

1969a

ALBERTO MARIO CIRESE

GLI STUDI DI POESIA POPOLARE
NELL' OTTOCENTO
ERMOLAO RUBIERI E COSTANTINO NIGRA

Estratto da
" *Letteratura Italiana* "
(I CRITICI)



MARZORATI - EDITORE - MILANO

Gli studi di poesia popolare nell'Ottocento: Ermolao Rubieri e Costantino Nigra

SOMMARIO: I. *Gli studi di poesia popolare nell'Ottocento*: 1. La fase prequarantottesca. - 2. Nuovi indirizzi dopo il 1850. - II. *Ermolao Rubieri*: 1. Radici e caratteri romantico-risorgimentali degli scritti di Rubieri e in particolare della *Storia della poesia popolare italiana*. - 2. Il superamento dei limiti popolaristici nell'opera maggiore. - III: *Costantino Nigra*: 1. I *Canti popolari del Piemonte* del 1888 e i precedenti lavori di Nigra. - 2. L'ambiente culturale del giovane Nigra e i *Canti* del 1854. - 3. L'edizione comparata dei testi e il principio della coevità nelle *Canzoni* del 1858-62. - 4. Il saggio del 1876: la nozione di sostrato e la storia dei canti come storia del testo. - *Bibliografia*.

I. 1. — Negli anni in cui nasceva Ermolao Rubieri e Costantino Nigra, e cioè tra il 1818 e il 1828, gli interessi romantici e risorgimentali per la poesia popolare, anche se ancora timidi e slegati, erano già presenti nella nostra cultura. Trascurando molt'altro (e tralasciando le numerose annotazioni di visitatori stranieri, rimaste a lungo ignorate tra noi) basterà qui ricordare due soli episodi: la registrazione di sei « canzonette popolari » recanatesi che Giacomo Leopardi fece nello *Zibaldone* dal dicembre del 1818 al maggio del 1820, e il *Saggio di poesie contadinesche* dell'Appennino parmense che Atanasio Basetti e Paolo Oppici pubblicarono nel 1824, e nel quale — dando voce ad un sentimento che diverrà di molti e durerà più del giusto — esprimevano con felice candore la « dolce sorpresa » d'aver colto fiori di così « poetica gentilezza » in « tanta rozzià di luogo » (1).

Con il 1830, poi, quegli interessi vennero facendosi più consistenti e continuativi; e (come dicono anche i nomi di quasi tutti quelli che allora si applicarono a questi studi) assunsero la veste e la forza d'un entusiasmo che impugnava la poesia popolare come la bandiera e l'arma d'una

(1) *Saggio di poesie contadinesche*, in « Gazzetta di Parma », 12 e 22 maggio 1824, nn. 38 e 41, ora riprodotto in A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo, 1958, pp. 97-99.

battaglia politico-culturale sempre più consapevole. Né faceva ostacolo a questo vivace impegno civile il fatto che i canti popolari cui allora e in seguito si prestò attenzione quasi esclusiva fossero solo strambotti o stornelli o rispetti, e cioè canti lirici ed amorosi. Nel 1830 Niccolò Tommaseo recensiva a Firenze, sulla « Antologia » di Gian Pietro Vieusseux, il *Saggio di canti popolari della provincia di Marittima e Campagna* che Pietro Ercole Visconti aveva pubblicato a Roma in quello stesso anno. Due anni dopo, ancora sull'« Antologia », Tommaseo tornava ad occuparsi dei canti popolari dando in luce le osservazioni e i testi raccolti durante la sua *Gita nel Pistoiese*. Nel 1833 Piero Maroncelli, nelle sue *Addizioni alle Prigioni* di Silvio Pellico, annotava le parole di alcune « cantilene » piemontesi e bolognesi sulla cui melodia, allo Spielberg, aveva composto certi suoi « carmi levi », concepiti secondo quel concetto di « poesia popolare » come poesia « per il popolo » che Berchet aveva enunciato fin dal 1816 nella sua *Lettera semiseria* e che ebbe tanta larga applicazione con Carrer, Dall' Ongaro ecc. Nel 1834, dalla lontana Sicilia, Giuseppe La Farina s'appellava all'« Antologia » — « sacro palladio dell'itala letteratura » — nel dare in luce qualche canto popolare del suo paese. E così via via, o per riscoperta autonoma o per più diretta filiazione da quanto altri (e soprattutto Tommaseo) erano già venuti facendo, il moto si intensifica e si estende, come mostrano ad esempio tra il 1839 e il 1842 Silvio Giannini, Giuseppe Giusti, Pietro Thouar in Toscana, Luigi Carrer a Venezia, e in Lombardia Cesare Cantù che, cominciando, si riallacciava alle *Vecchie romanze spagnole* (Bruxelles, 1837) in cui Berchet passava dalla poesia « per il popolo » della *Lettera semiseria* alla poesia « creata dal popolo ».

Espressione ormai matura di questa prima fase, e insieme punto solido di riferimento per molto lavoro successivo, furono i quattro volumi dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* che Niccolò Tommaseo pubblicò a Venezia nel 1841-42. Fu questa l'opera che per dottrina, indirizzo e mole inserì stabilmente nella cultura italiana l'interesse romantico-risorgimentale per la poesia popolare e ne fissò il mitico canone: identificazione quasi completa della poesia popolare con il canto lirico amoroso delle campagne, e appassionata esaltazione di un 'popolo' che significava un po' 'classi umili' (o almeno 'abitanti del contado') e un po' 'anima della nazione', e che era giudicato come il solo portatore dei valori autentici: schiettezza di lingua (e più particolarmente purezza toscana o fiorentina), spontaneità del sentire e dell'esprimere, candore morale incontaminato. Erano tutte nozioni, come ben si comprende, che non andavano esenti da grossi pericoli di evasione nell'idillio; ma almeno per il momento se ne salvavano largamente in forza del fervore sincero della sco-

perta ancora fresca ed emozionante, e soprattutto per l'impegno sottinteso, ma evidente e rischioso, nella battaglia risorgimentale.

Dopo il 1842, in gran parte per influsso dell'opera di Tommaseo ormai proclamato maestro in questo campo di studi, il movimento continua a intensificarsi non solo in Toscana ma anche in altre regioni (o, per dir meglio, in altri stati, giacché il 1860 e l'unificazione erano ancora lontani). Si trattò in genere di raccoltine esigue ma numerose pubblicate soprattutto su strenne o periodici di zone che avevano più diretti contatti con Firenze («La rondinella umbra» di Spoleto, «L'Eco degli Appennini» di Todi, «La Parola» di Bologna, ecc.). Ma non mancarono contributi da altre zone: ora minimi ma significativi perché provenienti dal «Regno» (come ad esempio quello abruzzese di P.S. Leopardi, che nel 1855 impressionerà così vivamente Manzoni, o quelli siciliani di V. Navarro e G.R. Abati), ora più consistenti (come la raccolta vicentina di A. Alverà), ora addirittura cospicui anche se rimasti inediti (come la raccolta piemontese di D. Buffa che poi, dopo una parziale utilizzazione da parte di O. Marcoaldi, sarà messa a frutto più compiutamente da Costantino Nigra). E infine si ebbe pure una raccolta che per mole e qualità dei documenti aveva il diritto (e per luogo e tempo di pubblicazione ebbe la possibilità) di dichiararsi fin dal titolo come la continuazione dell'opera del «cittadino» Niccolò Tommaseo: i *Canti del popolo veneziano* che Angelo Dalmedico stampò nei giorni della Repubblica di Manin e Tommaseo, e che si concludono significativamente con un gruppetto di canti popolari antiaustriaci (poi ovviamente soppressi nella riedizione del 1857), quasi a proclamare quale era stato il senso di tanto fervoroso volgersi alla poesia popolare.

Questi erano dunque, almeno in linea schematica, il tipo di presenza e la generale condizione degli studi di poesia popolare in quell'appassionato 1848 che tra i tanti volontari del Piemonte e della Toscana vide anche Costantino Nigra ancora studente ed Ermolao Rubieri già autore di drammi storici. E questi sono pure gli antecedenti immediati e specifici del lavoro sulla poesia popolare che si verrà svolgendo nel quindicennio successivo e che vedrà anche Rubieri e Nigra direttamente impegnati a progettare o avviare l'uno la *Storia della poesia popolare italiana*, che comparirà nel 1877, e l'altro il saggio su *La poesia popolare italiana* del 1876 e il volume di *Canti popolari del Piemonte* del 1888. Ma non è senza significato che in questo stesso periodo trovino posto anche gli inizi di Alessandro D'Ancona, e cioè quei suoi scritti del 1853-1862 da cui si svilupperà poi l'importante volume su *La poesia popolare italiana* pubblicato nel 1878, in immediata continuità cronologica con i lavori di Nigra e

di Rubieri e in più o meno esplicito dialogo concettuale con essi. In altri termini le tre opere chiave che fanno del triennio 1876-1878 un momento culminante nel quadro degli studi ottocenteschi di poesia popolare italiana — la *Storia* di Rubieri, il saggio di Nigra ed il volume di D'Ancona — affondano le radici in un comune contesto di orientamenti e di interessi, anche se poi ne sviluppano diversamente le sollecitazioni.

2. — Qualche indicazione cronologica e tematica gioverà a dar conto dell'intensità e degli indirizzi che gli studi di poesia popolare vennero assumendo da un capo all'altro d'Italia dopo il 1850.

Nel 1853 D'Ancona, diciottenne, apre la serie recensendo sul « Genio » di Firenze i *Canti popolari corsi* di Salvatore Viale, che pure erano ormai vecchi di un decennio; contemporaneamente, e sempre a Firenze, Gino Capponi pubblica postuma la *Raccolta di Proverbi toscani* di Giuseppe Giusti. Da allora non passa anno senza uno o più lavori di rilievo. Nel 1854 compare la prima nota di Nigra sui *Canti popolari del Piemonte*: e si tratta soprattutto di canti narrativi o epico-lirici, come quelli che lo stesso Nigra darà in luce dal 1858 al 1862 col titolo di *Canzoni popolari del Piemonte*. Nel 1855, oltre alla seconda edizione dei canti corsi di Viale pubblicata a Bastia, escono a Genova i *Canti popolari inediti umbri liguri piceni piemontesi latini* dell'esule marchigiano Oreste Marcoaldi, che costituiscono la prima raccolta interregionale pubblicata da italiani, e che contengono un nutrito gruppo di canzoni narrative. Nel 1855 Giuseppe Tigri pubblica a Firenze i *Canti popolari toscani*, contribuendo a consolidare l'idea che la poesia popolare si identificasse con il canto lirico amoroso; e la sua raccolta fu tanto fortunata da avere non solo una seconda edizione nel 1860 (sollecitamente recensita da D'Ancona) ed una terza nel 1869, ma anche una ristampa napoletana curata nel 1857 da Raffaele Andreoli (che vi premise un saggio generale di cui Benedetto Croce ha sottolineato l'importanza), e sempre nel 1857 una recensione di Carlo Tenca sul « Crepuscolo » di Milano che reagiva nettamente all'emergere delle componenti idilliche di cui la raccolta di Tigri era prova, e che assumeva (senza gran seguito) un atteggiamento di più deciso realismo storico e sociale. Nello stesso anno, oltre alla già citata riedizione dei canti veneziani di Dalmedico subito recensita da D'Ancona sulla « Rivista di Firenze », a Catania compare la prima edizione dei *Canti popolari siciliani* di Lionardo Vigo, che apre la strada alla ricca serie di raccolte insulari del quindicennio successivo (S. Salomone-Marino, L. Lizio-Bruno, C. Avolio, G. Pitre ecc.), e che nel 1874 diverrà la *Raccolta amplissima*. Nel 1858, a Torino, Cesare Correnti

discorre di poesia popolare sul « Nipote del Vesta Verde », con una tematica in qualche misura analoga a quella di Tenca, e Nigra avvia la serie delle sue già ricordate *Canzoni*. Nel 1858-59 — mentre in Umbria, nel Veneto o nel Lazio vedono la luce varie raccoltine minori — D'Ancona pubblica sulla « Rivista di Firenze » il suo primo studio d'impegno su *La poesia popolare italiana*. Nel 1860, oltre alla seconda edizione di Tigri e alla recensione di D'Ancona già menzionate, a Lipsia abbiamo la stampa di *Roemische Ritornelle* di C. Blessig. Nel 1862 compaiono i primi canti istriani, mentre D'Ancona pubblica a Torino, sulla « Rivista Contemporanea », lo studio su *La poesia popolare fiorentina nel secolo XV* con il quale cominciano a prendere corpo gli interessi per la poesia popolare dei « primi secoli » e più specialmente per la produzione strambottistica del Quattrocento. A questa stessa poesia popolare « antica » volgerà l'attenzione, l'anno seguente, anche Giosuè Carducci nella sua introduzione alle *Rime* di Poliziano: ed era così aperto un nuovo campo di ricerca filologicamente più seria e impegnata, cui torneranno a dare opera tanto D'Ancona quanto Carducci, seguiti da un buon gruppo di studiosi, tra i quali converrà menzionare almeno Severino Ferrari con la sua « Biblioteca di letteratura popolare » del 1882. Nel 1863 fa la sua comparsa anche la Sardegna, dove Giovanni Spano comincia a pubblicare la sua serie di canti popolari, logudoresi prima e sassaresi poi, che concluderà nel 1873.

