; si veda appunto quanto del Pasolini è riferito nell'Antologia. Documento significativo è anche il bel saggio di G. PEPE, *La religione del popolo molisano nei suoi canti*, nel vol. dello stesso A., *Pane e terra nel Sud*, Firenze 1954, pp. 36-45.

a p. 73. Sulle discussioni intorno alla « civiltà contadina » si vedano i rinvii in A. M. CIRESE, *Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura*, in « Lares », XXII, 1956, pp. 66 sgg.

a pp. 73-74. I passi di A. Gramsci sono tratti da p. 215 dello scritto cit. in Bibl. Su Gramsci e il folklore v. V. SANTOLI, *Tre osservazioni su G. e il folclore*, in « Società », VII, 1951, pp. 389 sgg.; P. T[OSCHI], in « Lares », XVII, 1951, pp. 153-154; P. P. PASOLINI, *Canzoniere italiano* cit., in Bibl., pp. XXVII sgg.; S. LO NIGRO, *A. G. e la letteratura popolare*, in « Lares », XXIII, 1957, pp. 1-14.

a p. 74. L'osservazione del Santoli è in *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 126.

BIBLIOGRAFIA

OPERE BIBLIOGRAFICHE, RIVISTE, STORIE DEGLI STUDI. — Tra le bibliografie interessa direttamente il nostro tema la sezione dedicata ai canti in G. PITRÈ, *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, Torino-Palermo 1894. Per il periodo dal 1895 al 1916, in attesa del secondo vol. del Pitrè ancora inedito, suppliscono almeno in parte le rassegne bibliografiche delle riviste specializzate. La internazionale *Volkskundliche Bibliographie* (fondata da J. MEIER e E. HOFFMANN-KRAYER, proseguita da P. GEIGER e R. WILDHABER, Berlino e poi Bâle, vol. I pubbl. nel 1919) registra anche le pubblicazioni italiane dal 1916-17. Della *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia dal 1916 al 1940* a c. di P. TOSCHI ha visto la luce solo il vol. I, Firenze 1946. Per gli studi di musica popolare è da vedere la sezione italiana (pp. 40-149) curata da F. LIUZZI e P. TOSCHI dell'opera *Musique et chansons populaires*, Parigi 1934.

Tra le riviste specializzate, hanno rivestito o rivestono maggiore importanza storica, teorica o documentaria in rapporto al nostro tema: « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », dir. da G. PITRÈ e S. SALOMONE MARINO, I-XXXIII, 1882-1907; « Il Giambattista Basile », dir. da L. MOLINARO DEL CHIARO, I-X, 1883-1906; « Rivista delle tradizioni popolari italiane », dir. da A. DE GUBERNATIS, I-II, 1893-1895; « Niccolò Tommaseo », dir. da G. GIANNINI, I-II, 1904-1905; « Lares », dir. da L. LORIA (poi F. NOVATI), I-IV fasc. 1, 1912-1915; « Il Folklore Italiano » (poi « Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari »), dir. da R. CORSO, I-XVII, 1925-1941; « Lares » dir. da P. TOSCHI, dal 1930; « Folklore », dir. da R. CORSO, dal 1946; « Il Tesaur », dir. da G. D'ARONCO, dal 1948; « Annali del Museo Pitrè », dir. da G. COCCHIARA, dal 1950; « La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare », dir. da E. CIRESE (poi A. M. CIRESE), dal 1953.

Per la storia degli studi sono da vedere le sezioni o i passi ad essa dedicati in manuali quali quelli di R. CORSO, *Folklore*, Roma 1923; Napoli 1953⁴; o di P. TOSCHI, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma 1945². Ma si hanno trattazioni più specifiche: P. TOSCHI, *Letteratura popolare*, in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura popolare (1886-1936)*, Saggi dedic. a V. Rossi, Firenze 1937, pp. 29 sgg.; G. VIDOSI, *Zur Geschichte der italienischen Volkskunde*, in « Zeitschrift für Volkskunde », XLVIII, 1939, pp. 1-17; G. COCCHIARA, *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*, Palermo 1947; V. SANTOLI, *Gli studi di letteratura popolare*, estr. dal vol. *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Scritti in onore di B. Croce, vol. II, pp. 115 sgg., Napoli 1950; G. COCCHIARA, *Storia del Folklore in Europa*, Torino 1952.

SCRITTI SULLA POESIA POPOLARE. — B. AMATI: la sua annotazione è stata pubblicata da A. FABI, in «Lares», XVII, 1951, p. 13; G. BERCHET, *Sul 'Cacciatore feroce' e sulla 'Eleonora' di G. A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, Milano 1816 (varie ristampe tra cui quella in *Opere* a c. di E. BELLORINI, II, Bari 1912, pp. 9-58); G. LEOPARDI: la annotazione di canzonette popolari recanatesi è in *Zibaldone* a c. di F. FLORA, I, p. 43; registrazione di annunci bibliografici di pubblicazioni di tradizioni o canti popolari stranieri, ivi, II, pp. 1145, 1165, 1167, 1185, 1195; M. PLACUCCI, *Degli usi e dei pregiudizi dei contadini della Romagna. Operetta serio-faceta*, Forlì 1818 (la ristampa più recente in P. TOSCHI, *Romagna tradizionale*, Bologna 1952, pp. 47-169); [A. BAZZANI e P. OPPICI], *Saggio di poesie contadinesche*, in *Gazzetta di Parma*, nn. 38 e 41, 12 e 22 maggio 1824 (ristampata da G. GIANNINI, *Canti popolari dell'Appennino Emiliano pubblicati da A. B.*, Lucca 1909, e da G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma 1915, pp. 367-372; la prima introduzione era stata riprodotta con alcune modificazioni stilistiche da N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 15-16, nota); L. CIAMPOLINI: la recensione a C. FAURIEL, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi 1824-25, è in «Antologia», vol. XXVI, aprile 1827, pp. 104-119; P. E. VISCONTI, *Saggio di canti popolari della provincia di Marittima e Campagna*, Roma 1830; IDEM, *Saggio di canti popolari di Roma, Sabina, Marittima e Campagna*, in «Strenna romana», Firenze 1858, parte I, pp. 145-160; K. X. Y. [N. TOMMASEO]: la recensione a P. E. VISCONTI, *Saggio cit.*, è in «Antologia», vol. XXXIX, agosto 1830, pp. 95-104; IDEM, *Poesia delle tradizioni, III: Canti popolari della Norvegia*, ibid., vol. XLVI, 1832, n. 138, pp. 77 sgg.; IDEM, *Gita nel Pistoiese*, ibid., vol. XLVIII, nov. 1832, pp. 12-33; G. BERCHET, *Vecchie romanze spagnuole*, Bruxelles 1837 (ora in *Opere* a c. di E. BELLORINI, I, Bari 1941² (alle pp. 103-117 e 425-434 le due redazioni della Prefazione); L. CARRER, *La poesia popolare*, in *Opere complete*, Venezia 1838 (cfr. N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 33-35); C. CANTÙ, *Della poesia popolare e specialmente delle romanze spagnuole*, in «Rivista europea», 1839, vol. II, pp. 85-109; S. GIANNINI, *Delle poesie popolari e Canti dei campagnuoli toscani*, in «La Viola del Pensiero», Miscellanea di Letteratura e Morale, s. I., 1839, pp. 315-322, 323-334; IDEM, *Canti dei campagnuoli toscani*, in «La Viola» etc. Ricordo pel 1840, Livorno 1839, pp. 283-306 (alle pp. 285-288 P. THOUAR, *A Silvio Giannini*); IDEM, *Canti dei campagnuoli toscani*, in «La Viola» etc., Livorno 1842 (la ristampa più completa e più recente delle tre serie in «Nicolò Tommaseo», I, 1904, pp. 13-16, 25-29, 44-47, 49-52, 61-63); N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, 4 voll., Venezia 1841-42; IDEM, *Scintille*, Venezia 1841; C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, in «Il Cimentato», serie II, a. II, 1854, vol. IV, pp. 897-910; O. MARCOALDI, *Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini*, Genova 1855; G. TIGRI, *Canti popolari toscani*, Firenze 1856; 1860²; 1869³; C. TENCA, *Canti popolari toscani racc. e annotati da G. Tigri*, in «Il Crepuscolo», VIII, 1857, pp. 223-226; 258-263; 281-285; 294-299 (ristampato in C. T., *Poesie e prose scelte*, a c. di T. MASSARANI, Milano 1888, II, pp. 241-300); R. ANDREOLI, *Canti popolari toscani scelti e annotati*, Napoli 1857; L. VIGO, *Canti popolari siciliani*, Catania 1857; IDEM, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania 1870-74; C. CORRENTI, *Della letteratura popolare*, in «Il Nipote del Vesta-Verde», 1858, ristampato in C. C., *Scritti scelti*, a c. di T. MASSARANI, Roma 1891-94, IV, pp. 221-230; C. NIGRA, *Canzoni popolari del Piemonte*, in «Rivista contemporanea», VI, 1858,

pp. 16-64, 177-250; VIII, 1860, pp. 52-83; IX, 1861, pp. 73-107; X, 1862, pp. 3-33 (poi in *Canti pop. del Piemonte* più avanti cit.); A. D'ANCONA, Recensione ad A. DAL MEDICO, *Canti del popolo veneziano*, 1857², in « Rivista di Firenze », I, genn. 1858, pp. 444-451; IDEM, *La poesia popolare italiana*, in « Rivista di Firenze », II, 1858, pp. 108-134; III, 1859, pp. 3-22; IDEM, *La poesia popolare fiorentina nel secolo decimoquinto*, in « Rivista contemporanea », vol. XIII, a. X, 1862, pp. 352-393; C. LOMBROSO, *Tre mesi in Calabria*, in « Rivista contemporanea », XXXV, 1863, pp. 399-435; V. IMBRIANI, *Dell'organismo poetico e della poesia popolare italiana*, Napoli 1866; A. CASETTI e V. IMBRIANI, *Un mucchietto di gemme*, in « La Patria », VI, 20 e 21 febr. 1866, ristamp. in « Il Giambattista Basile », XI, 1907, pp. 1-13; G. PITRÈ, *Sui canti popolari siciliani*, Palermo 1868; riprodotto con modificazioni e col titolo *Studio critico sui canti popolari siciliani*, come introduzione ai *Canti popolari siciliani*, Palermo 1871, pp. 1-174; ivi 1891² (e di qui nell'Edizione Nazionale, Roma 1940, pp. 3-166); IDEM, *Studi di poesia popolare*, Palermo 1872; C. NIGRA, *La poesia popolare italiana*, in « Romania », V, 1876, pp. 417-452 (riprodotto, con modificazioni, come introduzione ai *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, pp. XI-XXXVIII, ed ora nella ristampa dell'opera, con prefazione di G. COCCHIARA, Torino 1957, pp. XXXI-LXXXI); E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877; A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878; ivi 1906²; D. COMPARETTI, *La poesia popolare italiana*, in « Rassegna settimanale », 1878, II, pp. 45-47; F. NOVATI, *Canti d'amore sardi*, in « La Perseveranza », 10 ag. 1893, ristamp. in *A ricolla*, Bergamo 1907, pp. 71-81; I. SANESI, recensione ad A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*², in « La Critica », IV, 1906, pp. 284-308, ristamp. con aggiunte in *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano 1941, pp. 19-73; A. IVE, *Canti popolari velletrani*, Roma 1907; M. BARBI, *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna*, Firenze 1911, pp. 87-117; ristamp. in *Poesia popolare italiana* più avanti cit. pp. 11-64; B. CROCE, *Due canti popolari italiani*, in « La Critica », IX, 1911, pp. 460-463, e poi in *Conversazioni critiche*, II, Bari 1950², pp. 245-250; P. TOSCHI, *La poesia religiosa del popolo italiano*, Firenze s. a. [1922], poi confluita nel più ampio studio *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze 1935; B. CROCE, Recensione a P. TOSCHI, *La poesia religiosa* cit., già in « La Critica », XXI, 1923, pp. 102-104, e ora in *Conversazioni critiche*, III, 266-269; P. RAJNA, *Concetto e limiti della letteratura popolare*, in *Atti del I Congr. Naz. delle tradizioni popolari*, Firenze 1929, Firenze 1930, pp. 41-47; B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, già in « La Critica », XXVII, 1929, pp. 321-339, 401-428, e poi nel vol. dallo stesso titolo, Bari 1933, pp. 1-64; V. SANTOLI, *Canto popolare*, in *Enciclopedia Italiana*, VIII, 1930, pp. 799-803; IDEM, *Nuove questioni di poesia popolare*, in « Pallante », fasc. V, 1930, pp. 9-58: ambedue i saggi sono ristampati con modificazioni in *I canti popolari italiani* più avanti cit., rispettivamente alle pp. 77-108 e 109-175; G. VIDOSSÌ, *Poesia 'popolare' e poesia 'd'arte'*, in « Il Folklore Italiano », VI, 1931, pp. 152-159; M. BARBI, *Poesia e musica popolare*, in « Pan », sett. 1934; ristamp. in *Poesia pop. ital.* più avanti cit., pp. 129-162; V. SANTOLI, *Problemi di poesia popolare*, in « Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa », s. II, v. IV, 1935, pp. 93-119; ristamp. in *I canti pop. ital.* più avanti cit., pp. 9-75; R. DUSÌ, *La letteratura popolare in Italia*, Padova 1937; V. SANTOLI, *Cinque canti popolari della Raccolta Barbi*, in « Annali della R. Scuola Normale Su-

piore di Pisa», s. II, v. VII, 1938, pp. 109-193; G. COCCHIARA, *Problemi di poesia popolare*, Palermo 1939; IDEM, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1942: ambedue confluiti in *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951²; M. BARBI, *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939; V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze 1940; IDEM, *Forme e spiriti dei canti popolari italiani*, in «Atti dell'Accademia fiorentina di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», N. S., I, 1943-46, pp. 393-412; S. BALDI, *Sul concetto di poesia popolare*, in «Leonardo», 15, 1946, ristamp. nel vol. *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, 1949, pp. 41-65; P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1947-49; C. NASELLI, *Saggio sulle ninne nanne siciliane*, Catania 1948; V. SANTOLI, *Stilizzazione e 'contemporaneità' nella poesia popolare di argomento storico*, in «Lares», XV, 1949, pp. 1-15; P. TOSCHI, *Nuovi orientamenti nello studio della poesia popolare*, in «Lares», XVI, 1950, pp. 1-18, ristamp. in 'Rappresaglia' più avanti cit., pp. 3-28; A. GRAMSCI, *Osservazioni sul folclore*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, pp. 215-221 (dal «Quaderno IX» risalente al 1929-30); A. DEL MONTE, Recensione a R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los orígenes de las literaturas románicas*, in «Filologia romanza», I, 1954, fasc. 2, pp. 63 sgg.; VANN'ANTÒ, *Indovinelli popolari siciliani*, Caltanissetta 1954; P. P. PASOLINI, *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, Bologna 1955; P. TOSCHI, 'Rappresaglia' di studi di letteratura popolare, Firenze 1957; A. PAGLIARO, *I primordi della lirica popolare in Sicilia*, in «Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani», V, 1957, e ora in *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958, pp. 13-64; V. SANTOLI, *Tradizione e valore nella poesia popolare*, estr. da *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VII, Madrid 1957, pp. 387-399.

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

1. Atanasio Basetti e Paolo Oppici (1824)

Modeste per troppo naturale gentilezza, e vergognose del dover comparire innanzi ad una incivilita società, sono oggi pubblicate queste poetiche produzioni a piacimento di chi almeno qualche volta sentí come natura parli a' prediletti suoi figli. Elleno sembran piucché altro frammenti di canzonette, e talvolta ancora soltanto amorosi sentimenti così espressi in rime semplicissime piú quasi per necessità che per vezzo o per istudio. Onde traessero origine e da chi non se ne ha certezza di sorta, e però vuolsi di buon grado accordare la gloria del loro nascimento a que' luoghi che sogliono d'esse echeggiare da tempo immemorabile, e crederne autore qualche rozzo, ma per natura felicissimo ingegno. Sono que' luoghi alcune montagne dell'Appennino, incolte di ogni sapienza che necessaria non sia: là i gran lumi delle città o mai non giungono, o tardi e deboli siccome l'estremo oscillare dell'acqua in lontano punto commossa: ivi, la piú cara proprietà delle genti, il linguaggio è incorrotto da ogni forestiero vocabolo, e sebbene per le guaste desinenze e pel suono vibrato tu in esso malamente riconosca l'idioma italiano, pure nell'indole de' modi e in quella delle parole egli è tutto il nostro favellare dell'Italia; né ivi mai vanità di sapienza o d'ingegno ne suggerisce di straniera impronta, ché anzi le piú leggiadre persone aspirano talvolta al vanto di leggiadria maggiore per foggie purissime di Toscana da loro imparate nelle stagioni che passano lavorando sotto quel cielo di predilezione. Né troppo strano e diverso appaja tanta rozzià di luogo e tanta poetica gentilezza, perocché in quella sono appunto i due grandissimi elementi alla perfezione dell'altra: natura sola è maestra al loro sentire; e il

sono del favellar elegante le campagne toscane. Ora qual vero bello di poesia potrebbe non attribuirsi per cagion di bellezza a chi fu cresciuto sotto cielo italiano, e dalla sola armonia delle cose educato, avendone il soavissimo idioma ad interprete degli interni moti? Ma checché si voglia credere intorno a ciò, egli è fuor di dubbio tali composizioncelle esser nate ad una vita molto durevole e fortunata, perocché non v'hanno in que' luoghi « giovani vaghi e donne innamorate » che non le imparino e cantino, e nel saperne molte e nel saperle meglio cantare non mettano il piú invidiabile pregio di loro studiata gentilezza.

Ora, che per la cortese accoglienza fatta da ogni persona d'intelletto e di gusto alle poche poesie contadinesche tempo fa pubblicate, siam resi vieppiú certi del loro merito singolare, confidiamo di non disaggradire nel porgerne eziandio quel tanto che di esse ci rimane, pregievole per lo meno ugualmente. E piú volentieri vuolsi ciò fare dappoiché ve n'hanno altre di sapore diverso, per la diversità degli affetti onde sono animate. Ma nello adempiere a questo piacevole ufficio ci crediamo principalmente obbligati di riassicurare ciascuno non essere elleno altrimenti che poesie cantate, come altra volta si accennò, nelle montagne che dividono questo nostro Ducato dalla Toscana, ivi cosí dettate a persona la quale volle farsene tesoro per dividere dappoi cogli amici il diletto di una tanto dolce sorpresa. Né ciò va oltre ogni ragionevole credenza, ove si consideri che quanto in esse vi ha di bello, tutto dal cuore proviene e dalla immaginazione, mossi e regolati l'uno da un affetto naturalissimo, e l'altra dalle conosciute circostanze di que' luoghi. Non taceremo peraltro come non tutte le produzioni di quel paese le quali ci avvenne di leggere siano del pregio di queste che ora sono chiamate in novello clima, e diremo anzi aver noi posto cura in trasceglierne le migliori ed avere inoltre di non poche riportato quel solo bello che vi era, e non curatone il resto, perocché ci parve sano consiglio l'offrire quanto poteva

esser fonte di godimento, e allontanarne quanto il poteva di noja, o distrazione.

(*Saggio di Poesie Contadinesche*, in «Gazzetta di Parma», 12 e 22 maggio 1824, nn. 38 e 41).

2. Pietro Ercole Visconti (1830)

I canti popolari, strettamente legati all'indole nazionale, alle condizioni de' luoghi, allo stato del costume, al grado di civiltà, meritano l'attenzione del filosofo. In essi sono i vecchi segreti del cuore umano. Osservabili per quella espressione che viene spontanea a chi sia veramente commosso, danno a vedere un misto sempre interessante di comune e d'insolito, d'ordinario e di nuovo. Ispirati intieramente dal cuore, ne palesano i due potenti affetti, l'amore e lo sdegno. E li esprimono con quella energia che fa uno il sentire e lo esprimere.

Sotto un cielo mitissimo, fra il variato spettacolo di una natura sempre bella e sempre benefica, dotati di un linguaggio tutto poesia, inchinevoli all'entusiasmo, gl'Italiani abbondano di popolari canzoni che, prese in prestito da buoni scrittori, o dettate da alcun bardo occulto, o sorte da nativa vena d'ingegno, sono ad ogni modo, o per creazione o per adozione, cosa del popolo. Né infruttuosa inchiesta sarebbe quella di chi tutti ricogliesse canti siffatti. Di cari e preziosi modi, e locuzioni, e parole; di be' versi tutti germana purità; di produzioni nate con la nostra favella, feconda riuscirebbe la sua ricerca. E forse questa dolcissima madre nostra, privilegiata nutrice d'ogni bellezza, ne apparirebbe coronata d'un nuovo serto non indegno al venerato suo capo.

Egli è per queste considerazioni che giungeranno, spero, non isgradite le strofe che pongo in luce, che sono alcune di quelle che si cantano dal popolo della Provincia di Marittima e Campagna. Vennero da me riunite percorrendo, non ha guari, nell'antico paese de' Volsci luoghi già pieni di terrore e di atrocità, tornati ora alla sicurezza e alla calma. Elle

suonano nelle bocche di que' montanari, cantate con una melodia malinconica e quasi flebile. Ripetuta d'una in altra balza dal monte, talvolta da una eco lontana, piú spesso da altre voci che sembrano indicare una corrispondenza, tale melodia ha un non so che di grave e di solenne, che penetra dolcemente nell'anima. Richiesti que' contadini e le donne loro di dettarmi i versi che cantavano, alcuni vi si ricusarono all'intutto, altri cessero a stento, anche a vista del premio; e dopo lunga insistenza, si condussero solo a soddisfarmi per espresso comando di tale che avesse su di essi autorità. Queste poesie racchiudono siffattamente l'interno sentimento del lor cuore, che la mia inchiesta non pure sembrava singolare ed insolita, ma indiscreta ancora e noiosa, come di chi interrogasse alcuno del suo segreto. Era sul volto un rossore, una ritrosia e una schivezza ne' modi, una perturbazione improvvisa, che passavano ogni segno credibile. Vidi quel pudore rusticano di che parla il gran Tullio: né potetti da alcuno ottenere oltre ad un ben limitato numero di strofe: e a ciascuna andava aggiunta la condizione che sarebbe l'ultima.

Trascritte cosí da me fedelmente, dicendole ora questa ora quella persona del contado, ve ne furono delle ripetute infino a quattro e sei volte, e sempre al modo stesso. Eguale è in tutte il metro, come quello ch'esser debbe in rapporto ai modi della musica con la quale si cantano. Il verso è di undici sillabe: le stanze sono composte di otto versi legati fra loro con rima alterna: la qual maniera di strofe non mi sovviene aver veduto seguirsi in ordinato modo di poetare. I due primi versi che hanno sempre un proprio e finito concetto, ripetuti al terminar d'ogni stanza ne formano la chiusa: altre volte ho inteso finire il canto con una licenza in versi rimati, adattabile e adatta a molti di essi:

Questo lo dico a te bel verde alloro
giacché la dea non vedo il tempio adoro

o veramente:

Questo l'ho detto a voi bel lauro verde
chi v'ama piú di me suo tempo perde.

Un proprio e particolare carattere di questi canti, è che il poeta vi prorompe senza preambolo alcuno alla effusione del suo affetto. E questo parmi derivarsi appunto dallo esser essi una locuzione tutta espressa nel forte e nel vero della passione, che spinge a governare l'immaginativa. Donde si manifesta ancor esser essi stati fatti per soddisfazione propria di quale li compose, assai più che d'altrui; e di chi a tal segno s'appaghi senza cercare più oltre. Quindi arditissimi ne sono i modi, e pieni di nerbo e di vita. Notabile e principale differenza fra questi versi, e quelli d'una poesia a dir così calcolata per l'effetto che abbia a produrre negli altri; dove ben si conosce meglio che dal cuore, partir dalla mente la cagione de' movimenti e colori poetici, tutti volti a risvegliare il comune applauso.

Per quello che si appartiene alla lingua, alcune di queste stanze sono della maggior purità; in altre incontrano alcune voci e alcune forme tutte proprie del vernacolo, e dell'arcaico pure talora. Rinettandole di alcune di queste cose, che non son molte, potrebbero comparire agli occhi de' più con maggiore vantaggio. Io però ho voluto serbare intero tutto il loro carattere; e di questo sonomi fatto un dovere che ho osservato fino allo scrupolo. Molto più, che o mi inganno, o tali ancora quali elle sono, mi pare che a meraviglia esprimano la veemenza di un immaginar caldo e vivace; e i poetici concetti abbiano poetica locuzione; e le adorni un certo che di grave e di dolce, di amoroso e di verecondo, perché brillano di alcuni lumi, che se non sono lo splendore de' nostri versi migliori, meritano però senza meno di venir riguardati. Certo poi esse non mostrano né selvatichezza di costume, né crudeltà: ché pochi tristi esasperati e condotti all'estremo, sparsero men veramente tanto disfavore su genti quiete, ossequenti, e intese alla più mite delle arti, l'agricoltura.

Ove questo saggio venga accolto con favore, ciò mi sarà sprone a far pubbliche altre poesie simiglianti da me raccolte.

(Saggio di canti popolari della provincia di Marittima e Campagna, Roma 1830, pp. 7-11).

3. Niccolò Tommaseo (1830-32)

Certo è intanto per noi che le strofe dal sig. Cav. Visconti pubblicate, son cosa veramente popolare, se non di creazione, d'adozione almeno. Di questa seconda maniera di popolarità noi troviamo in Firenze l'esempio. Quei così detti poeti, che vanno nel Carnevale con certo loro apparato semi-bacchico improvvisando strambotti, son gente, è vero, del popolo, ma che pur dalla lettura di qualche libro attinsero alcune tradizioni della lingua poetica scritta, e ve le innestano ne' lor canti alla meglio. Così poté seguire di alcuna fra le strofe dall'erudito Romano donateci, che composte da uomini non volgari affatto, per le vicine campagne a poco a poco si venissero divulgando.

Havvene però che tutte popolari a noi pajono, e di concetto e di stile. Come:

Son sforzato a cantar, non dall'amore,
Solo per tua bellezza raccontare.
Risiede nel tuo volto un gran splendore,
Che fa qualunque vista innamorare...
Ah chi non t'ama, non conosce Amore,
O non intende lo modo d'amare.
Son sforzato a cantar non dall'amore,
Solo per tua bellezza raccontare...

Ma quello ch'è più singolare, perché conduce a qualche generale considerazione sugli antichi vincoli, ormai sconosciuti, dell'italiana civiltà, e sulle comunicazioni di lingua, di costumi, di idee, che corsero tra provincia e provincia, è il rinvenirsi, in queste canzoni di Marittima, concetti e frasi, e fin versi interi, tali quali si cantano tuttora in Toscana... Nella seguente cantata non solo il pensiero, gran parte delle parole concordano pienamente. Strofe romana:

Palomba che per l'aria va' a volare
Ferma che voglio dirti due parole.
Voglio *cavà* una penna a le tue *ale*,
Voglio *scrive* una lettera al mio amore.
Tutta di sangue la voglio stampare,
Per sigillo le metto lo mio core.
E finita de *scrive* e sigillare,

Palomba, *portacella* a lo mio amore.
 E se lo trovi in letto a riposare,
 O Palomba, riposati tu *ancore*.

Strofe toscana:

O rondinina che ten vai per mare,
 Passa di qua, ti dica due parole.
 Vo' che ti cavi una penna dall'ale,
 Vo' scrivere una lettera al mi' amore.
 Quando l'averò scritta e sigillata,
 tu glie ne porterai, rosa incarnata.

Io crederei di non errare affermando, che la canzone romagnuola non è che un'ampliamento, quanto al pensiero, un guasto quanto alla lingua, della canzone Toscana. Certo in questa è maggiore, chi nol vedrebbe?, la proprietà e l'eleganza: poi dall'espressione più limpida le idee traspauono più poetiche e più delicate. Manca però il bel concetto *Tutta di sangue ec.*; il qual forse anco nella canzone toscana si troverebbe se meglio se ne cercassero le varianti...

In uno dei numeri più recenti del *Globo* leggiamo come nel mezzodì della Francia, si conservi quel canto popolare che Goethe tolse ai campagnuoli di non so qual parte di Germania, e lo inserì nel suo Fausto. Questa corrispondenza inaspettata dà certamente soggetto a molte meditazioni, a moltissime congetture: e di corrispondenze siffatte, meglio cercando, in Italia ne troveremmo non poche. Havvi, per esempio, de' giuochi puerili, consistenti nella ripetizione di parole, slegate e quasi senza senso, i quali son comuni e in Toscana e nello Stato Veneto, e altrove: le parole talvolta cambiano, ma il tutto si assomiglia; e sí fatta somiglianza non può certo assoggettarsi alle leggi ideate del Vico, e dedursi dal fondo comune della umana natura. Le son cose di tradizione, che provano quanta influenza abbia avuto ne' tempi remotissimi la Toscana sulla civiltà dell'Italia intera.

Ripetiamolo: non è la poesia delle corti e delle accademie, delle scuole di umanità e delle classiche rimembranze, che noi ne' canti popolari cerchiamo; è l'espressione, più o meno felice, di sentimenti naturali, o sulla natura innestati

da inveterate opinioni; sentimenti, che quand'anco non fosser poetici, sarebber degnissimi d'osservazione e di studio.

Conchiudendo diremo, che e canti popolari, e proverbii, e tradizioni, e novelle, e costumi, son tutti, a chi sapesse osservarli, documenti preziosi a ricostruire, laddove il tempo distruttore l'ha spersa, la preziosa sempre e spesso arcana istoria de' popoli.

(Dalla recensione a P. E. VISCONTI, *Saggio* cit., in « Antologia », XXXIX, agosto 1830, pp. 96-97, 97-99, 102, 103-104).

Sento per prova quanto sia necessario rinfrescare di quando in quando l'ingegno e l'anima, direttamente comunicando con la natura e col popolo. Queste due ispirazioni sono gemelle: l'una si rinforza dell'altra: e quando la letteratura si distacca dal popolo, si separa ad un tempo dalla natura; o non la tratta che come un soggetto d'imitazione meccanica, un anese da mestiere.

Cutigiano, grossa terra, paese amenissimo, presenta nel suo piccolo i due contrapposti, dell'accorgimento cittadino e della semplicità montanina. Quand'io vi dirò che nel nido de' *rispetti* antichi, cominciano a volare su per le strade maestre le canzonucciaccie scipite della città, avrò il diritto d'aggiungere ch'è cosa non affatto desiderabile quella sorta di civiltà la quale, senza portarmi gran bene di nuovo, mi guasta l'antico.

A Cutigliano ho trovato una ricca vena di canzoni popolari che in un giorno solo non ho potuta esaurire. Feci venire di Pian degli Ontani una Beatrice, moglie d'un pastore, donna di circa trent'anni che non sa leggere e che improvvisa ottave con facilità, senza sgarar verso quasi mai: con un volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva di certo Madama de Sade; lo giurerei per le tre canzoni degli Occhi. Le rime in *are* non mancavano a quelle ottave, potete ben crederlo, e tornava frequente il verso:

Questo gli è vero, e non si può negare.

Ma ell'è cosa sempre mirabile a chi non nacque toscano il sentir dalla bocca d'un'alpigiana il *sed io*, e il *viso adorno*, e *truono per tuono*, e *lamentare per lamentarsi*, e *greve*, e *verudioso*, e *confino*. Né Francesco da Barberino vanta fra' suoi molti versi che valgono questi:

E gran sollazzo ci verremo a dare.

Che di scrittura non posso imparare.

La montagna l'è stata a noi maestra;

La natura ci venne a nutrire.

E 'l sole se ne va via là pian piano;

Ch'io ne debbo partir da Cutigliano.

Nel contrasto di chi le risponda, la Beatrice s'infiamma; e resiste ore intere a cantare, sempre ripigliando la rima de' due ultimi versi cantati dal suo compagno. Donna sempre mirabile; meno però quando si pensa che il verseggiare è quasi istinto ne' tagliatori e ne' carbonari di que' monti.

(Da *Gita nel Pistoiese*, in « Antologia », XLVIII, ott. 1832, pp. 18, 19, 26).

4. Giovanni Berchet (1837)

Nella molta farragine delle romanze spagnuole..., per poco che vi si faccia mente, non è difficile distinguere quelle che derivano immediatamente dal popolo dalle altre che non ne provengono se non più o meno mediamente. La semplice, continua, ingenua e, dirò così, giovanile bellezza delle prime rende ben presto il lettore assorto e contento in quella innocenza; per modo che lo disgustano poi le pretensioni retoriche, il fiorito concettizzare onde talvolta riescono screziate le seconde. Nelle prime è la natura che, tutta spontanea, senz'esser consapevole d'alcun artificio, s'è trasformata in poesia, nelle altre è ancor sempre la natura, ma che già bene o male ha imparato a mirare di tanto in tanto ad un effetto, a cercare i mezzi con cui conseguirlo. Nelle prime la poesia, per così esprimermi, è tutta d'istinto: nelle altre accanto all'istinto

comincia a spuntare l'intenzione. Sì nelle une che nelle altre è sempre il popolo che poetizza: oscuri, senza nome veruno gli autori delle une e delle altre; ineducati gli uni, ineducati gli altri; ma questi altri volenti a quando a quando pavoneggiarsi d'un qualche cencio lasciato cadere tra via da un poeta educato, ingegnarsi di arieggiare il dotto. E il tanto raro e tanto famoso *Romancero general* (Madrid, 1604 e 1614) non è in gran parte che una serie di documenti di questa degenerazione della vera poesia popolare; per non dire nulla delle molte romanze in esso contenute, le quali sono evidentemente fattura di poeti letterati, livida o esagerata falsificazione di sembianze che la natura sola sa creare, ma che l'arte e le scuole non possono imitare mai bene, come non mai bene l'uomo di corte imita l'innocenza del contadino, e tutt'al più la ritrae in caricatura. Dalla quale incapacità dell'arte venne forse da ultimo, per viziosa logica, l'aristocratico disprezzo con cui ella guardò tutte queste cantilene del popolo; quando invece ne doveva venire a lei un'occasione di bel confronto, una conferma de' più alti trionfi ch'ella aveva saputo guadagnarsi. Umili parentele, per rinnegarle, non si disfan-no; e non all'arte certo toccava di maledire il terreno sul quale ella ha potuto poi germogliare, crescere, perfezionarsi, appassire.

La poesia popolare (e per tale intendo quella che è direttamente prodotta e non soltanto gradita dal popolo) non mette fuori opere materialmente immobili come la poesia d'arte; non le raccomanda, come questa, alla scrittura; ma le affida al canto transitorio, alla parola fugace: cammina, cammina libera e viva; e ad ogni passo che fa lascia un vezzo o ne piglia uno nuovo, senza per questo cessare d'essere quello ch'ell'era, senza mutare la sembianza che da principio ella assumeva. Sorge uno e trova una canzone: cento l'ascoltano e la ridicono. Le cantilene udite da'suoi parenti, la madre le ricanta a' suoi figliuoli: questi le insegnano ai nipoti. Quando viene l'uomo letterato e se le fa ripetere, e le ferma in caratteri scritti, chi può dire per quante bocche sieno già passate quelle cantilene? chi riconoscere tutte le mo-

dificazioncelle che vi possono avere apportate? La canzone è la stessa, quella trovata da quell'uom primo sparito nella folla; ma qualche particolare di essa o è perduto o alterato o variato, non foss'altro, per necessità della labile memoria umana oppure delle nuove esigenze della lingua parlata. Quindi è che dagli accidenti estrinseci del testo scritto non si può con assoluta certezza conchiudere l'età d'una romanza. Al raccoglitore n'è toccata l'ultima compilazione; ma se molte o poche altre compilazioni, più o meno variate, ne l'abbiano preceduta, chi 'l sa?

Da per tutto la poesia popolare del medio evo, quand'ella imprende a narrare avvenimenti, se ne sbriga con pochi tratti, a guisa di chi soltanto schizza un disegno. Non se ne lascia trascinare, ma lo padroneggia ella il suo fatto: non ne piglia che le circostanze più rilevanti; su tutte l'altre trascorre a gran salti, e non se ne cura. Ella non ci guida passo passo per mano, ma ci sospinge innanzi all'oggetto; ce lo fa vedere, ma non ci dà tempo di contemplarlo; è frettolosa, e ci vuole affrettati. Questo costume tengono di frequente anche le romanze spagnuole. Il loro cominciare è per lo più impreparato: improvviso non di rado il loro finire; elle somigliano spesso, e probabilmente sono anche talvolta frammenti di canti più lunghi e perduti. Poca variazione hanno ne' modi del raccontare, nel trovar delle immagini, nel vestir di parole il pensiero, e nelle formole destinate a ravvivare l'attenzione altrui. Ma quella scarsezza è compensata da una insuperabile felicità nello abbattersi sempre a tutto quanto vi ha di più appropriato. Ed anche in questo procedimento è da osservarsi che i trovati di un popolo sono a quando a quando simili a quelli d'un altro e pur lontanissimo. Nelle romanze spagnuole e ne' canti popolari fino del settentrione s'incontrano maniere identiche: indizi fortuiti della identità della natura umana, piuttosto che prove d'una imitazione, non altro il più delle volte che congetturale.

(Dalla *Prefazione alle Vecchie romanze spagnuole*, Bruxelles 1837, ristampata in G. BERCHET, *Opere*, a c. di E. Bellorini, vol. I, Bari 1941², pp. 108-109, 111-112, 115-116).

5. Cesare Cantù (1839)

Fra i popoli messi in comunicazione frequente con altri, ben presto la poesia popolare si altera; alla lingua popolare ne succede una, determinata dalla sintassi o dalla grammatica; al grido spontaneo dell'anima, la prosodia e le indeclinabili regole della versificazione; e trovansi stabilite due sorta di poesie, una letteraria, una popolare; quella scritta ne' libri, l'altra impressa nelle memorie.

Quest'ultima poesia restò gran tempo trascurata, perché le scuole ci aveano insegnato a non ammirare che lo stile, le forme severe ed eleganti, il verso corretto e puro, l'espressione monda da ogni trivialità, l'andare superbamente coturnato.

Fra tali pretensioni, che potea mai sperare la poesia popolare colla sua guarnacca da villana, e il linguaggio balbettante, e l'incerta paternità?

Ma quando l'aristocrazia veniva combattuta ne' superbi suoi torrioni, e la popolarità produceva i suoi titoli storici e umanitarii contro i diplomi de' nobili, titoli sacri e incontestabili, suggellati dal lento ma indefettibile progresso, differente aspetto assunsero la storia e la letteratura; e chi le intese dovette cercare l'espressione di nuovi bisogni, di sentimenti nuovi, non più nella forbitezza dell'arte, ma nell'ingenuità della natura.

Allora si comprese la necessità di tener conto di lavori primitivi, che precedettero gli artificiali, e che quanto meno sentivano di regole e di scuola, tanto più rivelavano la verace natura d'un popolo e d'un tempo.

Quindi lo studio di resuscitare dall'oblio le canzoni popolari, piene d'ingenua grazie e di vita, e che, al confronto della poesia di scuola e d'accademia, son come alle cittadine le villane, rozze ne' modi, grossolane nelle fattezze, ma vivaci, sincere, tutte forza e vigoroso brio di sanità.

(Da *Della poesia popolare e specialmente delle romanze spagnuole*, in « Rivista Europea », 1839, vol. II, p. 94).

6. Silvio Giannini (1839)

S'io canto tutto il giorno il pan mi manca,
E s'io non canto mi manca a ogni modo.

Questi versi, che sono il principio di una canzone popolare toscana, mostrano abbastanza come sia una passione ingenta, e direi quasi istintiva nel popolo, quella, che lo eccita a manifestare i suoi piaceri, a ingannare i suoi dolori, e a sfogarsi nell'entusiasmo del canto, mentre si affatica nelle officine e ne' campi ad alimentare la vita di un pane bagnato di sudori e di lagrime. E il suo canto è poesia; è un bisogno dell'anima, una espressione ingenua e fedele de' suoi pensieri ed affetti.

Una raccolta quale dovrebbe e potrebbe farsi dei nostri canti popolari noi non l'abbiamo. Né io qui parlo di quelle sconcie e risibili *storie* e altre meschine produzioni di poetastri volgari, di che un cieco fa ordinariamente mestiero, e talvolta schermo alla sua ignavia un ozioso, e le quali, cantate da loro per le piazze e pe' trivii, dalla plebe cittadina s'imparano, pur troppo, e ripetono. Non debbo tacere però, che tra le infirmi leggende, che a facil prezzo si spargono da questi cantori vaganti, mi venne fatto di trovarne alcune che bene si raccomandano pel soggetto, se non per altro Dal che fui condotto a riflettere, come volgendo il pensiero a questa specie di poesia, e all'agevole diffusione che la fa popolare, potrebbe, forse non senza gloria, e certamente con beneficio della parte piú infelice e negletta della società, trarne partito il Poeta. E chi non fosse schivo di scendere fino al basso popolo, e lo accompagnasse col pensiero e coll'affetto ne' suoi tugurii, e sentisse le sue povere gioie, e i suoi non compianti dolori, e colle vive e semplici forme del suo linguaggio se ne facesse l'interprete; chi rammentasse che il basso popolo è pure gran parte della Nazione, e gli ridicesse nel canto que' fatti della storia patria, che è per esso, non dirò vergogna, ma sventura ignorare; chi tanto facesse, gli porgerebbe senza in-

ganno come una bevanda salutare, e a lui sarebbe condegna compensazione di altre glorie cui avesse rinunciato, la piú bella di tutte, il nome di amico e fratello congiunto al suo nome sulle labbra e nel cuore della moltitudine...

Ma per tornare... ai canti de' Campagnuoli toscani, dirò che di questi si vorrebbe invano determinare l'origine, o ricercare l'autore. Sono cosa del Popolo, come le sue credenze; ed esso gl'impara come la Lingua, e in quella guisa che questa a suo talento, e senza saperlo, modifica col volger degli anni, cosí dà a quelli modificazioni e varianti infinite. Ne' Rispetti de' nostri contadini non un concetto che dia segno dei raffinamenti dell'arte, non un affetto che non sia natura, né una imagine che non venga tolta dalle cose che li circondano, e che sono a loro familiari. Né traccia è in essi dei civili avvenimenti che furono, e rare si trovano le allusioni religiose, e piú le politiche (e questo forse sarebbe argomento di molte considerazioni); ma vivi e gentili gli affetti, e le passioni di fuoco, e l'immaginazione potente. E' sono le variazioni molteplici di un tema unico e costante, l'Amore: che quando pure sono sfogo di risentimento, e maledicono, e imprecano, spesso v'è nello sdegno il sorriso, od è l'odio che nasce dall'amore male rimeritato, dalla fede tradita, dalle illusioni perdute. E se ne' Rispetti toscani altro pregio non fosse, tu vi rinveni i piú vispi ed eletti modi della nostra bellissima Lingua, né forse una sola frase o parola che non sia propria e significativa. Le candide eleganze de' nostri antichi Scrittori sono ancor vive e incorrotte nel linguaggio dei nostri Campagnuoli, e si conservano ne' loro canti come un deposito sacro.

(Da *Delle poesie popolari*, in « *La Viola del Pensiero* », 1839, pp. 315, 319-320, 321).