Pur se arida, l'elencazione che siamo venuti facendo mostra a sufficienza quale sia stato dopo il 1850 l'intensificarsi degli scambi e dei dibattiti interregionali e l'ampliarsi della documentazione in senso sia geografico (dal Piemonte alla Sicilia, dall'Istria alla Sardegna) sia tipologico (le canzoni narrative di Nigra e di Marcoaldi che si aggiungono al canto lirico). E questi arricchimenti, allargando il campo e articolando gli indirizzi, propongono già quasi tutti i temi del lavoro che culminerà nel 1876-78.

La base generale e comune resta sostanzialmente quella del popolarismo romantico. Ma su di essa vengono sviluppandosi, pur senza una contrapposizione concettuale decisiva, delle differenze talora notevoli. Da un lato i pedissequi ripetitori di Tommaseo (p. es. Tigri), ne portano allo scoperto le più morbide componenti idilliche ed evasive, largamente accreditando quel concetto di 'popolo' e di 'popolarità' intesi « come ingenuità nativa e non come spirito democratico » ⁽²⁾, che poi ha agito così negativamente fino ai nostri giorni sulla mezza cultura di troppi folklori-

(2) S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1965, p. 314.

sti. Dal lato opposto Tenca combatte quelli «che amano fare della vita una specie di idillio domestico riscalduciato ai tepori della sentimentalità religiosa», e auspica che dallo studio della poesia popolare si ricavi una «storia delle contadinanze italiane» e delle «plebi cittadine», ritraendo la «vita oscura, negletta, uniforme» delle prime, e osservando nelle seconde, al di sotto delle vicende della «pubblica fortuna», «lo stato delle famiglie e il nesso delle condizioni civili e politiche cogli interessi, le idee, gli affetti popolari» (3). Ma l'attenzione predominante degli studiosi — in precisa sintonia con gli sviluppi 'moderati' dell'azione risorgimentale — preferisce rivolgersi a temi più tecnici, distaccandosi sì dalle tenuità di Tigri, ma ignorando anche l'impegno realistico di Tenca (di cui qualche eco si coglie tuttavia in Rubieri). I temi del popolarismo romantico trovano ora formulazioni più esplicite e consapevoli in scritti di maggiore qualità (come ad esempio quello di Andreoli), e si dilatano in una concezione generale dello svolgimento della storia letteraria nazionale che, per inadeguato che oggi ci appaia, fu allora condiviso da molti (D'Ancona, Carducci ecc.): origini «popolari»; negativo influsso dell'umanesimo, imitatore artificioso dell'antichità; demagogia corruttrice dei principi nella ripresa popolaristica del secondo Quattrocento ecc. Al termine della vicenda così concepita, significativamente si collocava il trasformarsi della poesia popolare in poesia 'nazionale'.

Questo indirizzo (in cui i temi 'patriottici' e 'nazionali' cancellano ogni problematica sociale), concorre con il già ricordato incremento dei dati documentari a far emergere due temi di ricerca, presenti già in precedenza ma restati senza effettivo sviluppo: quello dei rapporti tra i patrimoni poetici popolari delle diverse regioni (e quindi dei caratteri generali e non solo regionali della poesia popolare italiana), e quello della loro antichità e conservazione attraverso i secoli. In verità qualche schematico panorama generale della nostra poesia popolare era stato già tentato prima del '48 da studiosi stranieri quali ad esempio J. Mainzer (*Musique et chants populaires de l'Italie*, 1835), C. Witte (*Das Volkslied in Italien*, 1838), A. Reumont (*Toskanische Volkslieder*, 1840); e alcuni di loro si erano giovati anche delle due raccolte interregionali di poesia popolare italiana, *Egeria* e *Agrumi* curate rispettivamente da W. Mueller e O.L.B. Wolff (Lipsia, 1829), e da A. Kopisch (Berlino, 1838). Ma si trattava di tentativi assai sommarî, dei quali del resto i nostri studiosi ebbero notizie

(3) C. TENCA, *Canti popolari toscani raccolti e annotati da G. Tigri*, in «Il Crepuscolo», VIII, 1857, ristampato in C. TENCA, *Poesie e prose scelte*, a c. di T. MASARANI, Milano, 1888, II, pp. 287, 272-3 (cfr. A. M. CIRESE, *op. cit.*, pp. 41, 121, 122).

vaghe e tardive. Tra il 1850 e il 1860 invece il problema si viene ponendo in modo specifico e urgente (come del resto dice, sia pure in modo embrionale, anche la ricordata raccolta interregionale di Marcoaldi). La documentazione, sempre più abbondante e da sempre nuove zone, offre ora in modo pressante quelle somiglianze o identità di testi che già avevano colpito Tommaseo nel 1830. E come a Tommaseo, si presentano anche ora, ma con accresciuta forza, le due possibili spiegazioni generali del fenomeno: l'ipotesi che viene detta monogenetica, secondo cui i canti sarebbero nati in una o altra regione e di lì si sarebbero diffusi nel resto d'Italia, e quella poligenetica, secondo cui i canti sarebbero nati indipendentemente in più luoghi, e che spiega le loro somiglianze con l'identità dello spirito umano, e più specificamente di quello 'nazionale'.

Ovviamente questo problema teorico e scientifico si collegava, pur senza corrispondenze rigide e schematizzabili, con le gravi questioni politiche che allora erano sul tappeto: modi e sbocchi dell'unificazione nazionale, rapporti tra vecchie unità regionali e nuovo stato centrale ecc. Si veda, ad esempio, quel che D'Ancona scriveva nel 1857 recensendo Dalmedico: e cioè che le somiglianze dei canti popolari delle diverse regioni erano la prova dell'esistenza di un « misterioso vincolo affettivo e morale » tra le stirpi italiane, segno d'una « comune origine », e stimolo « a un fine comune »; per cui non gli sembrava « di molta importanza » il ricercarne la patria d'origine. In conclusione, « invece 'di sostenere le ragioni assolute di alcune provincie italiane », gli pareva fosse « più bello il ritenere che vi fosse tra esse un continuo ricambio » (4). E si tratta, si badi, di quello stesso D'Ancona che poi farà della « patria d'origine » dei canti popolari italiani il tema fondamentale della propria indagine, sostenendo già negli scritti del 1858-62 e poi più ampiamente nell'opera maggiore la tesi della monogenesi siciliana (del resto già accennata da Tenca): una tesi, cioè, radicalmente diversa non solo dalla sua del 1857 ma anche da quella di Giuseppe Pitré e Vittorio Imbriani (che tra il 1860 e il 1875 sosterranno la poligenesi), e da quella che incontreremo nella *Storia* di Rubieri. Quanto a Nigra, la sua attenzione alle canzoni narrative e le sue considerazioni etnico-linguistiche gli consentiranno di tenere una posizione a sé.

Per quel che riguarda poi il tema della antichità del patrimonio popolare, in questa fase dominano ancora i quadri generali (o generici) che

(4) A. D'ANCONA, *Canti del popolo veneziano per la prima volta racc. e ill. da A. Dalmedico*, II ediz., Venezia, 1857, in « Rivista di Firenze », I, gennaio 1858, pp. 445, 448.

Destra dopo il 1860. Tra queste pubblicazioni non letterarie si ricordano soprattutto la *Storia intima della Toscana dall' 1 gennaio 1859 al 30 aprile 1860*, comparsa nel 1861, e il saggio del 1868 su *La mezzeria considerata come espediente di miglioramento sociale ed agrario per la Sicilia*: la prima assai discussa al suo tempo per l'orientamento anti-moderato e anti-ricasoliano, e per la tesi che il '59 fosse stato « opera di popolo »; il secondo (in cui tra l'altro si giudicava « sociale » e non « politica » la sollevazione siciliana del 1866) gradito anche a 'sicilianisti' accesi quali Lionardo Vigo, cultore anch'egli di studi di poesia popolare.

Agli impegni civili e patriottici di Rubieri si legano pure gli altri suoi lavori minori: i drammi storici giovanili, di forti spiriti antiguelfi e niccoliniani; le discussioni del 1854-55 su Savonarola e Giovanni da Procida, l'uno concepito come uomo che fece « servire alla libertà » la religione, e l'altro difeso contro Michele Amari che ne aveva ridimensionato l'importanza nei Vespri; il « racconto » *D' Italia in California* del 1878, scritto per « far toccar con mano l'assurdità delle dottrine internazionali » e « i vizi delle odierne amministrazioni pubbliche » ⁽¹⁾; la « narrazione storica » del 1879, *Francesco Sforza e il suo secolo*, di ispirazione antipapale e laica, e perciò senza fortuna nel concorso promosso da Cesare Cantù per il quale venne redatta.

Analoghi spiriti stanno alla radice dell'opera maggiore, la *Storia della poesia popolare italiana*, che fu messa a punto « verso la fine del 1876 », come annota Rubieri nella sua autobiografia inedita ⁽²⁾, ma che era stata concepita e avviata nell'ambiente del Vieuxseux, alle soglie della seconda guerra di indipendenza e più esattamente nel 1857.

« Dalla moltitudine e importanza delle poesie popolari italiane venute in luce negli ultimi tempi — scrive infatti Rubieri, con evidente riferimento all'infittirsi di pubblicazioni di poesia popolare che abbiamo visto caratterizzare il decennio 1850-60 — fummo tratti il Vieuxseux e io nell'idea di farne subbietto a una rassegna per l'Archivio Storico ». Ma « ben presto » l'autore dové convincersi che non poteva « disgiungere il discorso della poesia popolare da quello della popolar lingua, cioè dei dialetti e la parte materiale di essa dalla parte morale »; e perciò, « trasportato in campo larghissimo », convertì l'articolo in un libro che intitolò *Storia della lingua*

⁽¹⁾ Per questa e per le precedenti citazioni v. nell'ordine, A. FIORAVANTI, *Bibliografia di E. Rubieri*, in « Archivio Storico Pratese », XII, 1934, p. 165; A. LUMINI, *La vita e gli scritti di E. Rubieri*, in « Rivista Europea », vol. XXXI, 1883, pp. 606, 593; XXXII, 1883, p. 351.

⁽²⁾ A. LUMINI, *op. cit.*, XXXII, 1883, p. 348.

e della poesia popolare d'Italia dalle sue più remote origini al presente, e che divise in tre parti. « La prima — scrive ancora Rubieri — riguarda *La lingua popolare d'Italia, dalle sue origini al presente stato*, e stabilisce con prove di fatto il principio della discendenza dei dialetti moderni da quelli anteriori ai tempi di Roma. La seconda riguarda la *Poesia popolare italiana considerata nella sua origine e nella sua essenza* e dimostra per nuovi e irrefragabili documenti come molti canti, che vivono tuttavia sulle labbra del popolo, vivessero anche tre o quattro secoli fa. La terza riguarda *il moral carattere della italiana popolare poesia* e la svela conforme all'indole delle varie popolazioni e alle sorti sociali e politiche che ne sono state or la causa ora la risponidenza » (3).

Pur se riscritto « quasi di sana pianta », il lavoro definitivo (pubblicato nel 1877) non si distacca sostanzialmente dall'abbozzo di venti anni prima: le rispettive terze parti coincidono esattamente; l'indagine sui « vestigi dell'antica poesia popolare erotica », che occupa tre capitoli della *Storia* (Parte I, XIV-XVI), attua il programma della seconda parte dell'abbozzo; la rassegna delle pubblicazioni di poesie popolari e proverbi contenuta nell'introduzione (pp. 6-17) realizza l'originario progetto per l'« Archivio Storico ». Né costituiscono modificazioni decisive l'introduzione di un non previsto esame « psicologico », o la rinuncia a trattare ampiamente la « lingua popolare ». L'esame psicologico, infatti, è un ovvio sviluppo della distinzione tra « parte morale » e « parte materiale » della poesia popolare; ed il discutibile discorso sulla diretta discendenza dei dialetti italiani moderni da quelli pre-romani (radicalizzazione o fraintendimento della nozione del sostrato linguistico largamente diffusa a quel tempo e sviluppata con più preciso rigore da Costantino Nigra) non scompare del tutto, giacché occupa il III e il IV capitolo della Parte prima.

Ma al di là dei particolari, la continuità essenziale sta nell'ispirazione e nell'impegno di fondo che conservano nel 1877 i caratteri patriottico-romantici degli anni '50. Fin dalla introduzione alla *Storia*, infatti, appare chiaro che per Rubieri la poesia popolare è un prodotto naturale, istintivo, spontaneo, così come la lingua parlata (ossia 'popolare') di cui costituisce la manifestazione estetica; e al pari della lingua corrisponde sia nell'estrinseco sia nell'intimo ai caratteri fisiologici, psicologici e morali dei popoli (ossia nazioni) che la producono. Lingua, poesia e indole dei popoli sono dunque strette tra loro da un legame indissolubile, e trovano la loro origine nella natura, e cioè in attività 'istintive' che vengono prima di ogni altra operazione dell'ingegno, dell'arte, della cultura: la lingua parlata è

(3) *Op. cit.*, XXXII, 1883, pp. 347-48.

antecedente a quella scritta, il ritmo spontaneo vien prima del metro codificato, la poesia popolare precede quella d'arte. Perciò la poesia popolare, tanto più alta e autentica quanto più passionata, non può non essere antichissima ed eterna, e non può non rispecchiare ed esprimere tutta intera la vicenda nazionale, in ciò che ha di perenne e in ciò che muta.

Analoghe concezioni globali erano state largamente esposte da Raffaele Andreoli o da Alessandro D'Ancona negli anni in cui nasceva la prima idea della *Storia*, e nel 1877 costituivano ancora, più o meno immediatamente, il presupposto comune di quasi tutti gli studiosi di poesia popolare. Ma ormai i maggiori non si applicavano più ad esporle o ad argomentarle nella loro generalità. Tanto Nigra quanto D'Ancona concentravano invece l'attenzione su problemi singoli e circostanziati, quali la canzone epico-lirica o il canto lirico monostrofico, la vicenda della poesia popolare italiana in tempi storici e documentati, i rapporti tra poesia colta e poesia popolare, ecc. E tanto l'uno quanto l'altro formulavano teorie esplicative specifiche che potevano esporsi con elementare semplicità, anche se poi occorreva un larghissimo apparato di documentazione e di analisi per sostenerle: la divisione dell'Italia in due aree 'etniche' con distinti tipi di poesia popolare, come Nigra, oppure la derivazione del canto lirico dalla Sicilia, come D'Ancona. Era la strada della nuova ricerca storico-filologica che di fatto superava molti dei condizionamenti romantici e segnava una svolta importante negli studi.

Rubieri in verità non rimase estraneo al moto della nuova filologia, cui anzi arrecò apporti non trascurabili. Si vedano soprattutto le già ricordate pagine sui « vestigi dell'antica poesia popolare erotica », rintracciati sia « in documenti effettivi e in menzioni di scrittori » del quattro-cinquecento sia in « letterarie conformità » che si incontrano dall'*Intelligenza* al Poliziano o al Magnifico, sia in « testuali inserzioni » in frottole, centoni, incatenature, tra cui la famosa *Serenata* del Bronzino contemporaneamente scoperta e studiata da D'Ancona. Rubieri giungeva così alla conclusione che il canto lirico popolare ottocentesco risalisse in buona parte ai secoli XIV-XVI: « conclusione — ha scritto Vittorio Santoli — ribadita dal D'Ancona, e ancora oggi in larga misura accettabile qualora non si escluda la produttività dei secoli seguenti » (4).

Tuttavia troppe idee di Rubieri erano invecchiate rispetto alla scienza coeva: « Tu vedi volgar lingua e poesia nascere nei primi secoli del millennio, io son disposto a rintracciare entrambi fin dall'antica Etruria », egli

(4) V. SANTOLI, in E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, rist. anastatica, Milano, Ed. del Gallo, 1966, p. 12 (ora in *I canti pop. it.*, 1968², p. 187).

scriveva per esempio a D'Ancona dopo la pubblicazione della *Storia* ⁽⁵⁾. E così restava fermo a concezioni storico-linguistiche che sono più prossime alla etruscomania settecentesca, o al vagheggiamento dell'Italia preromana di certi indirizzi della prima metà dell'800, che non agli sviluppi della dialettologia scientifica: « Chi avrà cominciato a cantare in dialetto o celtico, o etrusco, o osco, avrà seguitato in dialetto o celtico-latino, o etrusco-latino, o osco-latino, e avrà finito in dialetto o piemontese e lombardo, o toscano e romano, o napoletano e siciliano, a seconda che il nazionale idioma passava dalle forme epiche alle romaniche, alle italiane » (p. 40). Inoltre Rubieri rimaneva indifferente a troppa materia filologica, largamente trattata invece dai contemporanei: si pensi per esempio alle forme metriche alle quali egli dedica un esame che non è privo di notazioni interessanti ma che resta infinitamente meno tecnico e puntuale sia del miglior lavoro coevo, *Ritornell und Terzine*, pubblicato da Hugo Schuchardt nel 1874, sia delle pagine di Nigra e di D'Ancona che ne dipendono impoverendolo. Ma soprattutto in Rubieri rimaneva troppo 'letterario' e troppo poco 'scientifico' l'atteggiamento generale: la sua concezione di uno stretto rapporto tra indole, lingua, poesia, ritmi e metri dei popoli somiglia in certa misura alla concezione 'etnica' della lingua e della poesia popolare di Costantino Nigra; ma Nigra se ne servì come fondamento 'positivo' di una spiegazione generale dei fatti (v. oltre), e Rubieri invece ne ricavò soprattutto caratterizzazioni di particolarità specifiche (o, se si vuole, concrete), e cioè acuti ritratti dei lineamenti regionali italiani.

Più specialmente Rubieri (come del resto anche Giuseppe Pitré) restava al di qua del principale avanzamento realizzato così da Nigra come da D'Ancona, e cioè del concetto che la storia dei canti è storia dei testi specifici. La sua attenzione andava ancora in gran parte, come nel primo periodo romantico, a quel che stava prima del testo: all'anima da cui era o si riteneva che fosse scaturito, alla psicologia e alla morale di cui si giudicava fosse espressione. Quando nella ricordata lettera a D'Ancona Rubieri elenca le divergenze che lo dividono dall'amico («...mentre nelle particolarità sembriamo andare d'accordo, nelle massime fondamentali siamo proprio agli antipodi. Della stessa *serenata* del Bronzino abbiamo tratto diverso partito, ma questo è nulla. Io ammetto che ogni regione abbia tipo proprio, connaturato, antichissimo, anzi immemorabile, e tu ne ammetti un solo che si sia imposto agli altri; pare che tu conceda la paternità alla poesia letteraria, io alla popolare; tu vedi volgar lingua ecc.»), il « piccolo abisso » di cui registra l'esistenza è soprattutto questo: D'An-

(5) A. LUMINI, *op. cit.*, XXXII, 1883, p. 349.

cona aveva scoperto e dichiarato nettamente che le somiglianze tra i canti popolari delle diverse regioni non sono altro che la « sostanziale identità » dei testi modificati variamente « col passar di bocca in bocca e migrar di luogo in luogo » ⁽⁶⁾; Rubieri invece, pur con intuizioni acutissime che a D'Ancona mancarono, non individuava nettamente questo punto essenziale e restava in buona parte impigliato nelle questioni dell'unità del sentire popolare e simili concezioni generiche (del resto condivise da Pitré, Vittorio Imbriani e altri).

In conclusione Rubieri non settorializzava: tutto volto alle concezioni e alle indagini globali tipiche del precedente periodo romantico, si lanciava generosamente a darci non un 'contributo' alla storia della poesia popolare italiana, ma invece quella 'storia' tutta intera, dalle età antichissime alla « ringiovanita Italia », ed in ciascuna delle sue connessioni con la lingua, la psicologia e la morale di ogni regione e di tutta la nazione. Anche se ormai fuori del suo tempo più proprio e propizio, la *Storia* di Rubieri era dunque l'opera cui aveva teso tutto il popolarismo romantico: una sorta di tommaseiana « storia civile nella letteraria » ⁽⁷⁾, pur nella profonda diversità degli indirizzi ideali; e per giunta una storia del 'popolo', ossia, come si riteneva, dell'anima più vera della nazione. Qui sta il suo limite rispetto agli indirizzi storico-filologici dell'ultimo quarto del secolo. Ma qui sta anche la sua forza. Infatti sviluppando l'impostazione popolaristica con una ricchezza e una sensibilità d'analisi fino ad allora ignorate, Rubieri non solo ne coronò e ne concluse la vicenda (almeno quella feconda), ma raggiunse anche risultati che ne superano i limiti e che non sono meno significativi per essere rimasti a lungo inavvertiti (la *Storia* non ebbe fortuna al suo tempo e fu tratta dalla dimenticanza solo nel 1929 da Benedetto Croce), o per essere inglobati in un'opera complessa e personale da cui è difficile estrarli in formulazioni schematiche.

2. — Poiché « l'essere umano », scrive Rubieri nell'Introduzione, è costituito da « tre principalissime parti », ossia « la corporea, la intellettuale e la morale », e poiché « una eguale composizione » deve « manifestarsi e incessantemente ripetersi » sia « nelle masse collettive di quell'essere » sia « nelle sue creazioni », ne consegue che « la poesia popolare merita di essere anch'essa considerata sotto questi tre aspetti, ritmico, psicologico e morale, ossia nella sua forma, nel suo spirito, nella sua virtù » (p. 18). A tale suddivisione corrisponde (o almeno dovrebbe corrispondere) l'organiz-

⁽⁶⁾ A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 247; 1906², p. 284.

⁽⁷⁾ V. SANTOLI, *op. cit.*, p. 11 (1968², p. 185).

zazione della *Storia* in tre parti, dedicate l'una alla poesia popolare «estrinsecamente considerata per tipi, forme, origini, fasi», l'altra ai suoi «caratteri psicologici», e la terza a quelli «moralì». Ma basta già il titolo della prima parte per dirci che lo svolgimento del discorso è ben lontano dalla semplicistica linearità dello schema: accanto alle 'forme' ritmiche e metriche, si collocano infatti non solo i 'tipi' di contenuto (che, in quanto «estrinseci», possono in qualche modo assimilarsi alle 'forme'), ma anche le 'origini' etrusche, latine e medievali, e le 'fasi' storiche successive, dal '200 all' '800, che Rubieri ripercorre quasi tante volte quanti sono i generi contenutistici (politico, storico, sollazzevole, erotico ecc.) che viene via via identificando.

Il fatto è che al fondamento della schematizzazione in «tre aspetti» stavano i più complessi convincimenti cui s'è già accennato: che ci fosse una «comunanza di nazionale origine e vita nel metro e nel linguaggio per legge di natura» (p. 40), e che non si fosse «mai interrotto quel misterioso nervo che sempre deve aver mantenuto una immediata comunicazione come tra il volgare idioma così tra la volgare poesia de' prischi tempi e de' nostri» (p. 18). Per darci dunque il «lavoro veramente compiuto» cui aspirava, Rubieri doveva continuamente reintegrare i «tre aspetti» della poesia popolare non solo nella successione storica ma anche nella rete delle correlazioni etnico-linguistiche. Così l'opera assume una sorta di andamento ciclico che di volta in volta ripresenta la stessa materia da angolature diverse e complementari, con anticipazioni e ritorni frequentissimi, e con ripetute intersezioni dei diversi piani di ricerca.

Perciò nella prima parte, accanto alla dichiarata introduzione della prospettiva diacronica, fanno la loro comparsa i ricordati residui del discorso sui dialetti; perciò delle diverse regioni italiane si torna a parlare tante volte quanti sono i caratteri psicologici o morali di volta in volta individuati; perciò gli *excursus* storici ricompaiono abbondanti nella terza parte quando si cerca di spiegare come mai alla poesia popolare italiana manchi proprio quel «patriottismo» che allora appariva come il primo dei «moralì caratteri»; perciò del *vòcero* còrso e della poesia «sollazzevole» si discorre prima in sede di contenuti e poi di caratteri morali o psicologici, e della canzone narrativa piemontese si parla una volta come documento di poesia «tradizionale» ed un'altra come prova della «passione politica» che il «popolo subalpino» avrebbe conservato meglio d'ogni altro, ecc.

Un maggiore sforzo di sintesi ed una revisione più riposata — per cui Rubieri non ebbe tempo, pazienza o qualità — avrebbero forse eliminato ridondanze o minuzie, frammentazioni eccessive e ritorni non indispensa-

bili, con indubbio vantaggio per l'opera e per il lettore. Ma la complessità generale ha ragioni più profonde e valide, e va ben oltre i limiti che abbiamo accennato: nasce non solo dal modo globale con cui Rubieri concepì la poesia popolare e dal suo intento di darne una storia altrettanto globale, ma soprattutto dallo sforzo per adeguare la trattazione alla mobile plasticità del suo aspetto. Ce lo dice quasi esplicitamente una delle tante formulazioni sintetiche e penetranti di cui è ricca la *Storia*. Discorrendo delle varie circostanze che favoriscono, contrastano o modificano « gli effetti delle generali e speciali qualità della poesia popolare », Rubieri infatti scrive: « Oltre queste circostanze generali, primarie, teoriche, ve n'è una quantità di locali, secondarie e pratiche, dalla esposizione delle quali viene a risultare ancor meglio il perché e il come di questa perpetua vicenda di fermezza e di moto, di varietà e d'unità, di nuovo e di vecchio, di durata e di trasformazione. E noi indicheremo anche queste » (p. 469). La « perpetua vicenda » che Rubieri delinea è appunto una delle caratteristiche più specifiche della cosiddetta poesia popolare; e quel passare a discorrere dei fatti particolari dopo quelli generali (o viceversa) costituisce una delle modalità più intrinseche del suo procedimento di analisi. Al di là delle passività di stesura e degli effetti meccanici dello schema, i ritorni o le anticipazioni, le frammentazioni o l'andamento ciclico sono in realtà il prodotto di un atteggiamento che è volto non a sistematizzare i fatti ma a coglierne la poliedricità.