7. Pietro Thouar (1839)

Amico, quand'io mi lessi i Rispetti o canti popolari, che tu pubblicasti il primo anno nella *Viola del Pensiero*, mi sen-

tii consolar tutto; mi parvero gioie restituite alla luce. Li ho riletti piú volte, mi gode l'animo di sapere che ancora sono tutti vivi nelle bocche dei buoni campagnuoli.... E mi domandi se farai bene a pubblicarne altri nel secondo anno della tua *Viola*? La risposta viene da sé. Mi domandi anche altre cose, per rispondere alle quali o ci vorrebbe piú spazio di una lettera, o minore affollamento di quelle idee malinconiche, le quali nascono in un abitatore della Capitale, che talvolta ha posto mente alle condizioni dei proletarii che vivono in quella. Essendoché esso li vede corrotti dalla vicinanza di coloro che professano fasto, vizii ed ignoranza, e non può udire canti dov'è miseria ed avvilitamento; o se ne ode, è costretto a chiudere per verecondia le orecchie. Dunque non ti maravigliare se a noi cittadini pare incredibile che i dolcissimi sensi di un amor puro suonino ancora nei casolari romiti, tra i boschi e su' prati lontani dalla città. È vero che il mal costume dei cosí detti grandi penetra anche nelle campagne, quando vi si recano a diporto nel tempo delle villeggiature; ma le piú spesse e le piú frequentate sono sempre all'intorno della città, e dove non arrivano le carrozze il vituperio non sale. Cosí è: e a me non piace l'uomo rozzo e idiota, né mi figuro il secolo d'oro o l'Arcadia ove sono da compiangere altre imperfezioni ed altri travimenti; ma sono convinto che tra le migliaia di giovani e di donzelle, che per tutta Toscana si dilettono di cantare cotesti Rispetti, pochi siano per tralignare o abbiano tralignato dai buoni costumi; laddove son certo che tutti coloro che nelle città imparano a mente con smania e cantano lubrici o inetti versi, tranne i ragazzi che forse non bene gl'intendono, sono già infetti dal verme della corruzione sociale. Che dirò della lingua, presso che tutta pura e armoniosa e feconda di belle idee, con la quale sono dettati? Lasciando da parte l'erudizione, che già mi manca, né vorrei po' tanto adoprare in questo argomento, se pure mi accingessi a trattarlo, farò soltanto la piú semplice riflessione che a me, a tutti viene in mente la prima: siccome i corruttori della nazione hanno tolto agli stranieri, senza il criterio della scelta, con le fogge del vivere, del vestire, del pensare, anche quelle del parlare, cosí nella città non trovi *l'idioma*

gentil, sonante e puro, che quasi intatto rimane in certe campagne, in quei luoghi insomma che non sono frequentati da chi si sforza di comparire meno che sia possibile uomo e Italiano.

(Da *A Silvio Giannini*, in « La Viola del Pensiero », Ricordo pel 1840, Livorno 1839, pp. 285-286).

8. Niccolò Tommaseo (1841)

l' amo il volgo profano. Gli accademici non odio, ma mando lontano da me. Per questo nome intendo gli accademici dalla natività; che all'erba novella e all'acque correnti prepongono le seggiole di velluto verde e il picchiar degli applausi. Chiunque altra poesia non conosce che quella de' libri stampati, chiunque non venera il popolo come poeta e ispirator dei poeti, non ponga costui l'occhio su questa raccolta, che non è fatta per lui. La condanni, la schernisca: e l'avremo a gran lode.

Fra le tante leggiadre immagini rincontrerete qualcuna che l'arte avrebbe a ragione evitata; fra i tanti versi soavi, qualcuno che passa la giusta misura; fra le tante eleganze qualche idiotismo disubbidiente a grammatica: e queste macchie agli occhi degli accademici dalla natività coprirebbero ogni candore; ma noi non parliamo agli accademici dalla natività. Versi di non giusta misura (a cui la pronunzia deve aggiungere qualche suono) troviamo in Dante, e li citeremo a suo luogo; ne troviamo in Omero, in Virgilio. Quanto alle rime assonanti, codeste cred'io dimostrino la delicatezza dell'orecchio popolare, che di meno materiale corrispondenza s'appaga e coglie le più tenui differenze. Se la poesia dotta se ne giovasse, meno sarebbe servo alla rima il pensiero; alla sillaba il sentimento. Ama il popolo nelle rime certi come contrasti di suono, che gli scrittori non cercarono ma né manco fuggirono. Ama il toscano i due ultimi versi maneggiare altresì in altra rima: che spesso è ripetizione inutile, ma talvolta dà grazia

all'intero: dalle quali ripetizioni gli scrittori stessi non sono aborrenti. Raro è che i due ultimi versi contengano un tutt'altro concetto; ma laddove questo è, la novità della cosa non essendo comandata che dall'affezione forte, può molto sull'animo. De' quali ritornelli taluni forzati o forse intrusi, ometteremo: i piú lasciamo stare, a documento, non foss'altro, di lingua...

Gl'idiotismi de' canti toscani non è tempo omai né d'esaltare né di maledire. Quasi tutti hann'esempi in autori del trecento e del cinquecento: tutti hanno analogie nel linguaggio che chiamasi illustre; tutti giovano alla storia della lingua; non pochi illustrano luoghi d'antichi scrittori. Correggerli (si potess'anco) sarebbe stoltezza sacrilega: a sopprimere e condannare per essi tutta quanta la dolce favella di queste canzoni, certo non pens'io. Le voci nel dizionario non notate, i modi schietti ed efficaci, le elissi (che sono necessità dell'affetto e della poesia e degli ingegni potenti) chi non sente da sé, né questi versi mai legga né verso nessuno. Ogni cosa qui semplice e snello. Le similitudini quasi tutte condensate in metafore; e nell'italiano candore e nella pace, non so che del lume e degl'impeti d'Oriente. Molte le nate sul mare; o che accennano al mare; ma sempre coll'acqua la terra ed il cielo; e alle spume sovrastare una ciocca di verde; e l'amato viso veduto in una ghirlanda di fiori. Le esclamazioni rade; in ciascun verso un'immagine; l'ultimo sovente balzar dal cuore con piú che lirico volo. E la facilità è qui, come altrove, condizione e indizio di potenza. Non fiutano la grazia, la veggono: non si provano al canto, cantano.

Taluna ce n'è di balzana, che sul primo non sai bene a che alluda, o come le idee si colleghino: ma a meglio guardare, lo vedi. Le canzoni di donna piú belle e piú meste: le civettine, men delicate e delle immagini e del linguaggio: gli stornelli brevi, piú leggiere, ma che ce n'è che valgono per molti terzetti di lunghe elegie. Il cuore tocco nel profondo, risponde con armonia di gemito, e tace. L'arte guaisce; l'affetto sospira.

(Da *Canti toscani*, Venezia 1841, pp. 5, 12-15).

Spesso lamentano le sorelle sul morto: e sono que' voceri de' piú pietosi; perché nella Corsica, cosí come in tutti i paesi di schietti costumi, l'amore della sorella è cosa profonda, e tale che anime incivilite nol credano...

Nel canto recato sentite con che dolci parole ell'accompagna il nome del perduto fratello: suo gioiello, suo tallo novello, rispetto e puntello de' parenti suoi, sua carezza. Oh i letterati di queste parole non ne ritrovano e non le osano: e' non osano amare.

E che dolci espressioni e potenti diffuse per tutto il canto! *Le vostre persone* come ben dice la famiglia! *Nome di tanto valore*, che *getta terrore*, *ch'eravate in agonia*, modi di potente semplicità. Né ho voluto sopprimere quel *siete morto da...* che accanto a *José la mia carezza*, si vede quanto seriamente sia detto, e quanto costi alla sorella quella morte senza l'onor del fucile.

Ma le Assise, a chi studia le bellezze e le piaghe dell'animo umano, e dalle passioni cava tesoro di compassione operosa; e nel linguaggio dell'uomo percosso da un vero affetto, trova le fonti della verseggiata e sciolta poesia, le Assise è spettacolo pieno di ammaestramenti... In tali processi non solo la natura de' fatti ma e la qualità degli uomini e il linguaggio vi scuotono. Il testimone nel narrare rinnova la scena; e come con scalpello scolpisce dell'odio suo l'uccisore e l'ucciso. Secondo il sesso, le età, le professioni, i paesi, varia il suono e il colorito del dire. Que' vecchi dal viso abbronzato; que' giovanetti già tinti di strage, quasi fiori con sopra vi sangue; quel possente pallor delle donne, e gli occhi bagnati di pianto iracondo, e il gemere tacito delle madri sole, delle vedove mogli; quel pudore raccolto che non trova suon di parola; quell'angoscia che fa forza al pudore; quelle voci che vibrano dal fremito del dolore, quasi tremito di corda acuta, feriscono l'aria e l'anima: dramma nella furezza lirico in vero. Senti in bocca a omicidi della montagna parole che suonarono l'ira di Dante e la pietà del Cavalca; senti figure che in uno scorcio danno intera l'immagine; e quell'unione della semplicità con la forza, che fa gli scrittori grandi. Inse-

gnano a' giudici parlare; insegnerebbero agli accademici scrivere. *Giurate* (dice il presidente), *giurate di dire la verità, tutta la verità, non altro che la verità*: e il Corso: «Giuro di dire la verità: e tanto serve»...

Lessi verseggiato da un Corso il lamento di donna uccisa che appare a' giudici; e narra il come: ma alla fiamma di que' delle Assise ogni lamento verseggiato è cinigia. L'arte, per nativa e affettuosa che sia, si addobba d'epiteti, nelle immagini si compiace, che svolazzando svagano dall'affetto, e ne' concetti che lo soffreddano: in un sentimento che le garbi, si ferma a bell'agio da sfaccendata; e poi le ripetizioni de' vocaboli teme: i balzi subiti teme, e cerca i voli: cerca le espressioni, le sceglie. Questo è suo pregio; ma con che difetti scontato, e che vizi! Ma la donna che parla colla spada del dolore nell'anima, il dolore in lei parla, una virtù maggiore di lei. Nelle sue lagrime è sangue: e al sangue incitano. Doppia vita, morte doppia. Quante più parole potenti raccolse il pensiero di lei in tutta quanta la vita; ora le vengono, non chiamate ma necessarie come il grido al temente, come l'anelito alla persona che muore. Se umiltà è ispiratrice, qual più stretto congiunto dell'umiltà, che il dolore? Hanno una, una sola n'hanno delle idee; che per tutte le parole erra e ricorre, com'aura per selva, come incendio per macchia, come spirito per le membra. Non sanno, non vogliono dire che una sola cosa. Le parole sgorgano dall'anima traboccante, non come sottil getto d'acqua in giardino, ma come polle abbondanti che mandano suono di gemito e di muggito. La gioia profonda geme: l'alto dolore canta.

(Da *Canti corsi*, Venezia 1841, pp. 39-40, 48-52).

9. Costantino Nigra (1854)

Pochi finora notarono l'esistenza d'una poesia popolare in Piemonte. Nessuno, ch'io mi sappia, ne scrisse. Pure dall'Appennino agli ultimi lembi della Gallizia risuonano le colline e le valli di popolari canzoni. Sbandite dalle romorose cit-

tà, si rifugiarono nelle campagne, dove fresche conservano le vergini ispirazioni e le memorie de' tempi passati: le vendemmie, le cacce, i lavori de' campi e delle officine, i notturni convegni d'amore, le feste, le nozze, i conviti sono accompagnati dal canto. Canzoni chiama il popolo quelle sue care melodie, benché in realtà vestano piuttosto la forma di romanze, o ballate. Rare sono quelle di storico argomento. Ma non mancano affatto come nell'Italia inferiore. Le piú appartengono al genere erotico; e ritraggono per questo lato dalle romanze cavalleresche di Spagna, da cui però le distingue maggior sobrietà d'immagini e meno splendida veste. Varia il metro dal quinario al martelliano; né sempre è serbata la giusta misura; ma facilmente supplisce la pronunzia o la cantilena. La rima di rado è perfetta; spesso è semplice assonanza di vocali. E talora manca anche questa o è difettosa. Il dialetto è vario, secondo le epoche ed i paesi, e qua e là adornato di qualche parola o frase toscana. Dico adornato, perché questi modi insoliti al vernacolo, consigliati dalla rima o dal metro, agguingono, a mio avviso, vezzo e leggiadria. Numerosissime le lezioni, massime ne' canti piú antichi e piú divulgati. I ritornelli frequenti, e spesso, come nella poesia d'altri paesi, senza probabile significato.

Semplici di forma, e rozze, come il loro dialetto, le canzoni del Piemonte esprimono non di rado affetti profondi e pensieri delicati, che invano si desiderano nelle piú lodate produzioni dell'arte. Non vi trovi né le grazie né la classica veste de' canti toscani, non la cupa fantasia còrsa, né l'epica sublimità degl'illirici. Schietta e passionata è la canzone piemontese. La musica lenta, soave, malinconica. Rapida la narrazione; piú dramma, che lirica poesia. Diversa per concetto e per forma dal rispetto toscano, non deve però confondersi con la poesia dei popoli settentrionali, nella quale predomina troppo spesso all'affetto l'elemento fantastico e tradizionale. Segna, dirò così, la gradazione per cui passò il sentimento popolare dall'elegante rima fiorentina al ritmo semplice e disadorno dei canti germanici e scandinavi.

10. **Raffaele Andreoli** (1857)

Sventuratamente in molte cose, ma fortunatamente in questa, nessuna nazione mai si compose di tutte colte persone. Havvi sempre un numero grande di uomini, nelle cui menti la necessità di un assiduo lavoro meccanico non lascia penetrare che appena forse un fioco barlume della crescente luce de' tempi; barlume bastante talvolta ad alterare, non mai sufficiente a distruggere le qualità essenziali della infanzia delle nazioni. Il popolo, dove più dove meno, conserva dappertutto la robustezza della fantasia, la vergine profondità del sentimento, la fede nelle tradizioni, il linguaggio pittorescamente figurato; compensi forse della Provvidenza a' mancanti vantaggi della ragione e della sperienza accumulate de' secoli. Il popolo dunque, ritratto vivente di quel che da principio fu la universalità della nazione, serbasi in ogni tempo essenzialmente poeta.

La poesia come comunemente s'intende, cioè la poesia artefatta, non è o almeno non dovrebbe essere altro che imitazione della naturale, ch'è quanto dir della popolare. L'arte imita la natura, han detto molti a sé medesimi; basta dunque profundarsi nella propria coscienza per trovarvi ciascun uomo il suo proprio Ippocrene. Ma si son essi domandati se la natura lor propria era poetica?... Altri, massime tra' moderni, imitano una natura comune, ma comune soltanto a quelle classi privilegiate, nelle quali l'uso e spesso ancora l'abuso della ragione ha cancellato i caratteri essenziali della natura poetica... Imitar la natura reale è certamente opera d'arte ma non di arte poetica... Ma la Bibbia, considerata nella sua manifestazione sensibile, ma Omero, Ossian, Dante, tutti in somma i poeti sovrani, non che imitare ciascuno il suo popolo, lo espressero; i poeti inferiori, ma pur grandi, se dalle condizioni de' tempi o da quelle dell'ingegno furono impediti di esprimere il popolo, almeno lo imitarono. Né sarebbe forse senza utilità per la retta intelligenza del nostro passato e pel buono avviamento del nostro avvenire il considerare i varî secoli e le molteplici opere della italiana poesia da questo la-

to novello; esaminare, cioè, quanto ciascuna maniera di artefatto poetare abbia, secondo i tempi e gl'ingegni, più o meno ritratto della poesia naturale, cioè siasi più o meno ispirata nella fantasia e nel sentimento del popolo.

La poesia popolare adunque, cessato quel suo primitivo stadio di esistenza universale nella nazione, esiste a due modi; direttamente nel popolo, indirettamente in que' poeti che il popolo ispira. E già da quanto è detto si può facilmente inferire che, di questi due modi, in alcuni generi di poesia deve naturalmente prevalere il primo, in altri il secondo. In quelle composizioni di lunga lena, dove un'ampia tela poetica si dee con sottile artificio tessere sopra una trama sapientemente ordita, ivi è chiaro che oltre alla fantasia e al sentimento, facoltà proprie del popolo, fa di bisogno una superiorità di ragione che non è né sarà mai se non privilegio di pochi. Nell'epica dunque e nella drammatica la capacità popolare è presso che nulla. Il popolo potrà creare una leggenda, un viluppo di romanzesche avventure, una pietosa o anche ingegnosa novella; ma per far della leggenda una Divina Commedia, di un ammasso di fole un Orlando Furioso, di una novella una Giulietta o un Mercante di Venezia, non ci vuol meno di un Alighieri, di un Ariosto, di uno Sakespeare. In quelle brevi composizioni invece, dove le immagini e gli affetti son tutto, in tuttequante cioè le specie della lirica, il popolo sta nell'elemento suo proprio; e la sua poesia è tanto superiore a quella di qualsivoglia più artificioso poeta, quanto la creazione all'imitazione, l'originale alla copia.

(Da *Canti popolari toscani*, Napoli 1857, pp. 2-5, 6-7).

11. Carlo Tenca (1857)

... È da avvertire che in Italia non v'ebbe, come altrove, incubazione lenta e sparpagliata di civiltà; ma, appena la nuova favella si svolse dall'involucro dell'antica e volle esser viva col popolo che la parlava, la letteratura destinata ad il-

lustrarla sorse quasi al tempo stesso ricca, varia, eletta, e tutto attirò a sé il vigore e l'attenzione delle menti. Laonde, fin dai primordii del risorgimento v'ebbe separazione tra l'arte raffinata e colta delle genti istruite, e quella spontanea e rozza rimasta in retaggio alle plebi. Nel che è da vedere una delle cause, e forse la principale, che influì sull'indole e sulle sorti della nostra poesia popolare, rimossa dall'ambiente più vivo della coltura e ridotta a pascersi di finzioni non penetrate a sufficienza nella vita generale della nazione. Mentre altrove le invenzioni poetiche del popolo furono a lungo il tesoro intellettuale del paese, in Italia appena se ne avvertì l'esistenza, né appare che si collegassero se non debolmente col moto della sua civiltà.

Ed ecco perché la ricerca di questa poesia, che presso alcuni popoli è richiamo di forze vive ed efficaci e quasi culto superstizioso dei proprii destini, in Italia è poco più di curiosità erudita, e studio di semplicità e di naturalezza in un'arte rimasta spontanea e salva dall'affettazione e dal corrompimento. Nondimeno, se nei canti del nostro popolo non troviamo espressa in concetti immaginosi l'arcana sapienza antica o la leggenda della fortuna nazionale, v'ha in essi più d'un lato per cui diventano preziosi, non solo alla storia dell'arte, ma a quella eziandio del costume, delle idee, delle tradizioni domestiche e civili della nazione. E il metterle in luce, mentre giova per una parte a farci meglio comprendere quella classe, verso cui si volgono adesso gli sforzi generosi delle menti, concorre dall'altra a schiarire i contatti e le relazioni esistenti nel pensiero dei varii popoli italiani, e ad aggiunger prova agli indizii di remote comunioni di vita. Né manca per esso il sussidio allo studio più vasto delle sorgenti comuni della civiltà, offrendo materia di raffronti e svelando affinità e scambi di idee e di modi tra nazioni disperate e lontane, donde poi si avvalorano o si formano le profonde congetture dell'istoria.

Le immaginazioni popolari, quando siano percorse da grandi spettacoli, o predominate dalla violenza delle passioni, si esaltano facilmente, e creano relazioni straordinarie di

cosè, e quanto piú ristretto è il campo, a cui tolgono le immagini proprie ad incarnare i loro pensieri, tanto piú son tratte ad esagerare quelle che hanno famigliari pel bisogno potente di poesia che le agita. Ma questa tendenza è circoscritta nel popolo toscano da un sentimento positivo e minuzioso della vita, che non gli permette di obbliarla interamente e di abbandonarsi alle fantasticherie dell'ideale. E d'altra parte, come appare esaminando piú da vicino il contenuto de' suoi canti, non v'ha in esso, o quasi mai, passione né sentimento vero, da cui tolga ispirazione; ma la sua poesia, benché diversa in sembianza da quella dei trovatori, ha comune con quella l'artificio, il fare concettoso e ingegnoso, è poesia infine di pensiero, non di cuore. Singolare qualità nella poesia popolare, la quale suole per lo piú uscire schietta e naturale, quasi eco immediata dell'interno sentimento, a cui non fa velo verun addobbo o verun sopracarico di colori; tanto piú singolare poi nel popolo toscano, nel quale, a differenza d'altre nazioni, la poesia è affatto lirica e non ha intermediî tra l'espressione dei concetti e colui che li medita e li canta. Fuori degli Arabi infatti e dei trovatori, e per conseguenza dei lirici amorosi italiani, che la protrassero colla schiera interminabile dei petrarchisti, codesta poesia, in cui è il cantore che narra in bocca propria le pene o le gioje da lui provate, ogni altro canto amoroso, slavo, finnico, scandinavo, germanico, rumeno, mescola quasi sempre la lirica alla drammatica, e per dare occasione allo sfogo affettuoso imagina in altri la vicenda o la condizione dell'animo relativa e la rappresenta nella canzone. E nondimeno, malgrado questa particolarità propria dei canti toscani, che parrebbe doverli rendere piú naturalmente espressivi degli affetti, essi appajono quasi bagliore di fantasia, non mai o di rado ingenua rivelazione dell'animo. Laonde non può dirsi che il popolo, sul cui labbro essi suonano, sia profondamente commosso e tratto a versare nel canto la piena del sentimento, mentre è piuttosto gara di spirito e trastullo d'orecchi delicati quel metro e quella armoniosa e gentile significazione di pensiero, in cui si compiace.... Laonde anche per questo lato non sarà chi voglia facilmente riconoscere nella Toscana la culla del rispetto, se la materia propria

di esso non appare del tutto congenita all'indole popolare, e se piú propria invece si palesa di quel volgo siciliano, la cui fantasia piú vivace e piú esuberante fu anche piú aperta per indole e per contatti di vita all'Oriente.

V'è chi disse i canti amorosi dei toscani significare la mollezza d'un popolo snervato, depresso dall'arti della tirannide e immemore dell'antica libertà. Invero chi pensa che tutta la suppellettile poetica di quel popolo, il quale ha fantasia cosí arguta e lingua cosí dolce e musicale, s'aggira intorno a concettini, e sdolcinatezze, e raffinamenti d'amore, può ben supporre che la fibra affievolita non gli abbia concesso piú robuste commozioni e immaginare piú ardito e multiforme.... Ma le condizioni politiche non sono che un solo fra i molti elementi che concorrono a dar impulso e carattere all'espressione poetica d'una nazione, e va errato chi crede in quelle soltanto trovar la ragione del vario atteggiarsi delle fantasie popolari...