È infatti procedura costante di Rubieri quella di fissare certe polarità estreme e contrapposte (poesia pubblica e poesia domestica, stabilità e cedevolezza, improvvisazione e studio, regioni e nazioni ecc.) e poi di additare gradualmente « punti di congiunzione » tra gli estremi, oppure di riconoscere in ciascuno dei due termini contrapposti la condizione dell'altro, o di reperire un terzo termine che li unifichi, o di stabilire serie di caratterizzazioni in cui si combinano variamente gli elementi delle singole coppie. Tra la poesia di « pubblico carattere » e quella domestica si collocano infatti, come gradi intermedi, « la poesia storica e narrativa, la drammatica, la sacra e la proverbiale », il canto funebre e specialmente il *vòcero* corso, la poesia « sollazzevole » (Parte I, capp. I-XI). La « stabilità », che costituisce « una delle intrinseche qualità generali della poesia popolare », appare « temprata e al tempo stesso coadiuvata da una meravigliosa cedevolezza », mentre di ambedue dà ragione « una terza morale qualità intrinseca », e cioè « la omogeneità d'essenza, che produce e spiega l'equilibrio e la concordia tra la stabilità e la cedevolezza » (Parte II, capp. VIII-X). L'identificazione della poesia popolare « più vera » avviene operando una complessa intersezione dei poli 'positivi' di una serie di coppie: è cantata

e non recitata; campagnola e non cittadina; di « genere monotono » (ossia con « un metro e un'aria fissi e determinati »: p. 52) e non « politono »; amorosa e non storica, narrativa, proverbiale ecc.; domestica e non pubblica; passionata e non galante, madrigalesca, sollazzevole ecc.; subiettiva, intima, originale, improvvisata, e non invece obiettiva, imitativa, ripetuta e studiata. Ma ecco che, a mano a mano che le caratteristiche essenziali vengono variamente combinandosi tra loro e ciascuna trasformandosi nel proprio opposto, intorno al nucleo della poesia popolare « più vera » si dispongono in mobile quadro tutte le altre sue modalità: e si potrà così avere una poesia cittadina ma passionata, ed una madrigalesca ma campagnola, e la madrigalesca si definirà come quella che è subiettiva e intima ma non improvvisata, ecc.

Non è difficile riconoscere il carattere decisamente romantico dell'idea che la poesia popolare « più vera » (e cioè la poesia *tout court*) fosse in genere quella « domestica » (che avrebbe « origine da quanto vi ha di più innato nell'uomo e di più antico nel mondo », e cioè « dall'istinto e dalla famiglia »), e in specie quella « erotica » (che tra tutte trarrebbe « più spontanea e costante ispirazione dal cuore »). Né occorre sottolineare che questa poesia « più vera » di Rubieri era proprio quel canto lirico (rispetti, strambotti, stornelli che sono appunti campagnoli, amorosi, « monotoni » e via dicendo) su cui aveva concentrato tutta la sua attenzione la prima generazione romantica italiana, ed al quale continuavano a pensare come alla poesia popolare per eccellenza anche D'Ancona e altri studiosi di ambiente toscano, a dispetto dei saggi di Nigra che tra il 1854 e il 1874 avevano messo chiaramente in luce l'abbondanza e l'importanza della canzone narrativa. Infine è evidente che le categorie interpretative messe in opera da Rubieri (specialmente sul terreno che egli chiama psicologico e che si confonde con quello correntemente detto estetico) sono assai più ' letterarie ', nel senso limitativo del termine, che non scientifiche, e dunque restano personali, come tutte le cose letterarie, e risultano difficilmente utilizzabili fuori del loro contesto.

Ma la fecondità, ancor oggi stimolante, della *Storia* non sta in certe sue singole determinazioni o conclusioni di tipo romantico (e chi la leggesse per alimentarsi di quelle sbaglierebbe la chiave di lettura). Sta invece nel ritmo, se così può dirsi, del discorso: in quel suo costante accostarsi ai dati, se non proprio per contrapposizioni dialettiche, certo per continui rinvii da ogni estremo al suo opposto, in una continua ricerca di delicati e difficili equilibri tra unità e distinzione. Fu una strada imboccata più per sensibilità e intuito che non per sistematica riflessione (di cui tuttavia non mancano segni): perciò accade che talora si faccia tortuosa. Ma in punti

decisivi è ben diritta; e percorrendola — come s'è già accennato — si superano i limiti stessi dell'impostazione romantica, anche se senza piena consapevolezza da parte di Rubieri e senza grande effetto per gli epigoni tardo-romantici e non filologi del suo tempo e del nostro.

Tra i risultati positivi (e gli impliciti superamenti dei pregiudizi popolaristici cui Rubieri pervenne per il modo articolato, sincero e sorvegliato con cui si accostò al suo oggetto pur romanticamente concepito) vanno segnalate le molte acute pagine dirette a cogliere i valori che si dicono poetici: pagine che culminano in una penetrante e dissacrante individuazione del « fare fantastico » come generale proprietà del canto lirico tradizionale. E non vanno dimenticate quelle altre pagine in cui — pur dopo aver tante volte affermato che i canti popolari sono tanto più veri quanto più esprimono il patriottismo, il senso della famiglia e simili — Rubieri non esita a riconoscere che i canti popolari italiani oscillano tra gli opposti eccessi della miscredenza e della superstizione, esprimono avversione al servizio militare, manifestano disagio nella vita coniugale. Era di fatto un passo significativo verso la demistificazione della poesia popolare moralisticamente concepita; ma rimase lezione inascoltata (come del resto quella in parte analoga di Carlo Tenca), se è vero che tant'altro lavoro successivo ha continuato a muoversi lungo la più arcaica linea tommaseiana o peggio secondo quella più modesta e attardata di Tigrì o di certo Pitrè.

Ma altre più penetranti suggestioni e prospettive si colgono nella *Storia*. Si guardi tra l'altro la nota formulazione con cui si apre la Parte seconda: « I canti popolari possono essere composti o dal popolo e pel popolo; o pel popolo ma non dal popolo; o non dal popolo né pel popolo, ma da esso adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire » (p. 237). La poesia popolare è ancora quella del popolarismo tradizionale; ma lo sforzo di articolata comprensione porta a dissolvere di fatto il limite romantico cui certo non si addice la precisione perentoria con cui sono formulate le tre possibilità, due delle quali quasi blasfeme per il popolarismo. E non è certo privo di significato il fatto che proprio da questa formulazione di Rubieri Antonio Gramsci abbia tratto spunto per quelle sue osservazioni « sul folklore » che realizzano in modo così decisivo il superamento non idealistico delle concezioni idilliche e « armonistiche » in questo campo ⁽⁸⁾.

Il punto culminante della *Storia*, però, sembra costituito dalle pagine in cui si discorre della poesia popolare « diletta », di quella « tradizionale » e di quella « memorativa ». Qualsiasi tipo di componimento, di-

(8) A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1950, pp. 215-21.

ce Rubieri, diviene « poesia diletta » ove lo si ripeta per semplice passatempo e non per sfogo autentico del sentimento; diviene « tradizionale » (e cioè obiettivo e ripetuto da subbiettivo e originale che era) se è « trasmesso per lunghe età »; si fa « memorativo » quando « la potenza della memoria » interviene a « conservare e riprodurre, con una maggiore o minore alterazione, ciò che una prima volta fu inventato » (pp. 319, 288, 322). Il fatto che le categorie impiegate da Rubieri siano incerte e discutibili è cosa del tutto secondaria di fronte al fatto che qui egli ha identificato un punto essenziale: *qualunque sia la loro origine e natura, i componimenti divengono quel che ne fanno coloro che liberamente se ne appropriano*. E che cosa è questo se non l'intuizione precisa di quel processo che oggi si denomina più o meno propriamente 'elaborazione popolare' e che viene considerato come uno dei caratteri specifici del canto tradizionale?

L'intuizione si fa ancora più netta allorché Rubieri discorre di quelle « intrinseche qualità generali » della poesia popolare che abbiamo già ricordato: la cedevolezza e l'omogeneità d'essenza. Qui il procedere per contrasti e mediazioni dà forse il suo frutto migliore: invece di volgersi alla ricerca degli 'archetipi' o testi originari, tutta l'attenzione si concentra sulla « perpetua vicenda », ossia sul 'processo' della tradizione e della elaborazione. Ne scaturiscono osservazioni illuminate e illuminanti.

« Il poeta popolare, scrive Rubieri, fa della sua memoria non uno scaffaletto ben ordinato da cui possa, a seconda del bisogno, trarre tutto un componimento bell'e stampato, ma un universal serbatoio di tanti mescolati pezzetti tra i quali, a seconda della fantasia, pesca, sceglie, innesta, modifica quelli che gli sembrano più acconci a formare un Rispetto o un Dispetto esprimente l'idea, o per lo più la passione, che è nell'animo suo » (p. 437). Tolta la vernice romantica, cos'è questa se non l'intuizione non soltanto della elaborazione popolare ma anche della moderna concezione della poesia popolare come *messa in forma* non di singole parole o di nativi sentimenti, ma di moduli, sintagmi, espressioni e insomma sentimenti *già formalizzati*?

Se qualche dubbio restasse, ecco un altro passo, tra i più acuti dell'opera. Scrive Rubieri (e qui si aggiungono i corsivi): « 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 concorda nello adoperare 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 adoperare una data formula a significare un dato sentimento*, e dopo non resta che da prendere e accozzare le formule per mettere insieme un canto, talora

novissimo anch'esso. È una specie di gergo che spesso riesce incomprendibile a chi non ne possiede la chiave, ma che giova moltissimo a chi l'adopra» (p. 407). La precisione dell'osservazione è sorprendente. La lingua come «convenzione» è già notazione di per sé importante; ma la poesia popolare come «convenzione» e come «gergo» che costituiscono una sorta di linguaggio di secondo grado è una anticipazione scientifica. Si pensi, tra l'altro, ai 'motivi' della poesia popolare concepiti da Antonio Pagliaro ciascuno come «un momento poetico che si è più o meno formalizzato» o «stilizzato», e che proprio in questa sua formalizzazione o stilizzazione viene assunto come elemento costruttivo di ogni altro componimento, analogamente a quello che accade per il mito ⁽⁹⁾; si pensi ai vecchi indirizzi formalistici, oggi rivalutati, e a quelli strutturalistici per i quali appunto le fiabe, i miti, la poesia popolare e simili si configurano come linguaggi (il «gergo» di Rubieri) che invece di adoperare parole impiegano moduli o motivi («formule» o «simboli» per Rubieri).

Con ciò non si vuol dire, ovviamente, che Rubieri sia stato formalista o strutturalista *ante litteram*. Si vuol solo segnalare la felicità di una serie di intuizioni che non furono casuali, ma nacquero come prodotto di tutto un atteggiamento di intelligente e sensibile aderenza ai fenomeni considerati. Giova ripeterlo: fu proprio questo atteggiamento che da una applicazione alla poesia popolare romanticamente concepita consentì di ricavare risultati che meritano ancora oggi di essere presi in considerazione e che in ogni caso sono assai più moderni e stimolanti di tanti accostamenti posteriori che non hanno saputo continuare il non facile itinerario di Rubieri né hanno voluto o potuto scegliere dure strade delle analisi oggettivanti.

III. 1. — Nella varia attività di Costantino Nigra — diplomatico, filologo, linguista e poeta — le ricerche sulla poesia popolare occupano un posto essenziale sia per la continuità dell'impegno sia per la qualità dei risultati. Nigra le avviò nel 1854 con uno scritto intitolato *Canti popolari del Piemonte*; le sviluppò con le *Canzoni popolari del Piemonte* del 1858-62, *La poesia popolare italiana* del 1876, le *Versions piémontaises de la Chanson de Renaud* del 1882, *Il Moro Saracino* del 1885; le ricapitolò e coronò con il volume fondamentale del 1888, intitolato anch'esso *Canti popolari del Piemonte*; dette loro un completamento laterale con le tre *Rappresenta-*

(9) A. PAGLIARO, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, 1958, p. 19.

zioni popolari in Piemonte edite nel 1894-96 in collaborazione con Delfino Orsi.

Il prevalente riferimento dei titoli ai fatti piemontesi non deve trarre in inganno. Se la materia su cui si esercita lo studio è (all'origine) regionale, i problemi, il tipo di riflessione e il metodo sono di raggio e di livello europei, sia per la robusta solidità dell'impegno scientifico di Nigra, sia per i documenti cui egli lo applica, e cioè le canzoni piemontesi che già di per sé sono una provincia del vastissimo territorio culturale che va dalle ballate anglo-scozzesi o germaniche alle *chansons* francesi, ai *romances* spagnoli ecc. Del resto il saggio su *La poesia popolare italiana* (il cui titolo meriterebbe di essere integrato con l'aggiunta: *e la vicenda romanza della canzone narrativa*) costituisce una sistemazione razionale — discutibile quanto si vuole, ma robusta e illuminante — che nella sua brevità validamente compete con i coevi lavori di Rubieri e D'Ancona, pur tanto più ponderosi. Non per nulla questo saggio comparve in una rivista di alta autorità internazionale quale «Romania»; e non per nulla da esso (ripubblicato nel volume del 1888) trasse origine ed impostazione la discussione europea sullo strambotto, e ad esso si riferiscono molte delle qualificatissime pagine che dedicarono a Nigra studiosi della levatura di Domenico Comparetti, Pio Rajna, Alessandro D'Ancona, Gaston Paris, Alfred Jeanroy ecc.