Piuttosto sarebbe da cercare nel concetto di questi canti gl'indizii del costume, della socievolezza, delle abitudini morali e domestiche del popolo che li possiede. Una storia delle contadinanze italiane non è ancora possibile, ove mancano i documenti a ritrarre la vita oscura, negletta, uniforme di quei coloni, non piú servi, è vero, della gleba, ma avvinti al suolo da una tenacia indistruttibile di tradizione. Manca tuttora fra noi chi abbia studiato la vita delle plebi cittadine e osservato di sotto alla vicenda della pubblica fortuna lo stato delle famiglie e il nesso delle condizioni civili e politiche cogli interessi, le idee, gli affetti popolari; né la storia, che da poco ha cominciato a volger lo sguardo alla vita delle moltitudini, può ancora lasciare i palagi e svestire l'abito pomposo per correre succinta e spigliata per i viottoli e le piazze. Ma, se non l'indagine, è sorta però la brama di tentarla; e già qualche paziente erudito va raccogliendo quanto piú giova a mettere in chiaro gli aspetti del vivere privato e domestico del popolo; né molto andrà che le traccie, ora appena segnate all'opera degli studiosi, diventeranno solchi pro-

fondi, per cui scenderà la face dell'istoria a illuminare i reconditi intesti della società.

Finora poco fu fatto conoscere da vicino questo inatteso elemento letterario; e la nuova scuola, che prima ne consacrò l'introduzione, stette paga per lo più a qualche osservazione superficiale e, piuttosto che indugiarsi nelle ricerche, amò fingersi un popolo di sua fantasia che poco ha da fare colla realtà. Gli odierni scrittori infatti, allorché vogliono dirigersi al popolo, si fanno umili e bassi e quasi bamboleggiano nello stile credendo imitarne la semplicità: e nondimeno, ogni volta che s'ode la schietta parola popolare, essa non palesa idiotaggine o timidità, ma vigore invece e potenza d'immaginazione, e si trova che niuno più del popolo è atto ad esaltarsi e trasportarsi oltre i confini del vero. La lettura di questi canti, così ricchi di immagini e di traslati, e così splendidi di forme eleganti e peregrine, potrebbe insegnare ai ricucitori di poesia popolare qual è la via per rendersi accetti alla classe men colta, e come questa abbia più facilmente l'intuizione delle grandi cose e sia più familiare coi grandi ingegni che non si supponga comunemente da' suoi stessi encomiatori. E un'altra verità potrebbe insegnare a coloro che amano fare della vita popolare una specie di idillio domestico riscalducchiato ai tepori della sentimentalità religiosa. Quell'ideale di affetto casalingo che una certa scuola va sognando fra i cenci e la fame, quasi conforto e premio alle durezza del vivere, non è meno lontano dal vero di quel che lo sia il linguaggio infantile dal senno arguto e dalla vivace fantasia del popolo. Le consuetudini domestiche hanno bensì mantenuto sotto il tetto campestre più diuturna efficacia che non nel corrotto ambiente cittadino, ed è vero che il volgo, il quale prova sí aspri la fatica e lo stento, non ha al tutto obbiato il culto di quelle virtù che hanno sorgente nei doveri della famiglia. Ma non è da credere perciò ch'esso raccolga la sua fantasia intorno al focolare domestico, e vi si compiaccia e lo idealizzi nelle poetiche illusioni, a cui si abbandona. La poesia anzi s'arresta per lui sulla soglia della casa; e se qualcosa può ancora sorridergli al di fuori ed eccitare in esso la potenza del canto,

di dentro non rinverrà che affanni e tedj e cure penose, la parte più greve e prosaica dell'esistenza, per la quale non avrà che lamento ed ironia.

...Il concetto del lavoro appare terribile e doloroso nei canti toscani in quella migrazione dei contadini per la Maremma, dove si recano dalle montagne pistojesi a coltivare i campi più pingui e frugiferi, e a cercare tra le fatiche e le febbri qualche po' di guadagno da riportare al nativo paesetto. All'uscire del verno la montagna si spopola e comincia la partenza dei robusti lavoratori, e il compianto delle donne e il suono degli addii e le promesse e le speranze del ritorno echeggiano in versi affettuosi e dolcissimi, che sono i più schietti di tutta la raccolta. Perché dove il dolore affrena la fantasia, e le meste previsioni del cuore non concedono il lussureggiare delle immagini e lo scoppietto dei concettini, la parola esce spontanea e viva dal profondo dell'animo ed ha accento profondo di verità.

(Da *Canti popolari toscani*, in « Crepuscolo », aprile e maggio 1857, pp. 223-224, 261, 281-282, 295, 297; ristampato in *Poesie e prose scelte*, a c. di T. Massarani, Milano 1888, vol. II, pp. 243-245, 266-269, 271-273, 286-287, 292).

12. Cesare Correnti (1858)

Due aspetti può e deve avere, per chi vuol giungere al popolo, lo studio della letteratura popolare. Prima si hanno a considerare i libri che il popolo ha adottato, e le forme che, sebbene trovate da un'arte riflessiva, ci mostra di prediligere e di comprendere; poi si devono cercar le creazioni native e spontanee del genio popolare; le immagini, le frasi, i proverbi che corrono nelle lingue plebee; le tradizioni e le leggende che si conservano e si trasfigurano nelle memorie delle moltitudini; e infine le canzoni che accompagnate da melodie semplici e per lo più commoventi e profonde, servono, come le preghiere rituali, a prestar la voce e il pensiero alle anime mute, le quali ajutate da un primo embrione di poe-

sia e d'armonia, spesso v'aggiungono, senza pur saperlo, inflessioni piú passionate, parole piú scolpite, immagini piú calzanti, e credendo di restaurare le labili e confuse memorie, sviluppano, continuano e alcuna volta compiono mirabilmente il concetto e il ritmo poetico. E cosí avviene che non dall'artificio e dalla riflessione, ma dalla prima e sincera vena della natura derivano, cristallizzati spesso e sovrapposti goccia a goccia come le stalattiti, quei poemetti di graziosa o terribile ispirazione, di tessitura sobria, trasparente, e direi quasi adamantina, che si ammirano nelle raccolte, ormai numerosissime, dei canti popolari.

Né s'ha a credere che queste ispirazioni sieno soffiate al popolo da letterati travestiti e mascherati. Prima di tutto nessuno dei letterati saprebbe contraffare il popolo vero; e perfino il piú meraviglioso poeta vernacolo, Carlo Porta, ben fa parlare e pensare i suoi popolani come parlano e pensano i popolani veri, ma quello che sotto il suo occhio osservatore diventa poesia, non è che la prosa e la realtà. Nella poesia del popolo v'è uno sforzo per sollevarsi, e rispetto alla forma e rispetto alla materia, ad alcun che di piú vero e di piú profondo, che non si trova nella vita ordinaria. Oltre a ciò il processo narrativo delle romanze popolari è rapido e disposto con sí audace parsimonia, che ben vi pare l'alleanza del genio colla povertà; il come può riscontrarsi nella canzone, inedita tuttora, della *povera Cecilia*, e in quell'altra della *Monferri-na vendicatrice* pubblicata anche dal Marcoaldi.

(Da *Della letteratura popolare*, in *Scritti scelti*, a c. di T. Massarani, Roma 1891-94, IV, pp. 222, 229; già pubblicato in «Il Nipote del Vesta-Verde», per l'a. 1858, a. X e XI).

13. Alessandro D'Ancona (1858-62)

A noi, che facevamo voti in proposito, non può non riuscire gratissimo questo contemporaneo affaccendarsi di dotti e gentili letterati a raccogliere ed illustrare i prodotti poetici delle loro rispettive provincie. Noi, già lo abbiamo dimo-
 stra-

to piú volte, facciamo gran conto di queste spontanee ispirazioni popolari; noi vi cerchiamo per entro l'intimo pensiero che le dettava, vi cerchiamo la storia di affetti e dolori profondamente sentiti, lo svolgimento dei costumi, delle credenze, dei sentimenti, di tutti infine gli elementi che costituiscono la vita e la civiltà di quell'essere collettivo che si chiama popolo, cosí uno nella sua varietà, cosí sapiente nella sua semplicità. Senza che per noi si scemi in nulla la reverenza dovuta agli scrittori che sudarono a raggiungere l'eccellenza del dire, studiandosi di adeguare l'altezza del pensiero umano colla accurata eleganza della parola, a noi giova l'andar rintracciando con curiosa sollecitudine queste vive e naturali sorgenti di sentimenti e di idee, questi spontanei rampolli di fantasie inesperte ed inculte. A noi, usi ad un'arte che per nobilitare spesso vela ed adombra, e per innalzare spesso nasconde ed annebbia, giova il contemplare quest'intimo ed inscindibile connubio della idea colla forma, questa inimitabile semplicità di rappresentazione, che nasce solo da semplicità di concezione.

Questo molto è, ma non tutto. Ché noi nei Canti popolari andiamo anche e con molta piú cura, e con molta maggior soddisfazione, cercando la storia; e non la sola storia dei fatti, ma anche quella delle idee e del sentimento. La storia del fatto per sé è nulla, se non si conosca per testimonii irrefragabili la impressione prodotta nelle moltitudini fra mezzo alle quali è avvenuto, se non si investighi il giudizio che su di esso è stato portato, e le conseguenze morali che per esso si sono prodotte. Or questo testimonio lo troviamo nelle Canzoni e nelle tradizioni dei popoli, le quali niuno vorrà dubitare, ci fanno in questo proposito fornire piú validi argomenti, di quelli che son da trarsi dagli scrittori, cui possono aver traviato dalla verità, o la passione di cittadini, o la ignoranza delle vere cause e degli effetti necessari, o la troppa e prestabilita dottrina dei casi umani. Invero se avessimo, o potessimo avere, una compiuta e continua raccolta di cosiffatti giudizi popolari, gran parte della storia delle nazioni in ciò che spetta alla loro civiltà ed al loro progressivo sviluppo, sarebbe da rifarsi o da emendarsi. Che se altri qui ci opponesse

la grossolanità e l'insipienza di molte fra le opinioni e sentenze delle moltitudini, noi non crederemmo di dover correggere per ciò quanto abbiamo detto: perché qui non si tratta di procurarci tanto la verità, quanto la realtà delle cose; e gli errori, le fallacie, le superstizioni e le reluttanze al bene, sono massima parte degli elementi onde si compone la vita delle famiglie umane.

(Da *La poesia popolare italiana*, in « Rivista di Firenze », II, n. 20, settembre 1858, pp. 108-109).

Ma la poesia popolare non è soltanto questa siffatta primigenia rivelazione poetica di una stirpe nella età sua eroica. Oltre codesta che potremmo meglio chiamare *poesia delle origini nazionali*, ve ne ha un'altra, la quale non arresta il suo corso allorché nasce la poesia d'arte: ma dopo essere nata insieme con essa, e aver con essa confuse le sue proprie sembianze, se ne distacca in un conosciuto momento storico, e prosegue parallelamente ad essa i suoi svolgimenti, compiendo in una propria sua sfera le proprie sue fasi. Come la prima specie di poesia popolare può dirsi appartenente più propriamente alle nazioni creatrici con maggiore originalità e spontaneità di forze della propria costituzione politica e letteraria; così invece la seconda potrebbe assegnarsi come maniera speciale a quelle altre che, velocemente scorrendo per la età eroica, presto raggiungono un confacente assetto civile, e colgono e manifestano senza dimora la forma perfetta dell'arte...

In Italia perciò, il concetto d'arte sopravvivendo, per quanto imbastardito, nella tradizione e colla Eneide quasi stella polare a traverso tante vicissitudini, ne avvenne che la poesia popolare non fu già come presso le altre nazioni di cui dicemmo, la prima ed unica specie di poesia, non fu essa sola la poesia nazionale, non fu preparazione ed auspicio al sorgere della poesia d'arte. Bensì invece fu un genere, una maniera propria di certe classi, il verbo speciale di un ordine di cittadini, ai quali era ignoto che la Poesia oltre essere un entusia-

simo del momento, potesse anche essere uno studio, ed il verso oltre che parola propria all'eccitamento delle passioni, potesse anche esser oggetto di cure industrie.

(Da *La poesia popolare fiorentina nel secolo decimoquinto*, in « *Rivista contemporanea* », vol. XIII, a. X, 1862, pp. 353-54).

14. Antonio Casetti e Vittorio Imbriani (1866)

... Accanto a noi, ignota, inavvertita rampolla una sorgente di poesia schietta, capace di dissetare gli animi piú stanchi. Intendiamo la *poesia popolare tradizionale e spontanea*, quella che vive tuttodí sulle labbra del popolo, che alterata e modificata continuamente si tramanda da padre in figlio perpetuandosi cosí nella nazione come la lingua, come la coscienza umana, come gli affetti.

Dire del pregio storico di questa poesia è superfluo, bastando avvertire che la massima parte de' canti popolari italiani risale dimostrabilmente almeno al quattrocento; parlare del loro valore etnografico è inutile: basta ricordare che sono prodotto spontaneo del popolo, e che questo ha modificati gli stessi canti in ciascuna provincia in guisa da imprimer loro un suggello speciale e caratteristico; discutere dell'importanza loro filologica è supervacaneo, quando sono il piú ingenuo monumento de' Dialetti Italiani presenti, ne' quali sussistono reliquie delle antiche lingue italiche; ragionare finalmente del loro merito estetico è ozioso, quando intendiamo darne alcuni esempli, la bellezza dei quali sarà lampante per chiunque ha il senso del bello.

Un'ultima parola a' nostri pazienti lettori e lettrici...

A tutti raccomandiamo di non ispregiare il menomo canto popolare, la piú minuta variante, il piú mediocre verso, per quanto possa loro sembrare insignificante; spesso il piú vuoto in apparenza di senso, è quello che ne conteneva uno di maggior momento; e si giunge a stabilirlo coi raffronti; spesso danno una data, alludono a un fatto storico...

Il seguire esattamente coll'ortografia le menome inflessioni del linguaggio parlato; il non mutare nemmeno una parola; l'indicare la patria di chi cantava la poesia; il soggiungere quanti piú schiarimenti si può sulle allusioni in essa contenute son già cose che s'intendono da sé.

A' nostri collaboratori in calzoni poi, raccomandiamo di non farsi vincere da una sciocca modestia, omettendo di notare le canzoni poco vereconde che potessero incontrare; questo è lavoro di scienza, e la casta scienza conscia della purità de' suoi intenti è larga della stessa attenzione a tutti i fenomeni della psicologia de' popoli; come la medicina, come la storia, cosí pure la letteratura comparata non rifugge dalle sozzure che per essa son fatti, tristi assai, questo sí, ma da studiarsi come i rimanenti...

Ci siamo proposti di raccogliere i documenti necessarii per caratterizzar bene l'indole di tutto ciò ch'è Arte e piú specialmente Poesia popolare tradizionale in Italia (canti, tradizioni, costumanze, acconciature, danze, ecc.) e quindi determinare come da questa si svolga (l'Arte in genere e particolarmente) la Poesia riflessa, artistica il cui esercizio è delegato dal popolo alle grandi individualità estetiche. Né desisteremo per motteggi dal proposito.

(Da *Un mucchietto di gemme*, estratto da « La Patria », VI, 20 e 21 febbraio 1866, ristampato in « Il Giambattista Basile », XI, 1907, pp. 1-2, 12-13).

15. Giuseppe Pitрэ (1868)

Primo fra tutti gli elementi costitutivi la poesia popolare è senza dubbio il sentimento: primo tra tutti i sentimenti è per fermo l'amore, sotto mille forme e tutte nuove manifestantesi.

Lo amante siciliano non ha parole che valgano a dimostrare la sua ammirazione per le bellezze della donna, la quale se altrui rimira fa tremare il cuore e tronca sulle labbra qualunque espressione.

Quand'ella nacque — e fu l'ottava del Signore — con acqua del Giordano la battezzò il Pontefice massimo; le furono amici Palermo e Messina; seppesene il nome fino a Marsiglia; Roma ne fece festa; ne maravigliò Napoli bella. Vennero a lei i tre Re dell'Oriente con presenti preziosi: e tosto tre aquile volarono a darne nuòva al mondo universo. Pittore di lei Dio stesso, che la inviò dalle sfere celesti a conforto de' mortali, ne restò infiammato, cosí parvegli bella. Le trecce d'oro filato dagli angeli giungono dalla lunghezza a' piedi; diamante fine la fronte, archi trionfali le ciglia, stelle gli occhi, le labbra coralli, fonte d'ogni sapore la bocca. Come la neve e la seta d'Amalfi le donarono quelle carni bianche, sulle quali i piú famosi dipintori possono andare a scrivere, cosí la rosa di primavera le donò l'incarnato, il miele la dolcezza, il cinnamomo l'odore, la palma la maestà. Desiderio di re, principi e duchi, ella porta sul capo una ricchissima corona, e re e viceré le son servitori; ed una volta che la regina di Francia osò sfidarne il paragone, chi non sa come ne uscisse tutta oscurata! Per guisa che se, morta la regina dello stato dovesse la sola bellezza decidere il regno, il re senz'altro farebbe sua quest'amante siciliana, perché degna in vita di seder co' santi in paradiso, e di tenerne vassalli quanti appaiono sulla faccia della terra grandi e potenti:

Unnici regni a li stati maggiuri,
 Dudici donni di tanta biddizza,
 Tridici cori, quattordici amuri,
 Quinnici su' li re di la grannizza;
 Sidici stiddi, dicisette suli,
 E dicidottu sedi d'aütizza,
 Dicinnovi räj cu vinti suli
 Stannu suggesti a la vostra biddizza.

Giunto al termine del mio già troppo lungo studio..., io credo superfluo di riepilogare il già detto e di tirarne conseguenze di pratica utilità.

Parmi, del resto, dimostrato abbastanza, come grandi vantaggi possano venire a questa parte, trascurata per lo addietro, di letteratura, da' canti popolari tradizionali. Parto di vergine fantasia, cui le scuole non degnano d'uno sguardo,

ma che le scuole non sanno fare, essi racchiudono tanto tesoro di affetti, tanta copia di pensieri e d'immagini che a saperli parcamente imitare ogni studioso, dal men facile verseggiatore al piú ispirato poeta, ne ritrarrebbe bellezze inestimabili. A che menar tanto scalpore di un'arte che non si specchia sulla natura, e sbadigliare affetti che non si sentono, e dipingere scene che non si videro mai, quando nel canto il gran libro della natura e del vero sta aperto a tutti? Schietto linguaggio nell'amore, nella gelosia, nel dispetto, nella gioia, tra le pareti domestiche, sotto estraneo tetto, in mezzo a' ceppi dell'ergastolo, e in qualunque stadio di fortuna o stato dell'animo o condizione della vita; il canto è la piú vera, la piú sentita espressione dell'indole del popolo. Quel che ci vuole a fermare il grado di coltura intellettuale di lui è fedelmente ritratto in esso: dove, a preferenza che altrove, si serbano a durevole documento i fatti storici che presto o tardi assumeranno carattere di tradizioni.

La vita del popolo si è confusa fin'oggi con quella de' suoi dominatori, nella quale si è per necessaria conseguenza perduta; della sua storia è voluto farsene una cosa stessa colla storia de' suoi governi, senza tener presente che egli ha memorie ben diverse da quelle che cosí spesso gli si attribuiscono sí dal lato delle sue istituzioni, e sí da quello degli sforzi prepotenti da lui durati a sostegno de' propri diritti.

Il tempo di ricercare queste memorie, di studiarle con pazienza, di fecondarle con amore è venuto. Il filosofo, il letterato, lo storico, che cercano di conoscere intiero questo popolo, sentono oggimai il bisogno di consultarlo ne' suoi proverbi, ne' suoi canti, nelle sue fiabe, non meno che nelle frasi, ne' motti, nelle parole.

Accanto alla parola sta sempre il suo significato, dietro il senso letterale viene il misto e l'allegorico, sotto la strana e dimessa veste della fiaba e del mito è adombrata la storia e la religione dei popoli e delle nazioni.

(Da *Sui canti popolari siciliani*, Palermo 1868, pp. 13-14, 158-60, ripubblicato con modificazioni come introduzione ai *Canti popolari siciliani*, 1871 e 1891², dalla quale ultima ediz., alle pp. 45-46, 164-166, la ripubblica l'Ediz. Nazionale).

16. Costantino Nigra (1876)

... La poesia popolare, al pari della lingua, è una creazione spontanea, essenzialmente etnica. Razza, lingua e poesia popolare sono tre forme successive della medesima idea, e seguono nella loro genesi e nel loro sviluppo un procedimento analogo. Con ciò noi non vogliamo escludere la possibilità del passaggio della poesia popolare da una nazione ad un'altra. Quello che accade della lingua poté accadere della poesia popolare. In tal caso sarà compito della storia il cercar le ragioni del fatto, e il discernere in questa poesia mutuata la parte originaria e la parte che poté esservi aggiunta di proprio dalla nazione che l'adottò e seppè assimilarcela. Però si può stabilire per principio generale che la poesia popolare è creazione spontanea della popolazione che la canta, risponde al sentimento poetico ed estetico proprio di questa popolazione e costituisce un carattere etnico speciale della medesima. Applicando questo principio all'Italia, siccome noi troviamo nelle due parti della penisola il substrato di due razze distinte, e due tronchi dialettali diversi, così noi dobbiamo trovarvi e vi troviamo, perfettamente corrispondenti, due specie di poesia popolare nettamente separate non solo pei caratteri esterni che abbiamo già indicato, ma anche pei caratteri interni, ossia pel contenuto. Infatti il contenuto poetico degli strambotti come degli stornelli, che costituiscono la poesia popolare dell'Italia inferiore, è altrettanto diverso da quello delle canzoni, che sono il patrimonio poetico popolare dell'Italia superiore, quanto la forma esterna degli uni è lontana da quella delle altre.