Per mole e completezza il volume del 1888 si impone su tutti gli altri lavori di Nigra. Come è noto — oltre alla prefazione ed alla stesura definitiva del saggio del 1876 — lo compongono centocinquantatrè canzoni storiche, romanzesche, domestiche e religiose (accompagnate da sedici trascrizioni musicali e da un ricchissimo apparato di lezioni varianti, riscontri comparativi italiani ed europei, analisi e commenti storico-filologici), una cinquantina tra 'orazioni e giaculatorie religiose' e 'cantilene rime infantili e giuochi', centottantatrè strambotti, dieci stornelli, un repertorio lessicale. Il tutto si organizza razionalmente attorno ad un principio esplicativo centrale — la concezione 'etnica' della lingua e della poesia popolare, con la connessa nozione di sostrato — e porta ad un fascio di conclusioni che converrà esporre fin da ora, avvalendoci (con integrazioni e precisazioni) della ricapitolazione che già ne fece Gaston Paris ⁽¹⁾:

a) Dal punto di vista della poesia popolare l'Italia si divide in due zone ben distinte: l'Italia superiore (che comprende «la Liguria, il Piemonte, la Lombardia, l'Emilia, la Venezia») e l'Italia inferiore (centro-sud e Sicilia). Nell'Italia superiore

(1) G. PARIS, *Canti popolari del Piemonte pubblicati da C. Nigra*, in «Journal des Savants», sett.-nov. 1889, pp. 530-32.

predominano le 'canzoni' a carattere epico o narrativo ed oggettivo, in versi di misura variabile ma non mai endecasillabica, e con rime o assonanze prevalentemente ossitone ossia tronche (2). Nell'Italia inferiore prevale una poesia lirica ed amorosa che ha due forme, lo stornello e lo strambotto, diverse fra loro per il numero dei versi (tre nel primo e da quattro a otto nel secondo), ma accomunate dal fatto che sono sempre monostrofiche e in endecasillabi (con la sola eccezione di certi stornelli il cui primo verso è più breve). Si hanno anche canzoni diffuse nel sud e strambotti nel nord, ma si tratta di trasporti accidentali. Alla distinzione geografica, metrica e di materia poetica corrisponde poi una sostanziale differenza dei dialetti: prevalentemente ossitoni nell'Italia superiore e parossitoni in quella inferiore.

b) La poesia lirica appartiene in proprio ed esclusivamente all'Italia inferiore, presenta spesso un carattere amebico o di canto alterno, risale all'antichità latina, ha larghe connessioni con la poesia colta. La canzone narrativa invece non è amebica, è fortemente dialettale e senza rapporti con la poesia colta; inoltre è diffusa non solo nell'Italia superiore, ma anche in Francia, Provenza, Catalogna e Portogallo, sia come 'genere', sia come singoli testi più o meno modificati.

c) Le differenze tra canzone e canto lirico si riconducono tutte alle differenze tra le popolazioni che abitavano le rispettive zone prima della romanizzazione, e cioè al sostrato. Nell'Italia inferiore « sotto il latino non v'è substrato se non italico », e questo substrato si esprime nel parossitismo così dei dialetti come dei versi, ed è perciò anche all'origine di tutte le altre caratteristiche degli strambotti e simili: natura lirica e soggettiva, tematica amorosa, ecc. Nell'Italia superiore (così come in Francia, Provenza, Catalogna, Portogallo) « sotto il latino v'è substrato celtico », dal quale appunto nascono l'ossitismo delle lingue e del metro e la diffusione in tutta l'area delle 'canzoni celto-romanze', il cui stampo formale e la cui natura narrativa e oggettiva preesistevano alla romanizzazione.

d) Il principio che i canti storici sono coevi agli avvenimenti che narrano permette di stabilire che le canzoni non solo sono più antiche delle attestazioni documentarie esterne (che non portano al di là del XV secolo), ma in qualche caso rimontano a tempi assai remoti: *Donna Lombarda* (che narra la storia di Rosmunda sollecitata dall'amante Longino ad uccidere il marito Elmichi) e *Clotilde*, ossia *La sorella vendicata* (che narra la vicenda della figlia di Clodoveo) sono del VI secolo; *Fiorenza*, ossia *Il Moro Saracino*, va datata al IX secolo, ecc. Per le canzoni non storiche si possono ritrovare indizi, ovviamente meno precisi e probanti, nei caratteri della materia poetica (cavalleresca, pastorale, ecc.). Ancor meno databili sono gli strambotti e gli stornelli, la cui tematica va tuttavia fatta risalire all'antichità classica.

e) Il luogo di nascita delle singole canzoni è determinabile con qualche certezza solo se l'area di diffusione è molto circoscritta o se il contenuto offre indicazioni esplicite. Negli altri casi c'è da tener presente che la Provenza è punto obbli-

(2) Gioverà ricordare la più esatta descrizione metrica datane da Michele Barbi: « versi ordinariamente divisi in due membri, uguali o no, e con cesura piana se la seconda parte finisce in ossitono, e viceversa; legati, dall'assonanza più che dalla rima, in strofe rese spesso, in apparenza, più o meno complicate dalla ripetizione dei versi » ecc. (M. BARBI, *Poesia popolare italiana*, Firenze, 1939, p. 13, n. 3).

gato di passaggio per ogni trasmissione orale da una zona all'altra del territorio celtoromano (ad eccezione del contatto diretto tra Francia settentrionale e Piemonte). Il numero delle canzoni certamente nate in Francia e in Provenza permette poi di ritenere che queste siano state le zone più produttive.

Questa « ardita costruzione storica » che « nelle sue linee maestre resta tuttora salda », nonostante le si siano rivolte « obiezioni che la critica ha ritenuto decisive » (3), ha avuto risonanza soprattutto attraverso il volume del 1888; e quasi esclusivamente ad esso ci si riferisce infatti quando si parla di Nigra come studioso di poesia popolare. Ma l'impostazione, i programmi, il metodo, certi documenti e talune analisi essenziali dell'opera maggiore erano stati pubblicati, enunciati, messi a punto già dodici o trenta e più anni prima. Infatti, come si vedrà meglio più oltre, i *Canti* del 1854 contengono *in nuce* quasi tutti gli elementi del lavoro successivo. A loro volta le *Canzoni* fondano fin dal 1858-62 « la comparazione dei canti popolari » (4); pubblicano e commentano alcuni dei testi principali (p. es. *Donna Lombarda* e *Clotilde*); enunciano principi o conclusioni che non subiranno modificazioni sostanziali (la tesi della coevità o quella del ruolo della Provenza, ecc.); adottano criteri di classificazione che poi verranno solo perfezionati (distinzione della poesia popolare in « cantata » e « non cantata », e delle canzoni in storiche, romanzesche e varie, ossia amorose, domestiche e morali); esprimono il proposito, poi in gran parte attuato, di non limitare la pubblicazione alle canzoni narrative, má di estenderla anche a canti religiosi non narrativi, strambotti, cantilene e (tra le forme non cantate) a proverbi, racconti, misteri religiosi. A sua volta il saggio del 1876 è già la stesura quasi definitiva dello studio introduttivo dell'opera maggiore.

Ciò non vuol dire, ovviamente, che il volume del 1888 si dissolva nelle pubblicazioni precedenti. Il progetto del 1858 risulta contemporaneamente ampliato e ridotto per l'inclusione di canzoni narrative religiose e di stornelli (non prevista neppure nel 1876), e per l'esclusione della poesia « recitata » (i misteri religiosi troveranno tuttavia luogo nelle ricordate *Rappresentazioni popolari*). Il numero delle canzoni è quasi dieci volte superiore a quello del 1858-62, e s'accompagna a trascrizioni musicali e testi non narrativi fino ad allora inediti. La prefazione è ovviamente nuova, e tra l'altro segnala qualche modificazione di criteri (p. es. l'abbandono della precedente distinzione dei testi secondo le varietà dialettali del Pie-

(3) V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze, 1940, p. 95 (1968², p. 12).

(4) *Op. cit.*, p. 84 (1968², p. 6).

monte). L'informazione bibliografica e i riscontri comparativi sono larghissimamente ampliati. Certi commenti sono radicalmente modificati (così per *La Monferrina*, divenuta ora *Un'eroina*); alcune tesi sono abbandonate (p. es. quella della derivazione del verso breve di certi stornelli dalla strofe saffica), ed altre attenuate (p. es. quella della coevità), ecc. Inoltre la presentazione contemporanea della teoria esplicativa e dei testi cui essa si appoggia conferisce al lavoro una forza di argomentazione che mancava ai precedenti isolati. Insomma l'opera da leggere e consultare è senza dubbio il volume dell'88.

Resta tuttavia il fatto che, datando più o meno consapevolmente al 1888 criteri, metodi e indirizzi messi a punto molti anni prima, si falsano i reali rapporti culturali: i criteri di edizione comparata di Nigra non erano più una novità alla fine del secolo, ma lo erano nel 1858; la sua teoria del sostrato linguistico-poetico precede di circa vent'anni il volume dell'88 e quindi anche gli sviluppi di Ascoli, ecc.

Per questo, a rischio di sembrare svuotatori dell'opera maggiore, qui si cercherà di ripercorrere il cammino di Nigra cogliendo le sue posizioni nel momento in cui si configurano per la prima volta. E ciò servirà a mettere in luce non solo lo svolgimento compatto e insieme articolato dell'opera di Nigra, ma anche la sua decisiva novità rispetto agli indirizzi coevi.

2. — Ripensando ai propri inizi, nel 1889 Nigra scriveva a D'Ancona: «Tommaseo, Tigrì battevano altra via»; e non a caso, dall'altra sponda, Tommaseo trovò «un po' troppo germanicamente dotte» le ricerche di Nigra⁽⁵⁾. Ma sebbene Nigra considerasse se stesso e l'amico come «i primi» che in Italia avessero imboccato una diversa «direzione» di studi, e sebbene la via di D'Ancona fosse in effetti simile alla sua per impegno critico, tuttavia una differenza resta. D'Ancona fu soprattutto quel che si direbbe un 'filologo italianista', e restò abbastanza legato agli indirizzi toscani e all'idea che la poesia popolare si identificasse quasi completamente con il canto lirico monostrofico; Nigra invece si mosse sollecitato da una esperienza culturale e regionale che fin dall'inizio lo volgeva piuttosto verso la grande comparazione, la linguistica, la dialettologia.

Una coincidenza ci aiuta a cogliere già nel 1854 questa diversità. Nello stesso fascicolo della rivista torinese «Il Cimento», in cui Nigra pubblicò i suoi primi *Canti*, comparve anche uno scritto di Giovenale Ve-

(5) A. D'ANCONA, *Dal mio carteggio*, Pisa, 1912, p. 65; N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, 1867⁴, col. 758.

gezzi Ruscalla, suo futuro suocero. Era dedicato all'*Etnologia* dei Baschi, e l'autore sottolineava innanzi tutto che la « scienza novella », volta ad accertare la « classazione, l'etiologia e la storia ed origine delle nazioni » era « quasi sconosciuta all'Italia ». Tanto era vero ciò, soggiungeva Vegezzi Ruscalla, che il vocabolo « etnologia » si incontrava (pur se con spiegazione inadeguata) nel *Dizionario dei sinonimi* edito a Torino, dallo Zecchini nel 1848, ma mancava in quelli toscani, ivi compreso il Vocabolario della Crusca « edito dal Manuzzi con oltre 35.000 aggiunte » (6).

Non occorre molto per rendersi conto della differenza che corre tra la situazione culturale piemontese e quella toscana coeva. Mancando nella Crusca (e mancando ovviamente nell'uso vivo) la voce etnologia era inesistente anche per il *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo in cui compariva sì la voce « etnico », ma nel solo senso di « pagano » con cui ricorre nelle scritture religiose. Quanto poi ai canti popolari, in Toscana le cose stesse portavano Tommaseo o Silvio Giannini (e poi Tigri, Rubieri e D'Ancona) a dare prevalenza netta al canto lirico, che dominava così decisamente nelle campagne ottocentesche del Granducato, e che era così legato al mondo quattrocentesco di Lorenzo e di Poliziano, e dei codici riccardiani, laurenziani, magliabechiani ecc. Inoltre, come possibili fonti di « fiori di lingua », i rispetti e gli stornelli ben si prestavano a rafforzare il toscanismo o il fiorentinismo, e più in genere gli studi di lingua letterari, normativi e insomma volti a insegnare all'Italia intera come scrivere e parlare. La tradizione orale del Piemonte offriva invece a Nigra soprattutto canzoni narrative: « semplici di forma, e rozze, come il loro dialetto », senza « né le grazie, né la classica veste de' canti toscani » (1854, p. 897), sprovviste di nobili antecedenti letterari, e tanto più « europee » dei rispetti o degli stornelli.

Diverse da quelle toscane erano anche altre sollecitazioni di cui è spiccato l'articolo etnologico di Vegezzi Ruscalla. Per varie ragioni (la vicinanza dei confini o i contatti con la cultura lombarda, i richiami della remota storia celtica o il fatto che il dialetto fosse considerato veramente tale e non pretendesse dunque di farsi norma nazionale, come invece quello toscano, ecc.), il mondo piemontese si trovava a gettare meno rari sguardi al di là delle Alpi ed a proporsi più frequenti problemi che non avessero radici solo tra Duomo e Campanile; accoglieva più sollecitamente i nuovi indirizzi detti allora etnografici o etnologici, e « attivamente coltivati in Inghilterra, alquanto in Francia ed in Germania », come scriveva Vegezzi

(6) G. VEGEZZI RUSCALLA, *Etnologia: I Baschi*, in « Il Cimento », a. II, 185-186, vol. IV, serie II, p. 911.

zi Ruscalla nel 1854; passava con minori resistenze dagli studi grammatichevoli e linguaioli alle prospettive glottologiche e dialettologiche, più agevolmente accettando stimoli vivaci come quelli del « Politecnico », sul quale Carlo Cattaneo si adoperava ad « eccitare... questioni di lingua affatto nuove, e alquanto meno misere e indegne dei tempi e dei luoghi », e dichiarava recisamente: « non è oramai più a tollerarsi che l'Accademia della Crusca sembri segnare in fatto di lingua la cima degli studii italiani » (7).