Lo strambotto (come lo stornello) è originale e indigeno nell'Italia inferiore. La canzone è solamente in parte indigena nell'Italia superiore, in parte è comune ad altre popolazioni romanze. La poesia dell'Italia inferiore è lirica, quella dell'Italia superiore è generalmente narrativa. La prima è soggettiva, la seconda è oggettiva. La prima ha per argomento ordinario l'amore, la passione e l'affetto dell'animo, e più raramente un concetto morale o politico

o un'allusione a fatti storici; la seconda ha per argomento fatti storici, racconti romanzeschi o familiari, e, per una parte soltanto, l'amore. La prima si adopera ed ha probabile origine nel canto alterno; la seconda non ha mai il carattere amebeo. La prima, senza cessare d'essere popolare e comunque dettata dal popolo incolto, ha una forma appena meno artificiosa e quasi altrettanto accurata che la migliore poesia dotta; la seconda invece conserva la veste negletta e disadorna ma schietta ed ingenua della poesia d'origine strettamente popolare. Nella prima dominano la preoccupazione della forma e l'indulgenza al suono; nella seconda la forma è subordinata al pensiero. Nella prima la parola accidentale dà spesso occasione al concetto; nella seconda la parola obbedisce alla coscienza. Nella prima, anziché poeta, il popolo autore si rivela artista elegantissimo e stupendo, superiore in questa forma d'arte ad ogni altro popolo, il solo greco eccettuato; nella seconda il popolo autore, assai più che artista, è poeta.

Nella poesia popolare, come in ogni altra manifestazione dell'arte, la forma fa parte, e parte principale, della cosa stessa. Ove fosse lecito il ravvicinare cose così dispaiate, si potrebbe qui giustamente applicare l'assioma del diritto romano: *forma dat esse rei*. Un dato motivo poetico, una data materia poetica possono passare con facilità da un paese all'altro e trasmettersi successivamente a popoli di lingua e di razza diversi, separati anche da continenti e da mari... Ma quando la materia poetica è fissata dal verso, dalla strofa, dalla composizione, quando essa fu modellata in uno stampo determinato, foggiate in una forma più o meno precisa, il *novum opus* che ne risulta non si trasmette più, di regola generale, in questa forma, se non a popolazioni omoglotte, parlanti cioè idiomi identici o molto simili, e tali in sostanza da poter essere compresi senza grande difficoltà da ognuna di esse.

La canzone, giova ripeterlo, non è improvvisata. Non è opera di un solo individuo. Non nasce ad un tratto perfetta.

È lentamente elaborata da molti congiuntamente e successivamente. De' suoi elementi costitutivi una parte si può dire sempre antica. Quando dai nostri contadini si compone una canzone, si comincia a fissare la melodia, e questa è tolta ordinariamente da una canzone anteriore. La melodia determina il metro. Intere frasi e interi versi, e spesso il principio della composizione sono mutuati a canzoni già esistenti. Ciò che si aggiunge di nuovo è spesso scorretto, rozzo e talora confuso; a poco a poco, passando per molte bocche si modifica, si purifica, si compie; nuove idee si aggiungono; le espressioni scorrette od improprie sono successivamente eliminate e sostituite da altre più proprie e più corrette; queste alla loro volta, passando per altre bocche, e trovandosi in ambienti meno propizi, si corrompono di nuovo, si oscurano, per rinnovarsi di poi. Strofe intere si corrodono lentamente, si dimenticano, si perdono; altre nuove pigliano il posto delle antiche. Reminiscenze d'altri canti s'innestano, si propagano, e mutano non solo l'economia, ma il senso e la conclusione della canzone. I così detti luoghi comuni poetici sono largamente messi a contributo. Talora due canzoni si fondono in una. Talora invece una sola canzone si spezza e dà origine a due canzoni diverse. Nel trasmettersi di bocca in bocca il proprio canto, il popolo lo rinnova e lo modifica costantemente nelle forme dialettali e nel contenuto, e finalmente anche in parte nella melodia e nel metro, e queste continue ed importanti modificazioni costituiscono in realtà una perpetua creazione della poesia popolare; creazione che passa per molte e varie fasi, e le di cui condizioni di vita e di perfezione, o di degenerazione e di oblio sono intimamente legate con quelle del popolo autore e conservatore.

Perché questo studio fosse meno incompleto, converrebbe ora esaminare e giudicare il valore estetico e morale dei due grandi rami della poesia popolare italiana. Ma noi lasciamo volentieri questo compito meno arduo e più attraente a critici più riposati e meno esposti alle tentazioni di parzialità, alle quali, pur non volendo, potrebbe accondiscendere un raccogliitore di canti popolari. Questi è naturalmente por-

tato a trasmodare nell'indulgenza e nell'elogio rispetto a ciò che forma l'argomento e il pregio dell'opera sua. La critica della poesia popolare italiana, considerata nel suo intero sviluppo in tutte le parti della Penisola, è uno studio che ci manca, e che merita d'essere fatto... Ormai tutte le provincie italiane hanno recato la loro pietra alla costruzione del nobile edificio; ed il critico futuro avrà a sua disposizione elementi che facevano difetto a' suoi antecessori. D'altra parte gl'importanti lavori fatti negli ultimi anni da critici stranieri sulla poesia popolare d'altri paesi potranno agevolare i paralleli e servire di stimolo, d'esempio e di guida. Ma per questo appunto la scienza moderna crebbe le sue esigenze. Essa vorrà conoscere, accanto ai meriti reali del nostro canto popolare, le sue mende e i suoi difetti, egualmente reali, liberamente, largamente, coscienziosamente esposti e discussi, senz'altra preoccupazione che quella della verità.

(Da *La poesia popolare italiana*, in « Romania », V, 1876, pp. 427-28, 429, 449-450, 451-452, ripubblicato con variazioni in *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, pp. XVIII-XX, XX, XXXV-XXXVI, XXXVIII)

17. Ermolao Rubieri (1877)

Quella poesia che ad un tempo stesso è subiettiva, intima, originale e improvvisata è la piú vera, diretta e legittima poesia popolare, e a noi sembra non potersi meglio significare che col nome di *passionata*. Perocché essa è quella che nell'impeto della passione, sia ira od amore, prorompe dal cuore del poeta quando egli vuole, o crede, o finge essere inteso dalla persona cui le sue parole sono dirette. In origine e in tempi piú poetici de' nostri fu veramente improvvisata...

Ma oggi la vera improvvisazione è assai rara o al piú consiste nel dare o nuova applicazione o diversa forma a cose ormai vecchie. Questa poesia è ad apprezzarsi difficile piú che non sia comunemente supposto. Spesso il sentimento vi è tanto piú profondo, quanto meno apparente; spesso il concetto vi è tanto piú semplice quanto piú par figurato: ma quel sentimento e quel concetto, bisogna saperceli trovare. Pren-

diamo un rispetto, uno de' primi che ci capita tra quelli toscani:

Quanto sta ben la pietra in quell'anello!
 Quanto un par d'occhì in quel pulito viso.
 V'ho assomigliato all'Angiol Gabriello;
 Gli è il piú bel santo che sia in paradiso:
 V'ho assomigliato all'Angiolo del cielo,
 E di lasciarvi non è il mio pensiero;
 V'ho assomigliato all'Angiolo beato,
 E di lasciarvi non ci ho mai pensato;
 V'ho assomigliato all'Angiolo di Dio,
 E di lasciarvi non è il pensier mio.

A prima giunta, chi sente tutte quelle similitudini d'Angioli, e quel rimuginamento d'identiche idee espresse in forme diverse, crede di ravvisarvi un prolungato sforzo di arte, mentre, se meglio riflette, deve finire con lo scorgervi una unità di sentimento saldissima. Poniamoci ne' piedi dell'inspirato contadinello. Egli fruga nel suo cuore, vi cerca una espressione che a un tempo stesso significhi quanto la sua forosetta sia bella ed egli, innamorato, la trova. — Ella è un angiolo, egli le sarà sempre fedele. — Qui dove pare che l'artificio cominci, è invece finito. Egli cercava un pensiero affettuoso e gentile, lo ha trovato, né ha piú bisogno di correrli dietro. Si arresta su quello e vi si compiace, e se lo volta e rivolta ora in una rima, ora in un'altra, come fa un carezzevole cagnolino quando ha raggiunto il sasso nel quale riconosce a fiuto la inviatrix mano del diletto padrone. È una specie di ebbrezza. Egli ripete appunto perché non istiracchia: e il suo ripetere non è fiacchezza, è energia; non è vacuità, è efficacia; e perciò sovente ripeterono anche i piú grandi poeti, e de' grandi poeti i piú antichi e piú sublimemente popolari, cioè i patriarchi, i salmisti e i profeti.

Or se si consideri quanta comunanza di tèmi, di similitudini, di formule, di ricordanze esista nella poesia popolare, diverrà facile il comprendere e spiegare come e perché tanta sia la omogeneità che in essa si trova. La poesia popolare si forma e si usa come il popolare idioma. L'uno e l'altra sono una convenzione. E come nell'idioma si concor-

da nello adoprare una data parola a significare una data cosa, e una volta che ciò sia stabilito, non resta che prendere e accozzare le parole belle e fatte per esprimere un pensiero talvolta novissimo, così nella poesia si concorda nello adoprare una data formula a significare un dato sentimento, e dopo non resta che da prendere e accozzare le formule per mettere insieme un canto, talvolta novissimo anch'esso. È una specie di gergo che spesso riesce incomprensibile a chi non ne possiede la chiave, ma che giova moltissimo a chi l'adopra per una pronta, concisa e scultoria manifestazione de' proprii pensieri, senza con ciò pregiudicare alla loro originalità. Per tal guisa avviene che nella poesia popolare non è né tutto vecchio né tutto nuovo, non tutto inventato né tutto copiato, non tutto improvviso né tutto artificiale; ma mentre sono per lo più vecchie e copiate e artificiali le parti separatamente prese, nuovo e inventato e improvviso è spesso il concetto che ne risulta, considerato nel suo tutto.

...La nostra nazione non è morta; anzi è risuscitata a novissima vita. Dovrà per questo cessar di cantare? Sarebbe inutile consigliarglielo; chi glielo consigliasse non sarebbe secondato. La natura è troppo più potente dei consigli, tanto più quando, come questo, han dello assurdo. Solo si può e si dee far voti, affinché nel cantare serva meglio alle necessità della morale e della patria; a quelle della morale precipuamente la poesia urbana; a quelle della patria precipuamente la campestre. Ciò è diventato più facile ora che i governi hanno o dovrebbero avere cessato di essere o tirannici o corruttori, e però la poesia politica può cessare di essere o mutola o sovversiva... Le nostre tradizioni, ormai le abbiamo; non resta che coltivarle e trasfonderle, specialmente in quelle popolazioni che più ne abbisognano, perché finquí ne rimasero più digiune, cioè nelle popolazioni campestri. A ciò possono del pari contribuire patrioti e legislatori; quelli con lo educarne i generosi istinti: questi col chiamarle a parte della pubblica vita, col riunirle alle popolazioni urbane come nella coscienza e nel godimento dei comuni diritti, così nel bisogno e nella volontà di una comune difesa. I campagnuoli e i cittadini son

già poeti: non rimane ai primi che diventare poeti nazionali, come i cittadini; ai secondi che diventare poeti morali, come i campagnuoli. Soltanto allora la poesia popolare potrebbe divenire vera gloria e fortuna della nazione. La favola della lira di Anfione che col suo suono fa sorgere le mura di Tebe è uno de' miti più ricchi di profonde verità per la storia de' poeti e de' popoli.

(Da *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877, pp. 242-243, 406-407, 685-686).

18. Alessandro D'Ancona (1878)

Noi crediamo ... che il canto popolare italiano sia nativo di Sicilia. Né con questo intendiamo asserire che le plebi delle altre provincie sieno prive di poetica facoltà, e che non vi sieno poesie popolari sorte in altre regioni italiane, ed ivi cresciute e di là diramate attorno. Ma crediamo che, nella maggior parte de' casi, il Canto abbia per patria di origine l'Isola, e per patria di adozione la Toscana: che, nato con veste di dialetto in Sicilia, in Toscana abbia assunto forma illustre e comune, e con siffatta veste novella sia migrato nelle altre provincie...

Ben è chiaro certamente, che ai Canti privi di rispondenza in altri dialetti, o che trovan rispondenza in qualche provincia contermina, non è da pensare, anche perché sono la minor parte: ma bisogna trattare e risolvere la questione rispetto a quei moltissimi, dei quali abbiamo dato solo un saggio, che trovansi diffusi quasi in ogni regione d'Italia, e hanno forma quasi in ogni dialetto. A nessuno potrà mai venir in capo dopo le prove molteplici da noi addotte, ch'è sien nati isolatamente, spontaneamente, pur avendo identiche sembianze dappertutto, né altro al certo essendo le differenze se non modificazioni naturalmente indotte dal passaggio di bocca in bocca e di paese in paese.

Un altro quesito resta tuttavia da studiare; rimane da

sciogliere, se è possibile, un altro groppo. Ammessa la identità del Canto popolare in tutte le provincie e in tutti i dialetti d'Italia, noi troviamo, messe da parte le differenze di minor conto, tre tipi essenziali: il Siciliano, il Toscano, e quello dell'Italia superiore...

Studiamo più attentamente lo schema di queste tre forme principali. La strofa siciliana è composta di otto versi con sole due rime, che quattro volte si alternano, mancando così della chiusa propria all'ottava letteraria. Un suo quasi costante carattere è l'uso di quella che il Nigra chiama *consonanza atona*, la quale colla diversità della vocale tonica finale produce una particolare omofonia, che potrebbe dirsi dissonante o di contrasto (ad es.: *uri, ari; iti, ati; oru, aru; uri, ari; utu, atu; anza, enza; isti, asti; azzu, izzu* ecc.). Talvolta anche si hanno quelle che i trattatisti chiamano ottave incatenate, nelle quali ogni verso comincia coll'ultima parola dell'antecedente: ma questo è sfoggio artificioso, e quasi vaghezza della Musa popolare di superare quelle difficoltà, che a sé stessa pone la Musa dotta.

Il tipo del Canto settentrionale corrisponde a quello della prima metà del siciliano: è una quartina nella quale rimano fra loro il primo verso e il terzo, il secondo col quarto. Generalmente, per logoro portato dagli anni o dalla tradizione orale, per necessità di rima o di travestimento idiomatico, la *consonanza atona* è sparita anche in quei casi, ne' quali indubbiamente v'è corrispondenza fra due lezioni, anzi derivazione certa dell'una dall'altra che la possiede.

La stessa organica struttura avrebbe il Canto toscano, se al tetrastico non solesse appiccare una coda, di maggiore o minor lunghezza. Questa però non è arbitraria e indipendente: non contiene altri sensi, o liberi ampliamenti del già espresso: ma, intanto che per nuova ragione di desinenze e nuovo annodamento ritmico si scioglie dal tetrastico, vi resta in ciò congiunta, che l'aggiunta *riprende* e svolge nuovamente e variamente un concetto, una immagine, una frase, una parola dell'ultimo verso, o al più del penultimo, e muta soltanto la collocazione delle voci: né questa ripetizione si fer-

ma quasi mai ad un solo ritorno, ma va anche più oltre, sebbene comunemente si contenti di due volte. Questa aggiunta, che noi chiamiamo *ripresa*, è di due versi rimati insieme, e la rima cangia ad ogni distico...

Or non potrebbe essere che i Canti, i quali si rinvennero nell'Italia settentrionale senza la aggiunta toscana, fossero già semplici tetrastici quando vi giunsero, e gli altri colla *ripresa* rappresentassero una posteriore immissione? E non potrebbe anche essere che il Canto siciliano arrivasse in Toscana, non già nella sua forma presente e normale, ma stretto e racchiuso in solo quattro versi, i quali poi qua ricevevano l'ornamento e la finitura della rima baciata, e in Sicilia l'appiccatura del secondo quadernario? Sappiamo bene quanto in siffatta materia debbasi concedere all'arbitrio de' cantori, che già fanno assai se di secolo in secolo e di padre in figlio trasmettono intatto questo lascito, affidato alla sola memoria; sappiamo bene che abbiamo dinnanzi a noi una materia scomposta, e quasi diremmo, inorganica, che cangia sempre struttura e membra per labilità di reminiscenze, e si annoda ed ordina variamente al richiamo di una immagine, di una parola, di una desinenza: che la strofa ora è ottava, ora esastico, ora tetrastico, ora tristico, ora distico con perpetua vicenda, secondo luoghi e persone: che, insomma, il sistema della metrica popolare ha più eccezioni che regole. Ma pur tuttavia fermamente crediamo che debbavi essere una forma rudimentale e semplicissima, alla quale possano senza sforzo recarsi le molte varietà, e in che faccian capo tutte le altre fogge di versificazione, diramandone come da nucleo primitivo e necessario.

Questa forma semplice e primitiva è, a parer nostro, il tetrastico, proprio pur anco, salvo la diversa misura del verso, di quella particolar foggia di Canti popolari, che sono le *Villette* friulane, nate e vissute solitarie in quell'angolo d'Italia, che appartiene al dialetto carnico.

Data una volta la lusinga, la carezza musicale della rima, ad appagare il desiderio dell'orecchio e dell'anima basta l'alternazione di due desinenze in quattro versi; le successive ripercussioni ritmiche, e i varj intrecciamenti vengono dallo

studio, dalla riflessione, dalla voluttà, diremmo che ha ingenerato il primo e più semplice esperimento...

Or dunque, anziché supporre una serie di aggiunte e di resecazioni, noi opiniamo, e se errassimo ci piacerebbe di farlo coi nostri valenti amici Nigra e Schuchardt, che il Canto popolare nella prima sua forma fu soltanto un tetrastico. In tal forma esso si sparse fuori dell'Isola e giunse in Toscana, e dalla Toscana passò ad altre regioni. Così si spiegherebbero agevolmente e il tetrastico caudato toscano e il tetrastico semplice transpadano. Ma ciò, lo ripetiamo, non vieta che in altre successive migrazioni, in altre sciamate di Canti la strofa siciliana giungesse intera, dappoiché talvolta le rassomiglianze vanno più oltre del quarto verso, o il nuovo composto è messo insieme di versi liberamente scelti per tutta l'ottava: come anche non esclude l'ipotesi che oltre Po giungessero posteriormente Canzoni toscane colla *ripresa*.

(Da *La poesia popolare italiana*, Livorno 1876, pp. 285, 287, 299, 301-302, 308-310, 311-312; con lievi modificazioni nella 2ª ediz. pp. 323-24, 326, 339-340, 341-342, 348-350, 352).

19. Domenico Comparetti (1878)

Ormai gli specialisti che hanno studiato da vicino la poesia popolare di molti paesi non possono più averne il concetto che se ne aveva un tempo, e che tuttora se ne ha volgarmente, quasi essa fosse o dovesse essere un prodotto non solo spontaneo e senza arte alcuna, ma anche sempre improvvisato ed estemporaneo, pronto sempre a scaturire dai cervelli popolari come una fata bella, piena di miracolo e di meraviglia. I nostri giorni invero sono poco propizi a fare intendere come sia assurdo credere che la poesia popolare debba esser cosa totalmente disgiunta dalla poesia letteraria, e quasi procedente da un altro mondo. Quando la poesia è lontana dalla vita, dagli usi e dal sentire di tutte le classi sociali quanto lo è oggidì, si può pensare ad un distacco intiero e profondo fra poesia popolare e poesia d'arte; pur nondimeno ognuno dovrebbe intendere che quanto più s'indietreggia nella storia del-

la poesia, tanto più dobbiamo aspettarci a trovare minore la lontananza fra quelle, ed anche arrivare ad un tempo in cui questa distinzione che oggi facciamo non può farsi. In tempi in cui la poesia occupava un posto considerevole nelle costumanze e diciam pure nei bisogni della vita, presso tutte le classi sociali egualmente, in cui la produzione poetica non era destinata ad essere scritta e letta, ma ad essere cantata, recitata, udita, in cui la condizione di poeta era uno stato; chi non vede come allora la poesia popolare dovesse avere una ragione di essere, una natura, una posizione e una definizione che non era quella di oggidì, e come essa non potesse allora in alcuna guisa essere così estranea alla produzione delle altre classi sociali come oggi si pensa? C'era allora una vita poetica vera e propria, ricca di succo e di energia plastica, che creava forme varie di natura e di scopo, ma pure coerenti e armonizzanti fra loro come parti di un solo organismo, nel quale circolava il pensiero poetico di tutta una grande, individua massa sociale. Fissate le forme e i generi di poesia a ciascuna corrispondenti, queste ebbero poi vicende varie; alcune finirono coll'andare a servizio della classe più alta, più colta, più dotta, e del pensiero poetico superiore; altre rimasero nell'uso del pensiero più semplice e delle classi meno elevate socialmente e intellettualmente. C'è poi in certi momenti dello svolgimento letterario uno scambio di forme da una classe all'altra; ma la pertinenza di ciascuna forma riman sempre visibile e chiara. Il letterato comporrà strambotti e rispetti alla popolana, e questi saranno ripetuti e cantati, e il popolo li farà suoi; non per questo men popolare sarà quella forma, dacché popolare è l'origine sua e il popolo riman sempre fedele ad essa. Il popolo poi prenderà anch'egli certe forme dalla letteratura, quelle che più facilmente possono giungere a lui e farglisi familiari, singolarmente pel veicolo della recitazione e del canto; ma non per questo rimarranno quelle forme meno letterarie...

Noi crediamo adunque che sarebbe vano chiedere alla poesia popolare di esser pura da qualsivoglia influenza letteraria come il credere che tutto ciò che canta il popolo sia sempre creazione sua; ed inoltre crediamo che sia necessario,

per non perdere il filo di questi studi, rammentarsi sempre che la prima caratteristica della poesia popolare non istà nella provenienza di tale o tal altro canto da una determinata classe di persone, ma sibbene in certe forme che create e tenute vive dal popolo, sono sempre ed essenzialmente popolari, siano qualsivoglia le loro vicende.

(Da *La poesia popolare italiana*, in « Rassegna settimanale », 1878, II, pp. 45-46).