Ci sono vari indizi di un precoce rapporto di Nigra con gli esponenti, non solo piemontesi, di queste più vaste aperture. Nei *Canti* del '54 (p. 901; v. 1888, p. IX) tra i coadiutori è ricordato Giovanni Flechia: e si tratta proprio del sanscritista e poi dialettologo di cui sono noti i rapporti di amicizia e di collaborazione con Graziadio Isaia Ascoli. Né è da trascurare che quei rapporti cominciarono giusto a Torino nel 1852, come risulta sia dal diario di Ascoli — che nelle giornate torinesi nomina anche « l'avvocato Nigra » —, sia da una lettera che nel 1857 il futuro fondatore dell'« Archivio Glottologico » inviava a Giovenale Vegezzi Ruscalla (8). Quest'ultimo poi, la cui familiarità con Nigra è del tutto evidente, s'adoperava (come scrisse più tardi) « a raccogliere materiali per una etnografia italiana » ispirandosi al concetto che « la nazionalità, cioè la spettanza etnica » fosse « meglio attestata dalla lingua che da ogni altro carattere vuoi fisico, vuoi morale » (9). Ma già prima del 1853 Vegezzi Ruscalla aveva largamente collaborato al *Saggio sui dialetti gallo-italici* di Bernardino Biondelli che recava in fronte la frase di Carlo Cattaneo: « I dialetti rimangono unica memoria di quella prisca Europa che non ebbe istoria e non lasciò monumenti » (10). E dovrà anche notarsi che Biondelli era l'autore di quell'*Atlante linguistico d'Europa* che aveva dato spunto al saggio *Sul principio storico delle lingue europee* dello stesso Cattaneo.

199 2102

(7) C. CATTANEO, *Su la lingua e le leggi dei Celti*, già in « Politecnico », 1844, e in *Alcuni scritti*, Milano, 1846; poi in *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, a cura di A. Bertani, nuova ediz. con pagine inedite, Firenze, 1948, vol. I, p. 208.

(8) Per il diario v. G. I. ASCOLI, *Note letterario-artistiche minori*, pubblicate a cura di S. TIMPANARO, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », s. II, vol. XXVIII, 1959, p. 177. La lettera al Vegezzi è pubblicata da T. ONCIULESCU, *Contributo alla storia della filologia romanza in Italia: G. Vegezzi Ruscalla*, in « Rendiconti della R. Accademia di Archeol., Lettere e Arti di Napoli », vol. XVII, 1937, p. 264.

(9) G. VEGEZZI RUSCALLA, *Le colonie serbo-dalmate del Circondario di Larino*, Torino, 1864, pp. 5, 18.

(10) B. BIONDELLI, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, 1853, p. II.

È dunque possibile che fin dal 1854 Nigra conoscesse l'idea che Cattaneo era venuto formulando del sostrato allorché scriveva che « le grandi unità civili disgregano e rimpastano le sparse unità naturali, le quali si riducono a trasparire nei dialetti »; che « i confini delle lingue variarono; quelli delle stirpi assai meno, e ne rimase traccia nei dialetti »; che « la conquista romana diffuse la lingua latina su tutta l'Italia, ma oggidì ancora traspaiono nei nostri dialetti le primitive nazionalità »; che « *il tronco dialetto di Ferrara, di Bologna, di Parma, di Milano, di Torino conserva ancora i tronchi suoni celtici* »⁽¹¹⁾, e via dicendo. Ed è comunque del tutto improbabile che Nigra ignorasse le idee che Biondelli, amico di un suo familiare, aveva già esposto sul « Politecnico » e poi ricapitolato nel *Saggio* del 1853: che « la causa della molteplice varietà de' nostri dialetti » sta « nelle disparate origini delle nazioni che li parlano »; che la « diversità di pronuncia si mantiene costante nelle nazioni » perché gli « organi destinati alla formazione ed articolazione dei suoni, ... educati sin dall'infanzia a quelle determinate flessioni, divengono col tempo inetti a funzioni diverse »; che altrettanto « proprio di ogni nazione » e « invariato » nei secoli è « il sistema concettuale » che è « strettamente collegato agli organi materiali componenti il cervello », e che si riflette nel linguaggio, « imagine sensibile » e « collaboratore del pensiero », ecc.⁽¹²⁾.

In questo contesto ci sono già gli inizi di tanta futura attività di Nigra: studi celtici, dialettologia, collaborazione con Ascoli e all'« Archivio Glottologico » ecc.; ed alla sua luce i *Canti* del 1854 dichiarano meglio la loro novità e le anticipazioni del lavoro a venire.

Con un tono sorvegliato e sobrio (raro, allora e poi, in questo campo), e senza discorsi generali *ab ovo*, né tommaseiani né al modo del D'Ancona 1858-62, Nigra si accosta ai testi, intesi come forme e contenuti specifici, con immediata precisione e con puntuali riscontri già di raggio europeo. E subito segnala la radicale differenza « per contenuto e per forma » tra le canzoni narrative piemontesi e i rispetti toscani, la diffusione delle canzoni in quasi tutte le regioni dell'« Italia superiore » ed il loro legame con i « canti degli altri popoli europei », la difficile penetrazione in Piemonte del rispetto toscano, e le « gravi modificazioni di senso, di lingua, di metro » che deve subire (pp. 902, 897-98). Quando poi fornisce l'esempio di un rispetto che in Piemonte ha perduto la misura endeca-

(11) C. CATTANEO, *Sul principio storico delle lingue europee*, già nel « Politecnico », 1841, e in *Alcuni scritti* cit.; poi in *Scritti letterari* cit., pp. 189, 159, 158 (il corsivo è mio).

(12) B. BIONDELLI, *op. cit.*, pp. IX, XI, XII, XVII.

sillabica dei versi (p. 898, n. 1), Nigra certo pone il primo germe tanto della sua futura concezione etnica della poesia popolare, quanto dei suoi richiami a quella legge darwiniana « di trasformazione » o di « adattamento all'ambiente », che menzionerà nel '76 (p. 438) e nell'88 (p. XXVII), e che nel 1889 si rammaricherà di non aver potuto studiare negli strambotti giunti « all'Italia settentrionale dal Mezzodì » ⁽¹³⁾.

3. — Concezione etnica e sostrato non compaiono ancora esplicitamente nelle *Canzoni popolari del Piemonte* del 1858-62, anche se i testi e le relative analisi ne pongono già le condizioni documentarie di base, come lo stesso Nigra sottolineerà nell'88 (p. V). Fa invece la sua comparsa, e in modo pienamente maturo, quel metodo di edizione comparata dei testi, con il quale Nigra apriva — « specialmente in Italia » e in una fase in cui « gli studi sulla poesia popolare comparata o non esistevano o cominciavano appena » — « una via nuova in regioni inesplorate » (ivi). Se infatti Grundtvig aveva iniziato già nel 1853 la sua edizione comparata di ballate danesi, è però improbabile che Nigra ne avesse già conoscenza, ed è da escludere che ne sapessero qualcosa gli altri studiosi italiani di poesia popolare. Le *Canzoni* dunque ci danno non più soltanto testi in lezione unica (la 'più bella', la 'più completa' ecc., come fu a lungo nell'uso dei tommaseiani), ma invece abbondanza di versioni, lezioni, varianti per ciascun canto; non più sommarie e orecchiate comparazioni di 'temi' ma riscontri precisi di 'testi'; non più raffronti di solo raggio italiano (come era d'altronde obbligatorio per il canto lirico, tutto indigeno), ma invece larga apertura al mondo europeo della ballata e delle romanze, al di qua e al di là dei confini neolatini occidentali. Era insomma il passaggio decisivo dalle operazioni di gusto letterario all'indagine storico-filologica, effettuato precocemente e con mano sicura.

Oltre che per il metodo generale dell'edizione, le *Canzoni* anticipano i *Canti* dell'88 anche per taluni punti singoli di cui si è già fatto cenno (cfr. § 1): programma generale della pubblicazione e classificazione delle canzoni (vol. XII, 1858, p. 16); datazione di *Donna Lombarda* e di *Cloilde* (ivi, pp. 30, 53; 1876, p. 447; 1888, pp. XXIV, 26, 40); affermazione del ruolo centrale della Provenza (vol. XIII, 1858, p. 188; X, 1860, p. 63). E fa anche la sua comparsa esplicita « il principio » da cui Nigra muove per la datazione delle canzoni storiche, e cioè « che la poesia storica, popolare e tradizionale, è coeva, nelle sue origini, al fatto per essa descritto »

⁽¹³⁾ Lettera a G. Pitré pubbl. da V. CAROLLO, *C. Nigra folklorista*, in « Annali del Museo Pitre », II-IV, 1951-53, p. 59.

(vol. XII, 1858, p. 51; cfr. 29-30). A sostegno di questo 'principio' (che costituisce uno dei punti più deboli della costruzione) Nigra fa richiamo agli « autorevoli nomi dei fratelli Grimm, di Fauriel, di Ferdinando Wolf, d'Ampère, di Villemarqué » (ivi, p. 51, n. 1); ma non occorre certo questa indicazione per scorgere il legame che la tesi della coevità ha con la più generale convinzione romantica che la tradizione orale rispecchiasse l'antichità meglio dei « laceri e frammentari » documenti scritti (come aveva detto Jacob Grimm), e che essa fornisca, nei canti e simili, dei « preziosi monumenti storici » (come disse lo stesso Nigra: vol. XX, 1860 p. 52). Conseguenza abbastanza naturale di tutto l'atteggiamento è poi il 'rialzismo' storico, e cioè la tendenza ad assegnare ai componimenti la più remota tra le datazioni possibili, ossia « ad invecchiare le canzoni », come scrisse D'Ancona ⁽¹⁴⁾: si veda per es. *L'assedio di Verrua* che Nigra preferisce collegare con un evento del 1387 piuttosto che con uno del 1625, perfettamente equivalente (vol. XV, 1858, p. 222; 1888, p. 505).

Nei lavori successivi Nigra tralascia qualcuna delle affermazioni surriperate; ammette (sia pure senza specificarle) « certe limitazioni » al principio della coevità (1888, p. 26); abbandona qualcuna delle datazioni a epoche più lontane (ad es. per *La Monferrina*, ossia *Un'eroina*, già assegnata al 1171), ecc. È l'effetto delle critiche che D'Ancona (pur avendolo inizialmente condiviso) aveva mosso al principio della coevità, sia a proposito di *Donna Lombarda*, sia nella discussione con Pitré ⁽¹⁵⁾. Tuttavia, nella sostanza, Nigra non si distaccò né dalle sue « antiche conclusioni » specifiche (*Donna Lombarda* e simili), né dal principio generale (1888, pp. 26-27). Altrettanto fermo, ed altrettanto a torto, rimase Pitré.

Oggi il principio della coevità, e (salvi casi ben precisi) le ricerche sugli avvenimenti di cui i canti sarebbero narrazione, debbono considerarsi ben morti, sia per la generale caduta delle concezioni romantiche di cui furono espressione, sia per approfondimenti specifici del problema che ne spostano decisamente il piano ⁽¹⁶⁾. Morto (anche se non ancora ben seppellito) è pure il 'rialzismo', romantico fratello della coevità. Né accettabili appaiono certe datazioni ad epoche remote o remotissime proposte da Nigra: in questo campo restano decisive le osservazioni di Gaston Paris che, per indizi esterni e interni, concludeva che le canzoni epico-liriche

⁽¹⁴⁾ A. D'ANCONA, *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, 1913, p. 501.

⁽¹⁵⁾ ID., *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, pp. 112-119 (cfr. 1906², pp. 131-39).

⁽¹⁶⁾ Cfr. V. SANTOLI, *Stilizzazione e « contemporaneità » nella poesia popolare di argomento storico*, in « Lares », XV, 1949, pp. 1-15.

non potevano essere più antiche « del secolo XVI o al massimo del XV » (17). Ma con questo non si fa torto a Nigra. La coevità e i suoi corollari erano negati e superati proprio da altri risultati del suo lavoro ulteriore.

4. — Alla base del saggio su *La poesia popolare italiana*, pubblicato nel 1876, stanno non solo le intuizioni del 1854 e gli approfondimenti documentari del 1858-62, ma anche i frutti delle ricerche nel campo della filologia celtica: è infatti nelle *Glossae Hibernicae veteres codicis taurinensis* del 1869 che Nigra — come ha segnalato Timpanaro (18) — « formulò molto nettamente la tesi del sostrato fonetico, affermando che i Celti avevano accolto la grammatica e il lessico del latino, ma ne avevano adattato la fonetica ai propri organi (*propriis, ut ita dicam, organis*) ed alla propria pronuncia. Va inoltre aggiunto che già allora Nigra applicava la tesi del sostrato alle forme poetiche: « *Concludendum est* (scriveva infatti) *rimam seu assonantiam finalem a solis celticae phonologiae legibus derivatam esse* » (1869, p. XXXII).