20. Francesco Novati (1893)

Se molti e molti fra i canti sardi si manifestano, nonché moderni, addirittura contemporanei, per le allusioni che vi si contengono a fatti ed usanze del dì d'oggi, ciò non vuol dire però che nulla di antico, anzi di antichissimo, non rimanga in gran parte di essi. Indubbiamente è antico lo stampo, per dir così, dentro cui le contadinelle di Nuoro o del Logudoro gittano i propri pensieri. Lo schema metrico del *mutu* ha strettissime relazioni di parentela con le canzoni « a ripetizioni », che si leggono fra le poesie del re Dionigi di Portogallo, e sono senza dubbio imitazioni di canti popolari preesistenti; di più la succinta descrizione da noi data del come i sardi *torran su mutu*, compongono il *mutu*, avrà richiamato certo alla memoria dei lettori una forma artificiosissima di componimento, passata dalla lirica d'arte provenzaie nella nostra del trecento: la *sestina*, gradita a Dante, cara ancora al Petrarca. E se poi noi ci volgiamo alla lirica spagnuola del secolo decimoquinto vedremo farsi anche più stretti e notevoli i rapporti fra i *mutos torrados* da una parte, e i *romanços glosados* dall'altra.

Ma di ciò anche troppo. Il *mutu*, per finirla, potrebbe dunque non senza ragione paragonarsi a que' vasi di terra cotta che oggi ancora in certi paesi dell'Italia meridionale le donne portano sul capo colle squisite movenze delle canefore greche. Ognuno di quei vasi è stato impastato coll'argilla raccolta nel campo vicino, tutti conoscono in paese il vasaio dal-

le cui mani è uscito; il pittore che, prima di rinchiuderlo nella fornace, lo ricoperse di quella tinta verdastra, alla quale il calore darà bentosto gli indescrivibili riflessi, cangianti, opalini, che richiamano al pensiero la patina meravigliosa de' bronzi nascosti da secoli sotto terra o le tinte iridescenti di certi vetri famosi, sparsi sulle coste mediterranee dai mercatanti fenici. Ma ciò che fa la bellezza del rustico vaso all'occhio dell'artista non è già la materia né il colore, bensì a forma, quella forma che tradizionalmente esso conserva immutata, che il vasaio d'oggi ha appresa dal padre, e il padre dall'avo. Mentre corre la ruota, le dita agili ma incoscienti dell'umile artefice infondono così nella docile creta una particella di quel che fu l'ideale del bello per una gente ignota, per un mondo scomparso, per una civiltà tramontata. E così forse avviene del *mutu*, in cui con istintivo atavismo la fanciulla sarda dei nostri dì piega le parole in fogge care già alle sorelle remote.

(Da *Canti d'amore sardi*, in *A raccolta*, pp. 80-81, già pubblicato in « La Perseveranza », 10 agosto 1893).

21. Michele Barbi (1911)

Non è da temere che, se poniamo ne' secoli a noi più vicini la nascita della maggior parte delle canzoni epico-liriche e degli strambotti, i primi secoli rimangano, nella storia della poesia popolare italiana, come un deserto. Copia di strambotti ebbe certo anche il Quattrocento, e canzoni epico-liriche di origine francese doverono già comparire nella seconda metà di quel secolo, e cominciar presto a formarsene su quel tipo anche fra noi: ma insieme con queste, e prima di queste, altre forme popolari di canto lirico e narrativo, più o meno diffuse, più o meno resistenti, non mancarono, e non dobbiamo perderle di mira, attratti dal miraggio delle forme che più ebbero fortuna nei secoli posteriori. La storia della poesia popolare non è la storia della canzone epico-lirica e dello strambotto villeresco soltanto: è popolare tutto ciò che il popolo

fa suo nelle forme da lui via via accettate e preferite. Ci sono forme piú e meno popolari, ci sono canti che rimangono piú a lungo e canti che rimangono meno a lungo nella tradizione; ma ciascuna di quelle forme, e ciascuno di quei canti, per quel grado di popolarità che ha avuto, ha diritto d'entrare in una storia della poesia popolare. Una tale storia non sarà possibile ricostruirla intera, ché troppo s'è perduto: la tradizione orale ha dimenticato, la tradizione manoscritta disdegnato, e le stampe si sono logorate o sono state abbandonate ai loro nemici, il fuoco e i ragazzi. Ma tanto piú sottile dev'esser l'industria nostra a raccogliere e valutare notizie, indizi e documenti, e quando altro non si potrà, ci terrem paghi di determinare, età per età, i temi piú in voga e le forme piú usate, e di raccogliere e illustrare, quasi ad esempio, quei canti che il caso o qualche pio genio ci abbia conservati.

Questo fatto della medesima materia che si tramanda, trasforma e rinnova da piú secoli mostra quanto sia lontana dal vero l'opinione di chi considera come forma genuina del canto popolare italiano solo quella che appare nei primi secoli, tanto da rappresentare la poesia nostra popolare come un fiume in cui le acque si siano venute a poco a poco intorbidando per infiltramenti e inquinamenti e scaturigini nuove. Non è la poesia popolare italiana un fiume limpido prima e torbido poi: è un fiume che ci nasconde il suo capo (una letteratura popolare, come una nazione, non si può dire che cominci a un dato momento, e da sé), giunge chiaro in terreno italiano, e tale si conserva nel suo corso, pur acquistando, e perdendo, acque continuamente; né si vede la sua foce. Non si ha neppure nei secoli XIII-XV una forma primitiva del canto popolare, effusione spontanea del sentimento individuale: il popolo italiano non comincia allora, e ogni età riceve, conserva e tramanda la poesia delle età precedenti, rinnovando. La poesia popolare è sempre in via: accetta, trasforma, lascia cadere: ci sono forme che si trovano a certi momenti, e non piú a certi altri, che si trovano in un luogo, e non in un altro; alcune rimangono locali, altre trasmigrano da una

regione all'altra, e spesso, dovendo adattarsi ad usi diversi, ricevono notevoli modificazioni. Sta al nostro studio riconoscere, fra tante varietà, le forme vere, notarne i caratteri, le relazioni, l'estensione sia nel tempo sia nello spazio; ma son tutte forme ugualmente legittime. Si può ricercare la forma primitiva di un dato canto, ma non la forma primitiva e genuina della poesia popolare che, nel suo complesso, va considerata come un essere in perpetuo stato di trasmutazione. Inquinamenti ci possono essere, ma non nella poesia popolare, sí bene nelle raccolte, e sono le contraffazioni, ossia, per meglio spiegarci, il dare come vivente nella tradizione quello che non è tale, come raccolto dalla viva voce quello che nella tradizione orale non è mai entrato, o non vi è rimasto tanto da produrre una qualsiasi elaborazione da parte del popolo (quanti ce ne sono di siffatti canti nella 'raccolta amplissima' del Vigo?); ma la poesia che si canta da un intero popolo, che non conosce limiti né di luoghi né di anni, può avere acquisti nuovi, e anche, se si vuole, infiltramenti, ma inquinamenti no: è un fiume che, come abbiám detto, scorre limpido sempre.

(Da *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939, pp. 36-38, 43-46; già in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze 1911, pp. 99-100, 103-105).

22. Paolo Toschi (1922)

Per supplire alla mancanza di schemi metrici fissi i nostri canti posseggono certe loro forme tradizionali di procedimento: il ricorrere, durante il canto, di *motivi*, *ritornelli*, *ripetizioni*, il riprodursi, con lievi varianti, di interi episodi, tutto un modo abituale di far sviluppare e procedere il racconto poetico, sí che il canto si svolge entro forme, se anche non fisse, non per questo meno delineate ed euritmiche. Anzi il non essere stati, i nostri canti, composti entro una primitiva forma schematica e costante, permette che essi siano continuamente suscettibili di modificazioni e di abbellimenti: ogni popolano che li canta può, quando l'ispirazione lo spinga, metter-

vi sempre e facilmente l'opera sua individuale: e nelle varie lezioni di uno stesso canto raccolte nelle diverse regioni e anche nello stesso territorio, si ànno le prove di questa opera individuale di continua elaborazione e ricreazione: a volte il pensiero accennato, in una lezione, da un solo endecasillabo viene in un'altra svolto con una serie piú lunga di versi, cosí da formare quasi un nuovo episodio; a volte poi un intero episodio viene a volontà riprodotto in altri punti della narrazione, allargandosi e variandosi a piacere secondo la struttura generale della leggenda poetica...

Viene da questo singolare e primitivo modo di procedere e penetra e anima tutta la narrazione un senso indistinto di semplicità; si ha l'impressione di una fantasia potente ma bambina e di una mirabile euritmia: sí che il racconto si svolge fra trapassi improvvisi e riposi bellissimi ed acquista uno straordinario carattere suggestivo.

(Da *La poesia religiosa del popolo italiano*, Firenze [1922], pp. XIX-XX, XXI; cfr. *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze 1935, pp. 59, 61, 67).

23. Pio Rajna (1929)

Per quanto di uso comune, l'espressione « letteratura popolare » potrà sembrare contraddittoria. Pur non risalendo alle origini, ossia all'etimologia di *littera*, che ci conduce al segno scritto, il vocabolo *letteratura* implica sicuramente il concetto della parola adoperata con arte. E si pensi al valore che rimane inconcusso nell'aggettivo *letterario*. Ora, in opposizione con ciò, l'epiteto *popolare* parrebbe voler escludere l'arte e mettere nel posto suo la naturalezza, la spontaneità; e queste pure, non quali s'hanno nella minoranza educata, bensí quali sono proprie della moltitudine, priva, o assai scarsa di coltura.

Ma ciò che sembra in una prima fase di riflessione, muta aspetto in una seconda. Allora vediamo che il grado d'arte, che l'idea di *letteratura* richiede, è quanto mai attenuabile.

E dall'altra parte ci accorgiamo che di un briciolo d'arte non mancano nemmeno i prodotti piú semplici e volgari, allorché intendono di essere qualche cosa di diverso dal mero discorso familiare e mirano alla trasmissione e alla conservazione. C'è nulla di piú semplice e di piú popolare dei proverbi? — Eppure richiamiamone qualcuno alla memoria e osserviamo. — « Dio non paga il sabato ». — Assenza d'arte? — Il proverbio è uscito da un procedimento mentale raffinato. Per esprimere il concetto che ad ogni colpa, presto o tardi, tien dietro il castigo, si ricorre al parlar figurato e propriamente a un paragone: si chiamano a confronto le mercedi operaie. Queste sono pagate di solito al termine della settimana. Non cosí avviene del castigo che le colpe si meritano. Ma poi il paragone richiede qui un rovesciamento. Il compenso, il premio, è fatto servire per designare l'opposto. Non è arte questa?...

È altrettanto sicuro e manifesto che un embrione, anzi piú che un embrione d'arte, c'è nelle ninne nanne a cui mamme e balie ricorrono per addormentare i bambini, nelle cantilene che loro dicono nel coccolarli; c'è nelle filastrocche: c'è nelle canzoni di giuoco...

Già, dovunque è canto, c'è indiscutibilmente arte.

Però, concludendo, direi che la letteratura popolare comprende « ogni prodotto del pensiero degli indotti in cui la parola è adoperata con arte ». E ancor piú volentieri, con una formola che sa di bisticcio, oserei definirla « la letteratura degli illetterati ».

(Da *Concetto e limiti della letteratura popolare*, in *Atti del I Congresso Naz. delle Trad. pop.*, Firenze, maggio 1929, Firenze 1930, pp. 41-43).

24. Benedetto Croce (1929)

Nella moltissima « letteratura » che tratta della poesia popolare, accade incontrare non di rado la confessione e l'ammissione: che è bensí facile parlare di « poesia popolare », e piú o meno intendersi circa le opere che le appartengono, ma

assai difficile «definirla»: tanto che val meglio non entrare nell'impiccio e tirar via.

Nondimeno, dopo questa ammissione, pur si cerca di definirla in certo modo col contrapporla alla poesia d'arte; perché, diversamente da questa (si dice), è anonima, è improvvisata, nasce dal popolo, cioè dalla classe inferiore, come a dire contadini e pastori, ha origine e diffusione collettiva, si trasmette per tradizione orale, è in continuo processo di trasformazione, e simili. Determinazioni accidentali e perciò inconsistenti, perché né sempre la poesia popolare è anonima, né la poesia d'arte è sempre accompagnata dal nome dell'autore; l'improvvisazione, cioè la rapidità del tempo speso nel comporre, non è dell'una più che dell'altra, come dell'una e dell'altra può essere il tempo non breve; non solo le classi umili compongono poesia popolare, né solo quelle colte poesia d'arte e poesia artificiosa; nessuna poesia è collettiva nell'origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d'un poeta, e ogni poesia si diffonde o può diffondersi più o meno largamente nella società in cui nasce; la trasmissione orale ebbe effetto per una complessa poesia d'arte in tempi poco alfabetici, e ha effetto anche oggi, ad esempio, per motti ed epigrammi tutt'altro che di origine e carattere popolari, ma che non si vuole o non giova mettere in iscritto; infine, quanto allo stato di «fluidità» in cui si troverebbe la poesia popolare, non si tratta d'altro che dell'incessante imitare, ritoccare o rifare che si riscontra parimente nella poesia d'arte da parte dell'autore e degli amanuensi, editori, interpreti e altri trasmissori. E poi, fossero anche, tutte o talune di queste determinazioni, sussistenti, sarebbero in ogni caso estrinseche e perciò inefficaci al fine di definire una qualità di poesia, la cui definizione non può essere filologica, ossia (come nelle caratteristiche ora esaminate) tratta da circostanze esterne, ma dev'essere psicologica o interna.

In effetto, altre definizioni si mettono per questa via psicologica: come quando si dice che la poesia popolare è impersonale o generale, che è tipica, che è atecnica o priva di tecnica, che è storica, cioè fuori delle differenziazioni storiche, che è asintetica, espressa in proposizioni senza periodo,

in versi non connessi in istrofe, in istrofe poco organiche, in episodi senza legame unitario di racconto, in sequele di scene senza nodo di dramma, e così via. Delle quali determinazioni alcune accennano bensì a qualcosa di reale e caratteristico, ma non lo collocano in chiara luce, e così come sono formulate, vanno soggette a ovvie confutazioni...

Naturalmente, la differenza da qualificare non può esser mai assoluta o di essenza, perché la poesia non ammette categorie di nessuna sorta, e, quando è poesia, è unicamente poesia, e anche in questo caso bisogna guardarsi dalla tentazione di romperne l'unità... C'è bensì una poesia popolare bella e una brutta (non-poesia), come ce n'è in quella d'arte; e non è detto che le bruttezze, le goffaggini, le freddure, i prodotti meccanici siano minori nella cerchia della prima, nella quale si trova anche, come nell'altra, molta e varia versificazione gnomica, parenetica, aneddotica, giocosa, che non è, e non vuole essere, propriamente poesia. Ma, dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte, e, nei suoi modi, rapisce e delizia. La differenza, dunque, da cercare, e la corrispettiva definizione, sarà soltanto, come già si è avvertito, psicologica, ossia di tendenza o di prevalenza e non già di essenza, e riuscirà utile, in questi limiti, ai fini della critica.

... La poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme. L'alta poesia muove e sommuove in noi grandi masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni e sfumature di sentimenti; la poesia popolare non si allarga per così ampî giri e volute per giungere al segno, ma vi giunge per via breve e spedita. Le parole e i ritmi in cui essa s'incarna sono affatto adeguati ai suoi motivi, come adeguati ai motivi della poesia d'arte sono le parole e i ritmi a lei pro-

prí, di cui ciascuno è grave di sottintesi, che mancano nell'altra.

Cosí definita, la poesia popolare non è piú da confondere con altri tipi di poesia con cui talvolta è stata identificata o scambiata. Non è essa la poesia « primitiva », per la quale si suole intendere una poesia scarsa d'elementi intellettuali e ricca di quelli sensibili e fantastici; non è la poesia e l'arte « puerile » o « fanciullesca », che corrisponde all'anima e alla mente fanciullesca e non propriamente all'anima e alla mente semplice ed elementare; non è la poesia « dialettale », perché sebbene essa si leghi agevolmente al dialetto, questo può accogliere, e a volte accoglie, anche la psicologia dell'uomo colto e della poesia d'arte. Ma, per un altro verso, con quella definizione è dato intendere perché la poesia popolare sia sembrata impersonale, tipica, generica, atecnica, astorica: in quanto, cioè, con queste varie determinazioni si mirava, pur senza distintamente affisarlo, al carattere di sopra stabilito e col quale bisogna interpretarle e inverarle. « Impersonale » vuol dire non già che le espressioni della poesia popolare non siano personali, ma che non spiccano tra loro cosí diverse come quelle della poesia d'arte, dove le varie personalità dei poeti risultano da lunghi sviluppi; e per la stessa ragione esse paiono « tipiche » o « generiche » e non « individuali », comuni ai piú varí popoli ed età. Parimente, non già che esse non abbiano una tecnica, ossia non si riattacchino a una certa tradizione artistica; ma quella a cui si riattacca la poesia d'arte è, nel confronto, ben altrimenti poderosa. Fuori della storia non sono, ché, per esempio, la poesia popolare dei popoli cristiani ha accenti diversi da quella dell'antichità greca o romana; ma storia è cultura, e la specificazione e diversificazione culturale a loro manca: donde anche quel ricorrere volentieri ai dialetti a preferenza della lingua aulica o colta, di forte sapore storico. Sintetiche sono a lor modo; ma non ha luogo in esse quella sintesi di molteplici affetti e di grandi contrasti che è dei poemi e dei drammi e delle stesse brevi liriche dell'arte colta. Anche il suo legame costante o quasi costante (come non accade nella poesia d'arte) col canto e col

suono di strumenti musicali si spiega con la considerazione della sua elementarità.

In virtù del definito concetto psicologico, onde la poesia popolare è fatta consistere essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un « tono » del sentimento e dell'espressione, essa non s'identifica con la poesia del cosiddetto popolo o di altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate. C'è molta poesia popolare tra circostanze e sotto parvenze d'arte, come c'è, nella cosiddetta cerchia della letteratura popolareggiante, molta poesia d'arte o addirittura artificiosa: la distinzione vera permane ideale e intrinseca. Sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell'ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo: il suo tono si fa udire per ogni dove sorgano animi cosí disposti, e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolari; e, del resto, è noto che gran parte della poesia popolare si deve a letterati e semiletterati, e assai poca a popolani ignoranti, di un'ignoranza circa la quale poi ci sarebbe molto da ridire e distinguere.

(Da *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933, pp. 1-2, 3-4, 5-6, 10-12, che riproduce con qualche adattamento e aggiunta il testo pubblicato in « *La Critica* », XXVII, 1929, pp. 322-323, 324, 328-329).

25. Giuseppe Vidossi (1931)

Gli studiosi di folklore debbono saper grado a Benedetto Croce di queste pagine magistrali che, approfonditi i problemi capitali della poesia popolare, formulano di questa una nuova definizione psicologica, che riassume, interpreta e inverte anche determinazioni precedenti, e ne danno un saggio istruttivo di applicazione.

Il folklore può occuparsi dei canti popolari o per sé stessi o per i legami che li allacciano ad altre manifestazioni della vita popolare. Abbandonato il mito della letteratura opera di popolo, il raccoglitore di canti popolari sa di non raccogliere documenti d'una attività produttrice, ma solo d'un gusto ricettivo. La definizione di Benedetto Croce indica il fondo

comune delle due attività; poiché lo stesso atteggiamento dell'animo e tono del sentimento che occorre per creare poesia popolare, occorre anche per accoglierla e riprodurla, avvenga ciò dentro o fuori dell'ambiente popolare. Il folklore, ricercando la diffusione del canto, ricerca anche la diffusione dell'atteggiamento necessario per accoglierlo. Il problema psicologico, che solo interessa il teorico, vien considerato in questa ricerca sotto l'aspetto geografico (aree di diffusione; migrazioni; irradiazione), storico (diffusione nel tempo), sociale (diffusione nei ceti diversi). L'entità empirica «popolo», creata con riferimento a quest'ultimo aspetto, non è esclusiva del folklore; ma è un po' fluida, incerta, com'è per es. fluido e incerto il concetto di periodo storico. Vi sono precursori e arretrati che appartengono idealmente a un periodo storico anche se vissuti fuori dei suoi limiti cronologici. Ugualmente vi possono essere, dal punto di vista demopsicologico, uomini — per es. i superstiziosi — che appartengono al «popolo» anche vivendo fuori delle classi che i sociologi intendono sotto questo termine e che sono sostanzialmente delle formazioni storiche. Potremmo quindi anche dire, con riferimento alla definizione crociana della poesia popolare, che popolo è — rispetto a questa poesia — la totalità delle persone rimaste nell'atteggiamento necessario a creare od accogliere la poesia stessa. Tuttavia, studiando la diffusione di questo atteggiamento, o meglio dei canti che ne sono l'effetto, si potrà trovare ch'essa è più fitta in certe zone e stratificazioni dove ricorrono con altrettale densità altre disposizioni, altri fenomeni, e legittimano la determinazione, da parte della demopsicologia, di aggruppamenti estrinseci e materiali, di cui quell'atteggiamento può considerarsi in certo modo un carattere. Se poi, stabiliti questi aggruppamenti, vi si troveranno canti che discordano da quell'atteggiamento, se ne ricercherà ancora la diffusione sotto il triplice aspetto geografico, storico, sociale, indagando se non se ne possa scoprire la ragione nella densità coincidente di altri fatti che abbiano indebolito la resistenza dell'atteggiamento ritenuto fondamentale.

(Da *Poesia «popolare» e poesia «d'arte»*, in «Il Folklore italiano», VI, 1931, pp. 158-159).

26. Michele Barbi (1934)

Occorre diffondere un concetto più esatto della poesia popolare e un'idea più rispondente al vero della sua storia. Non si tratta di fissare un nuovo e più appropriato concetto teorico di quella poesia come si provò a fare alcuni anni fa Benedetto Croce: ormai è prevalso nell'uso un dato concetto empirico, e non si può di punto in bianco mutar nome alle cose. Conviene solo distinguere, precisare, e trovar espressioni o complementi che ben indichino distinzioni e gradazioni. C'è, come s'è detto, quello che è più e meno popolare; e il diverso grado di popolarità è dato dalla vastità e intensità della tradizione, specialmente orale, e dalla elaborazione più o meno varia, più o meno forte a cui il canto va sottoposto nella sua vita spesso secolare.

(Da *Poesia e musica popolare*, in *Poesia popolare italiana* cit., p. 144; già pubblicato in «Pan», settembre 1934, p. 47).

27. Vittorio Santoli (1935)

Variamente, a seconda della diversa esperienza e dei concetti informativi, è stata definita la poesia popolare, né io mi soffermerò a rintracciare la storia di quelle definizioni, nella quale si rispecchia in parte la più ampia storia della moderna filologia. Volendo essere breve, mi contenterò di dire che le indagini filologiche, fattesi via via sempre più larghe e soprattutto più precise, hanno portato a considerare come propriamente popolare solo quella poesia nella quale è intervenuta una elaborazione popolare o comune; mentre la critica letteraria ha a sua volta felicemente precisato, con una chiarezza della quale pure si sentiva il bisogno, il «tono popolare» che è proprio sia della poesia popolare nel senso sopra chiarito sia della poesia culta dai modi popolari. Così, mentre da una parte si è affinato il senso per differenze psicologiche, e quindi di stile, entro la sfera poe-

tica e in particolare in quella della poesia culta o d'arte, si è visto meglio il vario avvicinarsi, coesistere ed intrecciarsi di tendenze stilistiche o, che fa lo stesso, del gusto e della cultura letterari o poetici, si è, dall'altra, usciti fuori dall'approssimazione romantica del « popolare » grazie alla determinazione sempre più esatta e ricca di sfumature dei caratteri i quali distinguono la poesia storicamente popolare dalla letteraria composta semplicemente in tono popolare.

Dalla determinazione sopra stabilita della poesia popolare discende inoltre la necessità della distinzione (la cui mancanza ha anch'essa generato confusioni non poche) fra la poesia popolare vera e propria da una parte, cioè quella che, divenuta patrimonio di tutti, ha subito un processo di libera trasformazione, generatore di varianti infinite e, di solito, di versioni molteplici; e, dall'altra, tutte le altre forme, che potremmo dire « popolareggianti » — siano esse cantate o no, vivano esse in una vecchia tradizione o siano semplicemente occasionali — fatte per il popolo, ma senza che in esse intervenga quella che abbiamo detto l'elaborazione popolare. Rientrano in questa letteratura « popolareggiante » il teatro popolare, la giulleria, canti di compagnie e confraternite, la massima parte dei canti religiosi e storici.

(Da *Problemi di poesia popolare*, in *I canti popolari italiani*, Firenze 1940, pp. 11-14; già in « *Annali della R. Scuola Norm. di Pisa* », 1935).

28. Giuseppe Cocchiara (1939-1942)

Lo studio della poesia popolare, soprattutto in Italia, è stato, quasi sempre, affrontato da un punto di vista letterario o comunque linguistico. Fatto è, però, che studiando la poesia popolare noi vediamo, spesso, che in essa si riflettono echi di costumi, di credenze, di pregiudizi e che pertanto, a volte, essa stessa in tanto ha un valore in quanto è un documento etnografico. In questo senso la poesia popolare, anche quando non ha un valore poetico, anche quando si articola in una rimeria piatta, offre allo studioso documenti che svelano le particolari concezioni che accompagnano la vita tra-

dizionale. È ovvio osservare che, in tali casi, la poesia popolare non può essere compresa senza che lo studioso metta in luce quelle particolari concezioni le quali, molte volte, per essere illustrate, richiedono l'ausilio della storia delle religioni e soprattutto dell'etnologia...

A noi sembra che voler togliere la poesia popolare dal folklore significa voler togliere un ramo da un albero e pretendere che quel ramo viva per conto suo una vita autonoma. Ora, è vero che una poesia popolare può vivere precisamente come un ramo, nel senso che essa può costituire un testo letterario. Ma la poesia popolare non è soltanto quel testo: essa, per essere tale, deve vivere in mezzo al popolo, attaccata al suo albero, da cui trae la sua linfa. Il testo poetico di un canto può soddisfare certo il nostro gusto. Ma quel testo, allora, per noi non è che un brano di letteratura, quando, invece, per il popolo che lo fa suo, esso non è tale, o meglio non è tale nel senso che noi diamo al termine di letteratura, bensì parte viva della tradizione, della sua tradizione, dove si riflettono, vivi ed operanti, tutti i valori del suo spirito...

La poesia popolare, molte volte, si pone — per coerenza di immagini, generanti una intensità lirica autentica — quale indubbia attuazione estetica. Ma essa è, spesso, anche documento di un rito o di una credenza. E se è certamente erroneo pensare che tutti i canti popolari ci conservano le vestigia del passato, altrettanto erroneo è trascurare lo studio dei rapporti fra la poesia popolare e la vita tradizionale. Il che, anzi, significa vedere quali sono i rapporti che legano la poesia al rito, la lirica al dramma, la poesia e il dramma alla magia e alla religione.

(Da *Poesia popolare e folklore*, in *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951², pp. 109-110, 117; già pubblicato in *Problemi di poesia popolare*, Palermo 1939).

Dopo l'esame di alcuni fra i « canti popolari » del Capuana possiamo, dunque, anzitutto affermare che egli in alcuni di tali componimenti non ci ha lasciato affatto, come

vuole il Cesareo, delle esercitazioni dilettantesche, ma dei riusciti tentativi i quali, a volte, ci mostrano come un poeta colto possa in alcuni momenti dimenticare del tutto la sua cultura, e nella sua voce far riecheggiare quella del popolo.

Il Vetro, che fu discepolo del Cesareo, nell'esaminare il valore dell'opera poetica del Capuana ebbe, recentemente, ad affermare che «i sonetti di *Vanitas vanitatum*, le *Istantanee*, i *Semiritmi* non valgono affatto perché manca la vera ispirazione» e che, invece, solo fra i «canti popolari» del Capuana vi sono «strofe *semplici, elementari*, ma perfette nel loro genere: piccole creazioni che se non hanno la robustezza e l'intensità delle grandi opere d'arte partecipano però della loro natura e della loro essenza».

Questo giudizio sembra derivare — per quanto lo preceda — dal concetto stesso che il Croce ha elaborato della poesia popolare. La quale, se pur di solito fiorisce nell'ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo, tanto è vero che «il suo tono si fa udire per ogni dove sorgano animi così disposti e perciò anche in ambienti non popolari o da uomini non popolani». Per il Croce, insomma, quel tono può sempre risuonare, laddove vi siano «uomini che, ancorché colti, siano rimasti, verso la vita o certi aspetti della vita, in quella ... ingenuità di sentimenti o vi ritornino in certi momenti».

Quando un poeta riprende i motivi della poesia popolare per approfondirli o, comunque, per ironizzarli, egli evidentemente sorpassa quel tono. Ora il Capuana, — e lo abbiamo visto — si mantenne verso alcuni aspetti della vita da lui cantati in quell'atteggiamento ingenuo, che è una delle doti caratteristiche della poesia popolare. Eppure, anche là, dove egli riuscì a mantenere quel tono, che è proprio della poesia popolare, si può, pertanto, considerare popolare la sua poesia?

«È popolare», ebbe giustamente ad affermare il Barbi, «tutto ciò che il popolo fa suo nelle forme da lui via via accettate e preferite». Ora, ai «canti popolari» del Capuana è mancata e manca la diffusione fra il popolo; è mancata, in una parola, quella che è la «tradizione» del canto stesso. Sicché i suoi canti, alcuni dei quali pur si possono davvero con-

siderare popolari per il loro tono, non sono propriamente popolari perché il popolo non li ha né accettati né preferiti, rimanendo essi imprigionati in una raccolta a cui certo il popolo non ricorre. Il che conferma, ancora una volta, che per porre il problema della poesia popolare in tutta la sua vitalità è necessario innestare al concetto crociano del «tono», vale a dire dell'atteggiamento espressivo, che quella poesia assume, il concetto della tradizione che dà, appunto, alla poesia popolare la sua ragione di essere e di divenire.

(Da *I canti popolari del Capuana*, in *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951², pp. 105-106; già pubblicato nella I ediz., Palermo 1942).

29. Sergio Baldi (1946)

Il problema della «rielaborazione popolare» non offre che due aspetti, due sole possibilità di impostazione: da una parte l'elencazione di una serie di errori, di giunte e di tagli, di corrosioni, stratificazioni e mutamenti morfologici (la cui enumerazione e il cui studio non possono andar oltre la mera descrizione); dall'altra l'esigenza di superare questa fase descrittiva col chiedersi se in questa «rielaborazione» non si celi qualcosa di più che non una serie di innumerevoli corruzioni successive o di un'inconscia collaborazione di innumerevoli autori. Tale collaborazione non è infatti soltanto incontro causale: la «legione» è costituita da gente che ha qualcosa in comune che ne uguaglia, in certo modo, il sentire; ne smussa le individualità; permette ai versi dell'uno di interpolarsi in quelli dell'altro senza, o almeno senza troppo, stridore.

Cosa sia questo «qualcosa di comune» è stato più volte oggetto di ipotesi e di studio. Il romanticismo aveva pensato allo «spirito nazionale» e il positivismo gummeriano a primordiali legami di sangue e misteriosi nessi di primitive tribù; il Menéndez Pidal aveva parlato di uno «spirito romantico»; e l'idealismo moderno, col Croce, ha precisato meglio

dicendo di quel tono del sentimento che egli chiama « popolare » e che noi invece diremmo « minore ». Ma portando la questione dal campo meramente speculativo a quello più specificamente letterario, ci accorgeremo ben presto che tale ultima precisazione rende sí bene conto delle simiglianze che intercorrono fra canti popolari diversi e lontani assai, molte volte, nello spazio e nel tempo; non però, invece, rende conto delle diversità le quali intercorrono non da poeta a poeta ma da area a area, da secolo a secolo. Così, per esempio, il notissimo finale della morte dei due amanti poeticamente vendicata dalle due piante che nascendo dall'una e dall'altra delle due tombe si intrecciano indissolubilmente è sí nel suo schema e nel suo spirito un finale comune a tutta la tradizione popolare, ma le piante variano nelle singole aree, pur senza che questa differenza abbia significato particolare di espressione individuale. Nelle ballate scozzesi si ha ora un biancospino e una rosa, ora una betulla e una rosa; in quelle scandinave due gigli; in quelle tedesche o gigli o garofani; in Portogallo un cipresso e un arancio; in Italia un cipresso e una vite; oltre naturalmente alle rose comuni a tutte le tradizioni. Tali diversità locali (ed altre ve ne sarebbero invece cronologiche), che non sono tanto diversità quanto invece simiglianze per gruppi, richiamano alla mente da sé il concetto di « tradizione », non nel senso etimologico di « trasmissione » ma in quello ideale di « sviluppo comune », o, come meglio diremmo, di « scuola », così come nella storia dell'arte si parla di scuola veneziana o bolognese, e così via. Cosicché questo « qualcosa di comune », fuori delle varie interpretazioni romantiche o romanticheggianti, e fuori anche dallo pseudoscientificismo positivista, sarebbe in essenza « un particolare tono del sentimento », ma nelle sue determinazioni attuali una « tradizione », una « scuola ». E non sarebbe infatti assurdo, ma anzi necessario, parlare di « scuola popolare » o meglio ancora di « scuole popolari », tante per quante se ne possono identificare spazialmente e cronologicamente...

Occorrerà a noi, naturalmente, chiarire scuola per scuola quale sia l'ambiente sociale, e culturale, in cui si è formata quella particolare tradizione; ma è solo in questa apparte-

nenza a una scuola popolare che sta in effetti il diritto reale di una composizione a definirsi o no popolare; « popolare » per antonomasia e non solo di « tono » o di « tradizione ». Ché di tono popolare possono essere, oltre ai falsi deliberati, le poesie, poniamo di un Fucini; e di tradizione popolare le ottave dell'Ariosto e del Tasso le quali, ancora cantate nelle nostre campagne, vanno soggette a tutti i fenomeni inerenti alla tradizione orale.

(Da *Sul concetto di poesia popolare*, in « Leonardo », 15, 1946, pp. 65-66, 67 ora in *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma 1949, pp. 52-54, 55).

30. Paolo Toschi (1947)

Per determinare e misurare, con una certa precisione, il processo discendente, come anche quello ascendente, è necessario innanzi tutto stabilire una specie di scala culturale che abbia alle sue due estremità gli indici massimo e minimo di cultura. Tali indici potranno naturalmente variare nel tempo e nello spazio nonché presso i diversi popoli; ma la loro determinazione non sarà poi tanto difficile, almeno nei valori essenziali. Potremo porre per es. nella Toscana del Duecento, alla cima, Dante e « al dassezzo » la femminuccia che cantava « Ninna nanna li miei begli fanti »...

Quanto all'indice minimo, sembra quasi superfluo rilevare che esso non è mai lo zero assoluto. Da Adamo ed Eva in poi, ogni società umana, anche la più « primitiva », ha avuto il suo livello di cultura più o meno alto. La stessa lingua, qualunque lingua, non è soltanto vocabolario, ma enciclopedia, non solo grammatica e sintassi, ma stilistica e retorica.

E il poeta, per il fatto stesso di far poesia, è sempre un uomo che si eleva sopra il livello medio dell'ambiente in mezzo a cui vive.

Non sarà nemmeno difficile stabilire le posizioni intermedie, e ciò servirà a puntualizzare tutta una gamma di produzioni, per le quali finora si sono adoperati dei termini ge-

nerici, come « popolaresco », « borghese », etc., che non permettono se non una determinazione molto vaga e grossolana. Grossolana all'atto pratico si rivela anche la dizione « letteratura colta » o « poesia d'arte », poiché altra cosa è e altro significato ha per es. la « discesa » di poesia da sublimi cime come l'Ariosto e il Tasso comparata con quella che può avverarsi da basse colline come un Serafino dell'Aquila o un Olimpo da Sassoferrato...

Stabilito così il principio della necessità di una precisa misurazione dei livelli culturali (e la scala potrà essere centimetrata o millimetrata secondo gli interessi della ricerca) resta da osservare come avvenga il moto ascendente o discendente dai diversi gradi della scala...

I principali risultati a cui ci ha condotto un'attenta osservazione sono i seguenti:

- 1) Il moto di propagazione avviene da qualsiasi punto della scala e in tutte le direzioni.
- 2) L'azione del singolo canto si esercita sulla collettività in maggiore o minor grado a seconda della forza vitale del canto stesso e della predisposizione ricettiva dell'ambiente in cui il canto si propaga.
- 3) La risultante di questa azione è quella che determina il prevalere del moto verso l'alto o verso il basso.

Alla luce delle osservazioni fin qui fatte e delle prove arretrate, la tesi « il popolo non crea » col corollario « la poesia popolare non è che poesia colta decaduta » ci rivela i suoi difetti di semplicismo, schematicità, eccessiva generalizzazione. Sì, il moto discendente esiste ma non è il solo, ma non avviene da un sol grado di cultura, ma non dà il tono al patrimonio tradizionale poetico-musicale del popolo.

La discesa fino agli strati popolari non avviene, di regola, dalle alte cime. Ad eccezione di alcuni episodi dell'*Orlando* e della *Gerusalemme* e, forse, per qualche tempo, di alcuni canti della *Divina Commedia*, nulla di quel che forma il tesoro della poesia italiana d'arte è divenuto patrimonio espressivo del popolo...

...La discesa si è avuta soltanto da cime assai meno eleva-

te, anzi, si può dire che essa è stata in proporzione inversa alla distanza fra i due indici di cultura: tanto più una poesia era colta, tanto meno è divenuta patrimonio espressivo comune: il che vuol dire che nel gran fiume della nostra poesia popolare la maggioranza delle acque è dovuta a fonti poste poco sopra il livello del fiume stesso, se non addirittura (qualche volta) a sorgenti sotterranee.

Tutto ciò, del resto, è conforme al buon senso e al retto raziocinio, oltre che ai risultati dell'esperienza. Infine si tenga conto che la nostra poesia d'arte è ormai, fin dal Trecento, distaccata dalla musica, mentre per sopravvivere nella tradizione del popolo la poesia ha bisogno di questo indispensabile elemento; e quelle ottave di grandi poeti che il popolo ha fatto proprie vengono cantate su motivi melodici comuni a tutta la rimanente produzione popolare...

Non minor importanza ha il moto ascendente. Abbiamo detto le ragioni per cui è difficile documentarlo, ma abbiamo visto, con più di un esempio (di sicuro valore probante) che alla fine ci si riesce. E tale moto non si limita alle « età aurorali », per usare un termine del Santoli, anche se in tale età è più facilmente riconoscibile, ma può compiersi ad ogni momento e da ogni livello culturale.

(Da *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1947, pp. 97-98, 99, 116-117).

31. Antonio Gramsci (1950)

Una divisione e distinzione dei canti popolari formulata da Ermolao Rubieri: 1) i canti composti dal popolo e per il popolo; 2) quelli composti per il popolo, ma non dal popolo; 3) quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire.

Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua

cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò, e solo in ciò, è da ricercare la « collettività » del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca dal folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche; certo però che il grado maggiore o minore d'« isolamento » storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione.

(Da *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, pp. 220-221; il passo era nel *Quaderno IX*, risalente agli anni 1929-30).

32. Alberto Del Monte (1954)

Se differente è la storia dei vari popoli, deve variare anche il tono della loro poesia. Se si leggono uno *stornello* italiano, uno *Schnaderhüpfel* tedesco, un *mani* turco, una *doina* rumena, uno *spiritual* negro-americano, è perspicua la dissimiglianza del loro tono. Di più: il tono popolare di una *doina* o di uno *spiritual* appare tono artistico, talora finanche preziosamente artistico, alla coscienza del lettore di altra nazionalità, di educazione dissimile. La differenziazione temporale è meno flagrante di quella spaziale, perché l'uomo attuale vive in una civiltà non ancora sufficientemente differenziata da quella dei primi raccoglitori di poesia popolare: noi viviamo tuttora nella civiltà romantica. Ora, i primi documenti di poesia popolare attestata come tale non solo letterariamente (tono), ma anche filologicamente (elaborazione popolare) sono di poesia popolare romantica, che la popolarità di questa poesia anche anteriormente rimane sempre congetturale, mentre per molti canti si ha la sicurezza di una loro antecedente indole artistica. È vero che la civiltà romantica s'è evoluta per circa due secoli e che quest'evoluzione storica appare perspicua nell'evoluzione spirituale della poesia d'arte, evolu-

zione non corrispondente a quella della poesia popolare. Ma ciò pare doversi attribuire alla sua stessa elementarità psicologica, per cui essa è più statica della poesia colta e riflette più lentamente e superficialmente le mutate condizioni storiche. Ma già un'evoluzione più vistosa ha subito la poesia popolareggiante, per esempio la canzone napoletana, il cui tono attuale corrisponde a un nuovo gusto e che, quando riprende il tono che corrispondeva al gusto di alcuni decenni fa, appare arcaicizzante, e quindi più letteraria. In verità, tutta la fenomenologia del canto popolare, dalla sua nascita alla sua diffusione e variazione alla sua morte, dev'essere immersa nella storia, che solo la storia può compiutamente giustificarla; altrimenti si permane nell'ambito dell'astratto.

(Dalla recensione a R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los orígenes de las literaturas románicas*, in « *Filologia Romanza* », I, 1954, fasc. 2, pp. 64-65).

33. Pier Paolo Pasolini (1955)

... La poesia popolare è un fenomeno della cultura popolare o della cultura borghese? Non crediamo che questo costituisca un dilemma, che sia una nuova formulazione della vecchia e celebre diatriba. Data infatti all'estrema retroguardia di una nazione una cultura di massa o tradizionale, e alla sua avanguardia una cultura, in evoluzione, di élites aristocratiche o borghesi, bisognerà supporre fra esse un rapporto che non sia in contrasto dialettico, com'è nell'epoca moderna, dacché il popolo ha preso coscienza del suo essere, ma un rapporto di semplice contatto, valido a colmare in qualche modo il ritardo talvolta assai grave che lo separa nell'epoca storica. Sicché raffigurato graficamente il fenomeno qui delineato per mezzo di due segmenti paralleli — vedremo il segmento « cultura popolare » assai scalato rispetto al segmento superiore: e ciò per la sua tendenza conservatrice se non involutiva, e per il rallentamento dovuto alle successive assimilazioni di culture « alte » anteriori, e complicatamente stratificate l'una sull'altra: assimilazioni accadute secondo una

fenomenologia irrazionalistica, preistorica rispetto alla società quale si configura nella storia, valendovi alcuni dei dati che valgono per lo studio di comunità umane primitive (inettitudine al logico e allo sperimentale, confusione tra oggetto e semantema, predisposizione magico-superstiziosa nel conoscere ecc.: dati che del resto costituiscono il « momento » fantastico e intuitivo dell'uomo borghese ossia moderno).

L'operazione — espressa nel suo schema — di tutte le classi dirigenti succedutesi nel tempo è consistita nel trasferire, per coazione o no, la propria ideologia alle classi dominate: quasi sempre valendosi dello spirito conservativo di queste ultime: sí che la nuova ideologia veniva apparentemente a coincidere con le forme conservate dell'ideologia precedente e fuse nella tradizione, frutto mostruoso e rigoroso di successivi residuati, sedimentazioni e sopravvivenze.

Ad aumentare la sua diacronia rispetto a tale cultura popolare-tradizionale, la cultura delle classi dominanti diventa col tempo anch'essa (ma subito, potenzialmente, per l'immanente bilinguismo di ogni fenomeno linguistico) tradizionale: tradizionale, s'intende, per chi operi nel suo ambito e sia per nascita iniziato al mistero di quella lingua speciale ch'è la lingua letteraria. Sí che è infine il « rapporto » tra le due vite istituzionali, quella delle classi dominate e quella delle classi dominanti, l'indice dello stato e dell'evoluzione di una società nel suo complesso. Individuabile in grado maggiore o minore, in nessun periodo della storia tale rapporto è mancato...