La tesi del sostrato linguistico — estesa alla sintassi — torna nel saggio del 1876, nel quale si afferma infatti che i Celti dell'Italia superiore non poterono accogliere intera « la fonetica e la sintassi » del latino « perché queste due parti del linguaggio hanno stretta relazione con gli organi materiali della pronunzia e del pensiero » i quali né erano identici « nelle due razze » né possono « modificarsi pel solo fatto della volontà »: di qui il già ricordato ossitonismo dei dialetti dell'Italia superiore (p. 426; 1888, p. XVIII). E torna pure l'applicazione della tesi alla poesia (popolare questa volta), in forza di un organico e logico sviluppo della constatazione che le differenze di forma, di stile e di materia che intercorrono tra canzone narrativa e canto lirico coincidono perfettamente con le differenze di distribuzione geografica, di dialetti e di *ethnos*. Se dunque il sostrato è la causa evidente di alcune di quelle differenze (ossitonismo o parossitonismo linguistico e metrico), allora esso è la causa anche di tutte le altre. Ne derivano una totale equiparazione della lingua e della poesia popolare come fatti 'etnici' (« la poesia popolare, al pari della lingua, è una creazione spontanea, essenzialmente etnica »: 1876, p. 427; 1888, p. XVIII), ed il « 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 mede-

(17) G. PARIS, *op. cit.*, p. 621.

(18) S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1965, p. 316, n. 87.

sima » (1876, p. 427; 1888, p. XIX, dove però invece di 'popolazione' si dice 'razza').

Vittorio Santoli ha da tempo richiamato l'attenzione sui rapporti che intercorrono tra «l'idea» o il «concetto di sostrato» che «Nigra applicava ai canti popolari in tutto il suo rigore», la precedente «idea» o «intuizione del Cattaneo», e «gli sviluppi ascoliani», ai quali (afferma Santoli) la tesi del Nigra è «anteriore»⁽¹⁹⁾. Sebastiano Timpanaro, nel corso della sua ricostruzione delle fasi del pensiero ascoliano, conferma direttamente e indirettamente questa precedenza di Nigra rispetto alle «reazioni etniche» ed alle «predisposizioni orali» di Ascoli, ma ritiene «non del tutto sicura... la derivazione del Nigra dal Cattaneo», visto il senso «marcatamente biologico» in cui Nigra intese il sostrato, e visto che «il Cattaneo, tra i fautori del sostrato, era stato proprio quello che meno di tutti lo aveva inteso in senso biologico»⁽²⁰⁾. Il problema è da approfondire, come del resto sono da studiare meglio i rapporti Nigra-Ascoli, a proposito dei quali Terracini ha notato tra l'altro che Nigra si mostrava «più avviluppato» nella teoria di quanto non fosse Ascoli⁽²¹⁾. In queste indagini si dovrà considerare l'accennata possibilità che Nigra avesse precoce conoscenza delle idee di Cattaneo (cfr. § 2); ma sarà da tener presente pure che Nigra sembra operare un'accentuazione 'biologica' anche nei confronti di Biondelli, se è vero che considerò fisicamente determinato anche quel «sistema sonoro o fonetico» che a Biondelli invece appariva piuttosto come un risultato (sia pure immodificabile) dell'educazione⁽²²⁾. Quanto poi al 'naturalismo' di Nigra, pare inutile (oltre che idealistico ed erroneo) cercar di espungerlo dalla sua concezione, visti i suoi accenni espliciti al darwinismo (§ 2), e vista la sua recisa distinzione tra fenomeni 'etnici', sostanziali, e fenomeni 'storici', accidentali.

Ma quali che siano le derivazioni culturali e le componenti naturalistiche della posizione di Nigra, certo è comunque che egli operò in proprio l'applicazione della concezione 'etnica' e del sostrato alla poesia popolare; che questa applicazione permise una prima sistemazione razionale del quadro della poesia popolare italiana e della canzone romanza; che nel corso di tale sistemazione venne in luce un principio metodico

⁽¹⁹⁾ V. S[ANTOLI], in *Enciclopedia italiana*, XXIV, 1934, p. 819; ID., *Gli studi di letteratura popolare*, nel vol. *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1950, II, p. 119 (cfr. *I canti pop. it.*, 1968², p. 198).

⁽²⁰⁾ S. TIMPANARO, *op. cit.*, p. 327.

⁽²¹⁾ B. TERRACINI, *Rileggendo i canti popolari del Piemonte*, in «Giornale storico della letter. ital.», CXXXVI, 1959, p. 450.

⁽²²⁾ B. BIONDELLI, *op. cit.*, p. XII.

che resta saldo al di là delle sue immediate motivazioni; che il tutto fu attuato con una capacità di elaborazione concettuale piuttosto infrequente nel gran fiume di scritti sulla poesia popolare (e non soltanto in quello).

Com'era abbastanza naturale che avvenisse — data la novità, l'ampiezza e l'ardimento della costruzione — quasi tutte le conclusioni che Nigra raggiunse nel saggio del '76 (e che confermò nel volume del '88, dal quale le abbiamo già riassunte; cfr. § 1), sono state oggetto di obiezioni, talora decisive, ed hanno subito ridimensionamenti: così le datazioni di *Donna Lombarda* e simili (cfr. § 3), come la presunta antichità latina della materia degli strambotti; tanto la natura ossitonica del portoghese (A. Jeanroy), quanto la 'celticità' del contenuto narrativo e oggettivo delle canzoni (D. Comparetti); sia l'aggregazione del Portogallo all'area delle « canzoni celto-romanze », sia la sua separazione dai *romances* della Spagna castigliana (G. Paris); tanto il ruolo di preminente produttività della Provenza (G. Paris), quanto la troppo netta distinzione tra le canzoni celto-romanze e i canti narrativi germanici, slavi, spagnoli, bretoni, ungheresi (D. Comparetti, G. Paris). Dal tutto è risultato un quadro che colloca nella Francia settentrionale l'origine e il primario centro di produzione dei canti epico-lirici; esclude dalla loro area di diffusione il Portogallo che viene invece riunito alla Castiglia; attenua la loro diversità dall'altra produzione europea di ballate, romanze e simili; ne fissa la data di nascita a cavaliere dei secoli XV-XVI.

Anche la troppo netta divisione dell'Italia in due aree linguistico-poetiche ha subito ridimensionamenti: come già scriveva Michele Barbi nel 1911, « è ormai sicuro » che la diffusione della canzone epico-lirica non s'è « arrestata là dove si diceva » (23); e inoltre, pur « riconfermando che le canzoni epico-liriche hanno quale centro d'irradiazione il Piemonte » si sottolinea che esse « si sono diffuse (conservando di solito il medesimo spunto melodico, nonostante varianti ritmiche e modali) ben oltre i confini dei dialetti gallo-italici » ed anzi « in tutta Italia fino all'estrema Sicilia », così che, « invece di una linea di confine, sarà piuttosto il caso di parlare d'un'intensità più o meno grande nelle varie parti d'Italia » (24). Il che, bisogna aggiungere, poteva essere in qualche misura accettato anche da Nigra, il quale non escludeva del tutto « la possibilità del passaggio della poesia popolare da una nazione a un'altra » (1876, p. 427; 1888, p. XVIII), e sottolineava soprattutto « le trasformazioni » (del resto innegabili) che si verificano in siffatti passaggi. Segneremo infine, per com-

(23) M. BARBI, *op. cit.*, p. 17.

(24) V. SANTOLI, *I canti cit.*, p. 97 (1968² p. 13).

pletezza, che anche la riduzione di tutte le forme degli strambotti ad un originario tetrastico a rima alterna che Nigra operò per primo e che D'Ancona ripeté (aggiungendovi di suo la localizzazione in Sicilia di questa forma archetipa) ha subito critiche dirette e indirette soprattutto per la parzialità dei documenti prescelti e per l'insufficienza dei criteri metrici adottati ⁽²⁵⁾; ma è doveroso aggiungere che tutta la discussione europea sullo strambotto italiano e romanzo è in sostanza partita dall'impostazione di Nigra, e che i criteri in seguito adottati non sono stati molto diversi dal suo.

Quasi tutte le critiche ora ricordate mettono più o meno direttamente in causa la concezione etnica della poesia popolare e l'azione attribuita al sostrato. Ma la concezione in sé e la funzione che essa svolge nella costruzione di Nigra non sono mai state discusse in modo diretto, quasi morte *de iure*, o da passare caritatevolmente sotto silenzio. Non le discuteremo certo in questa sede; ma gioverà fare almeno due osservazioni.

La prima è che proprio la concezione del sostrato etnico, in tutto intero il naturalismo con cui compare in Nigra, ha portato alla enunciazione del principio metodico validissimo che la storia di un canto è la storia del suo testo e non quella del suo tema o contenuto grezzo. E si tratta di un principio che tanto 'non naturalismo' ottocentesco non ha raggiunto con altrettanta chiarezza, almeno nel campo della poesia popolare. Trovandosi di fronte a canti di tema analogo o identico, diffusi al di qua e al di là dei confini etnici che per principio giudicava insuperabili, Nigra giunse a distinguere con precisione « il fondo o contenuto poetico » (e cioè « il pensiero espresso in uno strambotto, il fatto narrato da una canzone ») dalla « forma » che « nella poesia popolare, come in ogni altra manifestazione dell'arte... fa parte, e parte principale, della cosa stessa »: « *forma dat esse rei* ». Il contenuto grezzo, prosegue Nigra, può passare anche a « popoli di lingua e di razza diversi »; ma « quando la materia poetica è fissata dal verso, dalla strofa, dalla composizione, quando essa fu modellata in uno stampo determinato, foggata in una forma più o meno precisa, il *novum opus* che ne risulta non si trasmette più, di regola generale, in questa sua forma, se non a popolazioni omoglotte, parlanti cioè idiomi identici o molto simili » (1888, p. XX). Così Nigra risolve il suo problema 'etnico' (e qui non importa dire se bene o male); ma contempo-

(25) Sia consentito qui il rinvio alle mie *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in « *Giornale storico della letteratura italiana* », CXLIV, 1967, fasc. 445, pp. 1-54; fasc. 448, pp. 491-566.

raneamente fissa un rigoroso e fecondo canone: che per ricostruire la storia dei canti ci si debba applicare allo studio non « dei sentimenti, delle passioni, dei pensieri che si possono dire comuni all'umanità », ma invece « della loro particolare espressione » in questo o quel canto; non della « origine prima del contenuto poetico » ma invece della canzone una volta effigiata « nel suo stampo storico » (1888, p. XXXIV). Nel che c'era il pieno (pur se inavvertito) superamento del principio della coevità, e inoltre una formulazione concettuale più esplicita e precisa di quella di D'Ancona che pur si muoveva sulla stessa strada (non senza qualche slittamento 'tematico' dal quale del resto non fu esente neppure Nigra). La migliore linea degli studi successivi si è sviluppata secondo l'indicazione metodica di Nigra: non è giusto perciò dimenticare che essa fu formulata non 'a dispetto' o 'al di fuori', ma 'in forza' ed 'all'interno' delle sue concezioni generali e specifiche, naturalismo compreso.

La seconda osservazione è più breve. In base alla sua concezione Nigra distingueva l'origine dello « stampo formale » dei canti, che era 'etnica', dalla vicenda dei singoli componimenti calati in quello stampo, che era 'storica'. L'illusione, durata a lungo, che il punto di vista dello storicismo idealistico fosse capace di cogliere tutto quel che c'era da cogliere, e che le cose non colte da quel punto di vista per ciò stesso fossero inesistenti, ha portato a non sviluppare un germe forse valido ch'era presente nella distinzione di Nigra, e comunque a non proporre consapevolmente il problema dei rapporti tra indagine morfologica e indagine storica che quella distinzione solleva. Oggi la questione dei rapporti tra storia e morfologia è di nuovo drammaticamente aperta. Ad affrontarla potrà giovare anche una rilettura di Nigra in questa chiave.

ALBERTO MARIO CIRESE

BIBLIOGRAFIA

GLI STUDI DI POESIA POPOLARE NELL'OTTOCENTO

Per la storia generale degli studi di poesia popolare in Italia, oltre a B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, si vedano: G. VISCARDI, *Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romanza*, Milano, 1944 (cfr. dello stesso autore *Le Origini*, Milano, 1950², capp. XIV e XVI); V. SANTOLI, *Gli studi di lett. pop.*, già in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1950, e ora in *I canti pop. it.*, Firenze, 1968², pp. 193-217; A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo, 1958; G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, 1959; G. B. BRONZINI, *Valori*

e forme della poesia popolare italiana nella cultura della prima metà dell'Ottocento, Matera, 1960. Più in particolare per il primo periodo cfr. A. M. CIRESE, *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827*, estr. da « Annali del Museo Pitrè », VII-X, 1957-59, pp. 106-133, Palermo, 1960. Sussidio indispensabile per lo studio di tutta la vicenda ottocentesca resta G. PITRÉ, *Bibliografia delle tradizioni popolari italiane*, Palermo, 1894. Tutte le raccolte italiane e straniere di poesia popolare italiana realizzate tra il 1770 e il 1848 sono in corso di riedizione nella serie « Poesie e canti popolari italiani dall'ultimo '700 alla metà dell'800: nuova edizione dei testi, con una premessa di A. M. Cirese e con indici generali dei raccoglitori e dei componimenti » che compare nella collana « Strumenti di lavoro - Archivi del mondo popolare », Istituto E. De Martino, Edizioni del Gallo, Milano (già pubblicati i nn. 6, 8 e 11, ristampe anastatiche di W. MUELLER - O.L.B. WOLFF, *Egeria*, Lipsia, 1829, di A. KOPISCH, *Agrumi*, Berlino, 1838, e di A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano*, Venezia, 1848). Per una antologia degli scritti ottocenteschi sulla poesia popolare si veda intanto A. M. CIRESE, *La poesia pop.* cit., pp. 95-169.