Il prodotto di tale rapporto, la poesia popolare è, comunque, del tutto originale: non è contaminazione se non nei primi gradi della sua fase sia ascendente che discendente: fasi del resto non ricostruibili, data la fenomenologia orale ed evolutiva, migratoria ed instabile. E riconoscibile semmai soltanto in tipici casi di poesia popolareggiante o semiletteraria, cronologicamente determinati (per es. gli « orbi » siciliani), ma usabili anche come moduli di un processo ideale.

È vero dunque che alcuni schemi metrici, alcuni dati stilistici — anzi, quasi tutti gli schemi metrici e i dati stilistici della poesia popolare che noi conosciamo in quanto fissata per iscritto o ancora viva — sono di procedenza colta: ma è

anche vero, come abbiamo visto, che sono stati assimilati secondo abiti mentali tipici di una cultura diversa — pregiullaresca se si tratta di procedenza giullaresca, preumanistica (e in parte, quindi, ora, giullaresca) se si tratta di procedenza umanistica ecc. I dati discesi dalla cultura superiore sono « adattati » dalla coeva e ritardataria cultura inferiore alla preesistente poesia folclorica. Ecco perché un poeta popolare, pur muovendosi in una ideale zona franca di scambio tra due culture, può essere insieme *storicamente individuo*, in quanto, sia pur remotamente, appartiene alla cultura in evoluzione, e *astoricamente tipo* in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale fissa e indifferenziante.

(Dalla *Introduzione al Canzoniere italiano*, Bologna 1955, pp. XXXIX-XLI).

34. Antonino Pagliaro (1957)

È un fatto che, anche chi riconosca come la poesia popolare ripeta la sua origine da moti individuali e voglia lasciar da parte la concezione romantica del popolo che esprime la sua anima nel canto, non può fare a meno di ammettere che essa possiede una realtà, per dire così, autonoma, nella quale ogni innovazione si spersonalizza. « La poesia popolare — dice il Barbi — è sempre in via: accetta, trasforma, lascia cadere... ». L'immagine, che risulta da questi tratti, si avvicina molto a quella che si può tracciare dell'essere e del divenire della lingua, la quale mostra una realtà autonoma, in cui ogni innovazione si risolve e compone. Come per la lingua, il problema che ci si pone per la poesia popolare è un problema storico, quello essenziale della sua tradizione. Tuttavia, l'attività che si traduce in questa ha caratteri specifici più ristretti e salienti che non siano quelli propri alla universalità del linguaggio: mentre in questo si manifesta una forma del conoscere, che è, per dire così, basilare di ogni altro conoscere, nella poesia si ha un'attività conoscitiva affatto particolare, la quale, naturalmente, si differenzia molto da quella linguistica,

in cui trova la sua veste. In conseguenza, la poesia popolare, seppure costituisce, come la lingua, una continuità in cui l'innovazione si storicizza, ha, tuttavia, filoni in cui il soggettivo e il particolare sono ben più rilevati, senza però raggiungere la precisa individualità, che è caratteristica della poesia d'arte. Con questa essa ha, ovviamente, in comune i caratteri che la specificano come attività creativa, ma solo nell'opera come si integra e obbiettiva possono cogliersi i tratti di una connotazione particolare.

In verità, il carattere specifico e differenziale di ciò, a cui è possibile in genere attribuire la qualifica di « popolare », consiste nel fatto, per dire così, tecnico, della maniera con cui l'opera diventa realtà, cioè assume una propria posizione nel quadro di realtà a sé conformi. Nel caso della poesia popolare, ci troviamo indubbiamente, non meno che in ogni altra creazione, di fronte a un momento innovatore, che ha una sua storicità, perché emerge da una data situazione e si colloca in una continuità. Mentre la poesia, che possiamo chiamare d'arte, ha come suo carattere il fatto che il componimento, in quanto realtà ben definita e compiuta secondo quel ritmo interiore che il poeta gli ha impresso, esiste quale dato formalmente definito e immutabile, la cui esistenza è, per dire così, legata alla sua integrità, cioè alla sua fedeltà al momento creativo originario, il carattere della poesia popolare è determinato dal fatto che la realtà, in cui il momento creativo si realizza, non si conchiude in sé definitivamente, ma diventa realtà formale, suscettibile di variazioni, in rapporto a variazioni maggiori o minori del suo contenuto.

Per questo rispetto, l'analogia è più forte con il mito che non con la poesia d'arte. Infatti, il mito è una realtà poetica, la quale si costituisce in un segno il cui significato ha una sua latitudine, in virtù della quale esso, in un certo senso, si pone sullo stesso piano del significato di un segno linguistico. Ciò spiega come nel mondo antico il mito potesse essere assunto a forme di creazione poetica da diversi autori, senza che per questo apparisse attenuata la differenza sostanziale fra le diverse creazioni e, quindi, l'originalità di ciascuna. Il mito aveva, in sostanza, una realtà formale, la quale poteva essere fatta

propria e vivificata in modo diverso, secondo l'ingegno e la coscienza dell'artista. Qualche cosa di simile, in un grado diverso, avviene per la poesia popolare, in cui il momento creativo, quasi come nel fatto linguistico, diventa presto esperienza collettiva, ed è perciò continuamente rivissuto e trasformato.

(Da *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958, pp. 15-17; già pubblicato col titolo *I primordi della lirica popolare in Sicilia*, in « Bollettino, Centro di Studi filolog. e linguist. siciliani », V, 1957, pp. 153-155).

35. Vittorio Santoli (1957)

Ogni tradizione vivente (né quella popolare fa eccezione) conserva e innova, conserva innovando e innova conservando; anche se la parola pone l'accento sul momento della conservazione. Tradizione è storia, attività; non passività e inerzia.

Questo non vuol dire, s'intende, che nella tradizione popolare manchi il negativo, cioè la passività e l'errore. La memoria si confonde e vacilla, l'attenzione si rilassa, i richiami dell'associazione meccanica son sempre pronti. Chiunque ha studiato canti popolari di prima mano sa quanto lacune, contaminazioni incoerenti, fraintendimenti, nonsensi siano frequenti. Essi non sono varianti ma errori...

La tradizione, anche in quanto si limita a mantenere, è un'altra cosa: rispetto per ciò ch'è stato appreso, fedeltà voluta. Ogni cantore di byline, ha scritto uno studioso di poesia popolare russa, « si sforza di cantare come ha imparato... »...

Eppure, neanche per le byline si è trovato chi, pur uscendo dalla stessa « scuola », le cantasse come un altro: identiche nel contenuto, esse « differivano notevolmente nei particolari dell'esposizione e nell'espressione ». È che varianti appartengono costituzionalmente alla tradizione popolare, « fanno parte della invenzione poetica »; e ognuna di esse ha una vita propria più o meno indipendente. Perciò, anche quando (grazie a testimonianze, alla critica interna e ad altri sussidi come i

criteri dedotti dalla geografia linguistica e dalle norme del Bartoli) possiamo con verosimiglianza o addirittura con certezza distinguere fra lezioni primitive o comunque arcaiche e lezioni secondarie o comunque piú recenti, questa seconda classe di lezioni non può venir eliminata, perché essa non è un analogo ai 'codices descripti' nella recensione dei testi di autore. La 'recensione' dei testi popolari mira a ricostruire una storia i cui momenti hanno, in principio, la stessa importanza. La natura di solito 'aperta' di questa recensione rende impossibile la ricostruzione di un archetipo.

Ma quando anche possedessimo l'originale' di un canto, esso non eliminerebbe, con la sua autorità, le varianti posteriori. Di qui il principio, metodicamente fondamentale, che «ogni verso o gruppo di versi che costituiscono una variante ha una vita a sé, piú o meno indipendente dall'insieme a cui quel verso o gruppo di versi appartiene; si svolge per conto suo nello spazio e nel tempo» (R. MENÉNDEZ PIDAL, *El Romancero*, p. 36).

Queste varianti sono l'aspetto piú frequente della tradizione in quanto *innova*.

Ma ce ne sono di tale ampiezza e importanza che modificano radicalmente un canto. Esse non possono ragionevolmente venir allineate con le altre. Noi le distinguiamo chiamandole *rifacimenti*. Esempi classici ne offre il Romancero spagnolo, il quale proprio a tali rifacimenti da parte di poeti dell'età classica deve la sua particolare eccellenza artistica...

Chiamo poi *ricreazione* un'innovazione ancor piú radicale di un canto esistente. Tale è la ballata scozzese 'Fair Janet' rispetto alla nordica 'Kong Valdemar og hans söster', per cui questo canto dell'amore come avverso destino (che finisce con scene di ributtante crudeltà) si trasforma in uno dell'amore tragico e sublime. E tale, su un piano artistico inferiore, è la versione dell'Uccellino del bosco' piena di riferimenti ai casi attuali e alle speranze del Risorgimento italiano nel confronto con la forma primitiva, ch'è un canto di sposa infelice sospirante dietro la perdita libertà di ragazza.

Ci sono finalmente (caso estremo, almeno rispetto al contenuto, dell'opera novatrice dell'individuo poetante) i *can-*

ti nuovi. Rispetto ai quali gioverà osservare soltanto che condizione necessaria perché essi divengano popolari è che «s'inseriscano senza sforzo nel patrimonio tradizionale, arricchendolo senza alterarlo, perché una stessa tradizione unisce l'autore della canzone ai molti che, familiari con quel patrimonio, la riprendono e fanno propria» (V. SANTOLI, in «Lares» 15 (1949), p. 4).

Varianti, rifacimenti, ricreazioni, canti nuovi sono i vari aspetti sotto i quali si presenta la tradizione in quanto innova. Essi sono opera dell'attività creatrice del singolo. Ma anche in quanto istituto, la poesia popolare conosce i momenti di trasformazione, di rivoluzione, di crisi.

Quando, probabilmente nel Seicento, nacque lo stornello, e dall'Italia centrale si diffuse rapidamente verso il Mezzogiorno e il Settentrione, esso alterò l'equilibrio fra le forme maggiori della lirica popolare, le quali proprio per questo loro cedere possiamo supporre fossero già stanche, cominciasero a decadere. E una crisi profonda principiò quando, al principio del Cinquecento o poco prima, sulla scia di altre venute anch'esse di Francia, fu accolta in Italia la canzone epico-lirica di tipo francese settentrionale, divenendo presto la principale forma di poesia narrativa cantata. Una rivoluzione, infine, accadde in Europa fra il secolo XIII e il XV, quando la ballata uscì dalla Danimarca a conquistare prima il Settentrione scandinavo e poi le Isole britanniche; quando nacquero in Serbia la canzone eroica, nella Russia centrale la *bylina*, nella Spagna i *romances*, in Francia la canzone epico-lirica. La violenza di questa rivoluzione fu tale che le forme piú antiche sparirono senza lasciar traccia o quasi. Così si costituirono quei vasti corpi poetici che col loro linguaggio espressivo caratterizzano per la loro parte così decisamente le grandi contrade dell'Europa e anche le Americhe e l'Asia russa, perché nulla, veramente, «è piú tirannicamente esclusivo e atto a livellare di uno stile saldamente radicato».

(Da *Tradizione e valore nella poesia popolare*, estratto da *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VII, Madrid 1957, pp. 389-394).

INDICE DEI NOMI

- ALVERÀ A., 82
 AMATI B., 9, 10, 14, 76, 92
 ANACREONTE, 11
 ANDREOLI R., 36, 37, 39, 82, 92
 ARIOSTO L., 30, 37, 81

 BALDI S., 66, 72, 85, 88, 89, 94
 BARBI M., 59, 61, 65, 66, 78, 81,
 86, 87, 88, 93, 94
 BASETTI A., 11, 15, 16, 26, 78,
 80, 81, 92
 BATTAGLIA S., 83
 BAZZONI G. B., 78
 BELLORINI E., 77, 92
 BÉRANGER P. J., 77
 BERCHET G., 12, 13, 14, 19, 21,
 22, 24, 27, 28, 29, 77, 79, 80,
 81, 92
 BERENSON B., 89
 BERTANI A., 80
 BERTI A., 13, 77
 BERTONI G., 87
 BIADENE L., 84
 BIANCIARDI S., 81
 BIAVA S., 13, 77, 78
 BONOMO G., 88
 BONORA E., 76
 BOSELLI A., 78
 BREME (DI) L., 11
 BRONZINI G. B., 88
 BUECHER K., 84
 BUFFA D., 13, 77
 BULFERETTI L., 79
 BÜRGER G. A., 14
 BUSTICO G., 84

 CALCATERRA C., 77
 CALVI G., 79
 CAMPANA A., 76

 CANTÙ C., 19, 21, 22, 23, 27, 28,
 77, 79, 80, 81, 92
 CAPPONI G., 81
 CAPUANA L., 86
 CARAVAGLIOS C., 88
 CARDUCCI G., 56, 57, 81, 82, 83,
 86
 CAROLLO V., 85
 CARPITELLA D., 82
 CARRER L., 13, 19, 41, 77, 79, 80,
 92
 CASETTI A., 84, 93
 CASINI T., 83
 CATTANEO C., 21, 80
 CAVARA C., 13, 77
 CESAREO G. A., 47, 56, 84, 86
 CHIURLO B., 89
 CIAMPINI R., 78
 CIAMPOLINI L., 11, 77, 92
 CIRELLI F., 81
 CIRESE A. M., 81, 82, 85, 86, 87,
 88, 90, 91
 CIRESE E., 88, 91
 COCCHIARA G., 66, 68, 71, 76, 77,
 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 91, 93, 94
 COMPARETTI D., 47, 54, 55, 83,
 84, 85, 86, 93
 CORRENTI C., 14, 40, 41, 78, 83,
 92
 CORSO R., 87, 88, 91
 CROCE B., 8, 36, 37, 58, 59, 61,
 62, 64, 65, 66, 68, 76, 77, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
 91, 93
 CROCIONI G., 77

 DALL'ONGARO F., 13
 DAL MEDICO A., 39, 93

- D'AMATO L., 86
 D'ANCONA A., 35, 36, 38, 39, 40,
 44, 45, 46, 48, 50, 51, 53, 54,
 55, 57, 59, 60, 61, 65, 76, 77,
 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93
 DANTE, 30, 37
 D'ARONCO G., 87, 88, 91
 DE BARTHOLOMAEIS V., 83
 DE LUCA L., 83
 DE GUBERNATIS A., 83, 86, 91
 DEL MONTE A., 66, 73, 89, 94
 DE SANCTIS F., 44
 DORIA G., 84
 D'OVIDIO F., 61, 87
 DI GIACOMO G. A. (Vann'Antò),
 66, 67, 87, 88, 94
 DUSI R., 87, 93
 FABI A., 76, 92
 FARA G., 88
 FAURIEL C., 11, 92
 FERRARI G., 78
 FERRARI S., 83
 FLORA F., 77, 92
 FORTIS A., 76
 FOSCOLO U., 9
 GALANTI B. M., 88
 GALLETTI A., 77
 GEIGER P., 91
 GENTILE G., 85
 GIANNINI S., 78, 79, 87, 91, 92
 GIANNINI G., 18, 19, 21, 22, 23,
 24, 25, 33, 79, 80, 81, 92
 GIUSTI G., 19, 79, 81
 GOETHE J. W., 12, 77
 GRAHAM M., 77
 GRAMSCI A., 74, 90, 94
 GRIMM J. e W., 12, 37, 77, 82
 GUMMERE F. B., 84
 HERDER J. G., 47
 HOFFMANN-KRAYER E., 89, 91
 IMBRIANI V., 17, 46, 47, 48, 78,
 83, 84, 93
 IVE A., 87, 93
 KOPISCH A., 80
 LEOPARDI G., 11, 77, 92
 LEOPARDI CILIA G., 76
 LI GOTTI E., 65, 77
 LIUZZI F., 82, 91
 LOMBARDO RADICE G., 87
 LOMBROSO C., 46, 48, 83, 84, 93
 LO NIGRO S., 90
 LORENZO IL MAGNIFICO, 36
 LORIA L., 91
 MAINZER V., 80
 MANZONI A., 81
 MARCOALDI O., 32, 33, 41, 43, 77,
 82, 92
 MARONCELLI P., 77
 MARTINI F., 79
 MARZOT G., 83
 MASSARANI T., 92,
 MAZZINI G., 77
 MAZZONI G., 77, 78, 79, 81, 82,
 83, 84
 MEIER J., 89, 91
 MENÉNDEZ PIDAL R., 87, 94
 MENGHINI M., 83
 MICHELI G., 78, 92
 MOLINARO DEL CHIARO L., 91
 MONTEVERDI A., 87
 MONTI P., 21
 MONTI V., 9
 MÜLLER W., 12, 77
 MUSCETTA C., 86
 NASELLI C., 66, 94
 NAUMANN H., 89
 NENCIONI E., 82
 NIERI I., 83
 NIEVO I., 78, 83
 NIGRA C., 35, 38, 44, 45, 48, 50,
 51, 52, 53, 57, 59, 60, 73, 77,
 79, 82, 83, 85, 86, 89, 92, 93
 NOVATI F., 56, 65, 83, 86, 91, 93
 OMIERO, 8, 37
 OPPICI P., 11, 15, 16, 17, 26, 78,
 81, 92
 OSSIAN, 37
 OVIDIO, 34, 43
 PADULA V., 56, 86
 PAGLIARO A., 65, 66, 70, 87, 89,
 94
 PARIS G., 37, 82, 85
 PASOLINI P. P., 66, 73, 89, 90, 94
 PASQUALI G., 70, 84, 89
 PENNACCHI G., 82
 PEPE C., 90

- PETRONIO G., 83
 PITRÉ G., 46, 47, 48, 50, 51, 58,
 59, 81, 83, 84, 85, 86, 91, 93
 PLACUCCI M., 10, 76, 80, 92
 POLIZIANO, 37
 PRATI G., 13
 RAGUSA MOLETI G., 48, 84
 RAJNA P., 72, 83, 89, 93
 RIGHI E. S., 81
 RONCAGLIA A., 65
 ROSSI V., 83, 84, 91
 RUBIERI E., 44, 45, 48, 49, 50, 51,
 57, 76, 78, 81, 85, 93
 RUGGIERI R. M., 65
 RUSSO L., 86
 SALOMONE MARINO S., 83, 91
 SANESI I., 87, 93
 SANSONE M., 89
 SANTOLI V., 54, 60, 65, 66, 70, 71,
 73, 74, 76, 82, 83, 84, 85, 87,
 88, 89, 90, 91, 93, 94
 SFORZA G., 78
 SHAKESPEARE W., 8, 37
 SORRENTO L., 87
 TENCA C., 14, 40, 41, 42, 43, 44,
 56, 57, 78, 82, 83, 92
 TERRACINI B. A., 88
 THOUAR P., 19, 21, 22, 23, 79, 80,
 81, 92
 TIBY O., 88
 TIGRI G., 32, 33, 34, 36, 40, 42,
 44, 48, 57, 77, 78, 82, 92
 TOMMASEO N., 11, 12, 14, 18, 19,
 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29,
 30, 31, 33, 53, 77, 78, 80, 81,
 85, 92
 TORREFRANCA F., 87
 TOSCHI P., 62, 65, 66, 68, 69, 71,
 76, 77, 79, 82, 87, 88, 89, 90,
 91, 92, 93, 94
 ULIVI F., 78
 VALERIO L., 19
 VANN'ANTÒ (G. A. Di Giacomo),
 66, 67, 87, 88, 94
 VAN NUFFEL R., 79
 VERGA G., 86
 VIALE S., 80
 VICO G. B., 28
 VIDOSSO G., 66, 67, 88, 89, 91, 93
 VICO L., 32, 33, 36, 48, 82, 92
 WILDHABER R., 91
 VINCENTI L., 76
 VIRGILIO, 30, 47
 VISCARDI A., 70, 76, 82, 83, 86,
 89
 VISCONTI P. E., 12, 18, 20, 21,
 22, 26, 27, 28, 29, 78, 80, 81,
 92
 WITTE K., 80
 WOLFF O. L. B., 12, 20, 21, 77,
 80
 ZACCO T., 77
 ZINGARELLI N., 70, 89

INDICE

I - Il primo trentennio dell'Ottocento	Pag. 7
II - Dal Visconti al Tommaseo (1830-1842)	» 18
III - Alla metà del secolo	» 32
IV - Gli anni di Nigra, Rubieri, D'Ancona	» 45
V - Il Novecento	» 59
Note	» 76
Bibliografia	» 91

Antologia della critica:

1. Atanasio Basetti e Paolo Oppici	» 97
2. Pietro Ercole Visconti	» 99
3. Niccolò Tommaseo (1830-32)	» 102
4. Giovanni Berchet	» 105
5. Cesare Cantù	» 108
6. Silvio Giannini	» 109
7. Pietro Thouar	» 110
8. Niccolò Tommaseo (1841)	» 112
9. Costantino Nigra (1854)	» 115
10. Raffaele Andreoli	» 117
11. Carlo Tenca	» 118
12. Cesare Correnti	» 123
13. Alessandro D'Ancona (1858-62)	» 124
14. Antonio Casetti e Vittorio Imbriani	» 127
15. Giuseppe Pitrè	» 128

16. Costantino Nigra (1876)	Pag. 131
17. Ermolao Rubieri	» 134
18. Alessandro D'Ancona (1878)	» 137
19. Domenico Comparetti	» 140
20. Francesco Novati	» 142
21. Michele Barbi (1911)	» 143
22. Paolo Toschi (1922)	» 145
23. Pio Rajna	» 146
24. Benedetto Croce	» 147
25. Giuseppe Vidossi	» 151
26. Michele Barbi (1934)	» 153
27. Vittorio Santoli (1935)	» 153
28. Giuseppe Cocchiara	» 154
29. Sergio Baldi	» 157
30. Paolo Toschi (1947)	» 159
31. Antonio Gramsci	» 161
32. Alberto Del Monte	» 162
33. Pier Paolo Pasolini	» 163
34. Antonino Pagliaro	» 165
35. Vittorio Santoli (1957)	» 167