ERMOLAO RUBIERI

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Ermolao Rubieri nacque a Prato il 21 febbraio 1818 (da famiglia di origine provenzale immigrata al principio del sec. XVIII) e morì a Firenze il 23 ottobre 1879. Scolaro e studente indocile a Prato e a Lucca, nel 1838 scrisse *Il Predestinato* (poema su Napoleone che bruciò dopo un giudizio negativo di G. B. Niccolini) e nel 1840 *Il Cid* (dramma pubblicato solo nel 1844 per ragioni di censura). Trasferitosi a Firenze nel 1840, tra il 1842 e il '48 scrisse altri cinque drammi storici, nei quali venne passando da una lingua classicheggiante e aulica a « versi in lingua prosaica »; nel 1842 *Torquato Tasso* (edito nel 1844); nel 1843 *Bianca Cappello e Eleonora da Toledo* (inediti a causa della censura); nel 1845 *Francesco Valori* (pubblicato nel '48); nel 1848 *Alessandro III* (edito nel 1849). Dal 1843 al '46 si applicò a una confutazione del *Primato* di Gioberti; ma (anche per gli entusiasmi suscitati da Pio IX) non gli riuscì di trovare chi la stampasse né a Firenze né in Corsica e a Parigi, dove si recò nel 1846-47. Nel 1847 visitò Roma, la Sicilia, la Calabria, Napoli, l'Abruzzo, le Marche e la Romagna, redigendo un « minutissimo diario » rimasto inedito. Nel 1848-49 fu nella Guardia Civica toscana e volontario nelle due campagne di guerra. Tra il 1851 e il '59 partecipò attivamente alla vita culturale e civile fiorentina, in contatto con l'« Archivio Storico Italiano » del Vieuksseux (per il quale progettò nel 1857 quella rassegna di studi di poesia popolare italiana che sta all'origine della *Storia* del 1877) e con la « Rivista di Firenze » di Atto Vannucci (cui collaborò tra l'altro con uno scritto su *Le antiche Consorterie delle Arti* nel quale combatteva la proposta di far risorgere le corporazioni medievali). Particolarmente numerosi in questo periodo furono i lavori di argomento economico ed agrario, spesso pubblicati negli « Atti dei Georgofili ». Ma furono frequenti anche scritti di storia, di arte e di critica letteraria, né mancarono due nuove composizioni drammatiche (*Re Manfredi* e *Meneceo*, riuniti nel volume *Nuovi saggi drammatici* del 1856). Nel 1859-60 ebbe parte attiva nelle giornate toscane, collaborando alla cacciata del Granduca Leopoldo e sostenendo l'annessione immediata della Toscana al Piemonte. Nel 1861 narrò gli avvenimenti di cui fu partecipe nella *Storia intima*

della Toscana. Eletto Deputato nel 1860 non votò la cessione di Nizza, ma seguì la linea politica di Cavour e dei suoi continuatori. Fu rieletto nel 1865 ma non nel '70. Dal 1864 al '74 fu consigliere comunale a Firenze. In questi anni la sua attività pubblicistica fu di carattere prevalentemente legislativo ed economico (scritti sulla proprietà letteraria, sulla mezzadria in Sicilia, sulla trasformazione agraria e sociale della Maremma pisana ecc.). Lasciato ogni ufficio pubblico nel 1874, riprese una attività letteraria più specifica, sollecitato anche da necessità finanziarie che vanamente tentò di risolvere con la *Storia della poesia popolare italiana* (che l'Editore Barbèra acquistò per «cinquemila lire»), con il «racconto» *D'Italia in California* (che inutilmente partecipò ad un concorso di letture educative) e con la «narrazione storica» *Francesco I Sforza* (non premiato nel concorso bandito dalla Società Storica Lombarda, ma pubblicato per interessamento di Pasquale Villari). La fonte principale per la ricostruzione della biografia di Rubieri è costituita dalle *Memorie autobiografiche* inedite, di cui però si è largamente avvalso A. Lumini.

OPERE. — (Si elencano solo gli scritti più significativi e quelli citati nel corso del presente lavoro; per ulteriori indicazioni si vedano i lavori di A. LUMINI e A. FIORAVANTI): *Il Cid*. Tragedia. Firenze, 1844; *Torquato Tasso*. Dramma storico. Prato, 1844; *Francesco Valori*. Dramma storico corredato di annotazioni e preceduto da un discorso sulla poesia drammatica italiana. Firenze, 1848; *Alessandro III*. Dramma composto sulla fine dell'anno 1848. Firenze, 1849; *Il ritratto di Fra Girolamo Savonarola dipinto da Baccio della Porta: ricordi storici*, estr. da «Le arti del disegno», Firenze, 1855; *Giovanni da Procida giudicato da Michele Amari*, in «Lo Spettatore», a. I, 1855, nn. 4-10, 18-19, 22-24; poi ristampato con aggiunte e correzioni col titolo: *Apologia di Giovanni da Procida*. Ricerche storico-critiche precedute da una lettera a Michele Amari e corredate di due inediti documenti, Firenze, 1856; *Nuovi saggi drammatici con ragguagli storici*, Firenze, 1856; *Intorno alla illustrazione della cupola di Santa Maria del Fiore per Cesare Guasti*, estr. da «Archivio Storico Italiano», n.s., t. V, disp. II, Firenze, 1857; *Le antiche Consorterie delle Arti e i portati della odierna civiltà*, estr. da «Rivista di Firenze», a. I, 1857, nn. 11 e 12, Firenze, 1857; *Del Duomo di Firenze e della sua facciata*, estr. da «Archivio Storico Italiano», n.s., t. VIII, parte I, Firenze, 1858; *Storia intima della Toscana dal 1° gennaio 1859 al 30 aprile 1860*, Prato, 1861; *La mezzeria considerata come espediente di miglioramento sociale ed agrario per la Sicilia*, in «Atti dei Georgofili», n.s., t. XV, 1868; *Cenno storico sull'agraria, economica e sociale trasformazione della Maremma pisana dal 1833 al 1868*, in «Atti dei Georgofili», n.s., t. XV, 1868; *Sulle condizioni agrarie, economiche e sociali della Sicilia e della Maremma Pisana*, Firenze, 1868 (contiene gli scritti *La mezzeria* ecc. e *Cenno storico* ora citati); *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877 (vedine ora la ristampa anastatica con *Presentazione* di V. SANTOLI, Edizioni del Gallo, Milano, 1966); *D'Italia in California*. Racconto. Firenze, 1878; *Francesco I Sforza*. Narrazione storica. Firenze, 1879, 2 voll.; *Undici lettere inedite di E. R.*, pubbl. da A. FIORAVANTI in «Arch. st. pratese», XI, 1933, pp. 66-80; *Memorie autobiografiche*, manoscritto conservato nell'Archivio del Museo del Risorgimento di Firenze.

CRITICA. — A. LUMINI, *La vita e gli scritti di E. Rubieri*, in «Rivista Europea», vol. XXIX, 1882, pp. 845-854; XXX, 1882, pp. 1228-1245; XXXI, 1883, pp. 290-302.

590-625; XXXII, 1883, pp. 321-366 (anche in estratto unico, Firenze, 1883); A. FIORAVANTI, *Bibliografia di E. Rubieri*, in « Arch. st. pratese », XII, 1934, pp. 159-171; G. NAVONE, recensione a E. RUBIERI, *Storia della p. pop. it.*, e a A. D'ANCONA, *La poesia pop. it.*, in « Giornale di Filologia Romanza », n. 2, apr. 1878, pp. 192-197; A. IVE, *Canti popolari velletrani*, Roma, 1907, pp. XII-XV; G. GENTILE, *Gino Capponi e la cultura toscana nel sec. XIX*, Firenze, 1922, pp. 247-48; V. S. [ANTOLI], in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXX, 1936, p. 207; B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, p. 59; V. SANTOLI, *Gli studi di letteratura popolare*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Scritti in onore di B. Croce, vol. II, Napoli, 1950, p. 117; A. M. CIRESE, *La poesia popolare italiana*, Palermo, 1958, pp. 48-51; G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, 1959, pp. 332-36; V. SANTOLI, *Presentazione di E. RUBIERI, Storia della poesia pop. it.*, ristampa anastatica, Ed. del Gallo, Milano, 1966, pp. 9-15 (ora, assieme al precedente scritto dello stesso autore, in V. SANTOLI, *I canti pop. it.*, Firenze, 1968²).

COSTANTINO NIGRA

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Costantino Nigra nacque a Villa Castelnuovo (ora Castelnuovo Nigra, in provincia di Aosta) l'11 giugno 1828, e morì a Rapallo il 1° luglio 1907. Iscrittosi ai corsi di giurisprudenza dell'Università di Torino nel 1845, nel '48 si arruolò volontario e restò ferito ad un braccio. Laureatosi nel 1849, entrò nel '51 nei servizi del Ministero degli Esteri, divenendo subito segretario del D'Azeglio ed ottenendo poi la fiducia di Cavour che lo volle diretto collaboratore durante il Congresso di Parigi del 1856 e poi intermediario presso la corte francese nei preparativi del convegno di Plombières (cui Nigra partecipò) e della seconda guerra d'indipendenza. Nel 1855 aveva sposato Emerenziana Vegezzi Ruscalla, figlia dell'etnografo piemontese, e nel 1860 era entrato nella Massoneria. Salvo una breve missione a Napoli nel 1861 (come ministro di stato durante la luogotenenza del principe di Carignano), Nigra rimase a Parigi fino al 1876, come plenipotenziario prima, e poi come ambasciatore. Con la caduta della Destra venne trasferito a Pietroburgo; passò quindi a Londra (1882) e a Vienna (1885), dove rimase fino al termine del servizio (1904). Membro onorario dell'Ateneo Veneto dal 1875, fu socio corrispondente dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (1876), dell'Accademia delle Scienze di Torino e dell'Accademia dei Lincei (1886). Fu nominato conte nel 1882 e senatore nel '90.

All'intensa e feconda attività politico-diplomatica (ed a quella mondana, così congeniale al suo ufficio e al suo carattere) Nigra unì non solo le più che trentennali ricerche di poesia popolare, ma anche vari esercizi di poesia e di traduzione poetica dal greco e dal latino (i cui saggi si scagliano dal 1852 al 1905), e soprattutto gli studi linguistici in campo celtico (attorno al 1870) e in quello romanzo (dal 1874 agli ultimi anni), collaborando anche alle più importanti riviste dei due settori (« *Revue Celtique* », « *Romania* », « *Archivio Glottologico Italiano* », « *Zeitschrift für romanische Philologie* », « *Studi Romanzi* »).

Oltre ad alcuni *Ricordi diplomatici* ed a numerosi carteggi che interessano più direttamente la sua attività politica, giovano alla ricostruzione della biografia cultu-

rile di Nigra (non mai studiata in modo approfondito) varie lettere edite o inedite ad Alessandro D'Ancona (del quale v. le *Pagine sparse* citate in Bibliografia), a G. I. Ascoli (cfr. V. DOMPÈ, *Relazione sulle carte ascoliane conservate nell'archivio privato di casa Ascoli*, in « Archivio Glottologico Italiano », XXII-XXIII, pp. XLV-XLVI), a G. Pitrè (cfr. V. CAROLLO, *C. N. folklorista*, in « Annali del Museo Pitrè », II-IV, 1951-53, p. 59), ecc.

OPERE. — Mentre per gli studi di poesia popolare si fornisce un elenco presumibilmente completo, per gli altri campi di attività di Nigra si segnano solo i lavori principali o quelli comunque menzionati nel corso del presente articolo; indicazioni meno sommarie si troveranno non tanto nella lacunosa e sciatta bibliografia di R. ZAGARIA, più oltre citata, quanto nei lavori specifici cui si fa di volta in volta rinvio:

POESIE E TRADUZIONI POETICHE: *I Lavacri di Pallade, inno di Callimaco*, in « Il Cimento », serie II, a. II, 1854, vol. IV, pp. 835-839; *La Chioma di Berenice*, traduzione e commento di C. N., col testo latino riscontrato sui codici, Milano, 1891; *Inni su Diana e sui lavacri di Pallade*: recensione, traduzione e commento di C. N., Torino, 1892; *Poesie originali e tradotte, aggiuntovi un capitolo dei suoi « Ricordi diplomatici »*, a cura di A. D'ANCONA, Firenze, 1914.

STUDI LINGUISTICI. — (cfr. le indicaz. di G. I. ASCOLI, in « Arch. Glottol. Ital. », V, 1878, pp. X-XI, e di P. S. PASQUALI, *Vocabolario valdostano di C. N.*, cit. in Bibliografia, pp. 3, n. 1; 4, n. 5; 5, n. 1); *Glossae hibernicae veteres codicis taurinensis*, Edidit C. N., Parigi, 1869; *Reliquie celtiche. I: Il manoscritto irlandese di S. Gallo*, Torino, 1872; *Fonetica del dialetto di Val Soana (Canavese)*, con una appendice sul *Gergo dei Valsòanini*, in « Archivio Glottologico Italiano », III, 1874, pp. 1-160; *Gloses irlandaises du manuscrit de Milan*, in « Revue Celtique », I, 1871, 60 sgg.; *Un documento in dialetto piemontese del 1401: La resa di Pancalieri*, in « Romania », XIII, 1884, pp. 415-22; *La resa di Pancalieri*, ivi, XIV, 1885, pp. 135-36; *Bouquetin*, ivi, XVIII, 1889, p. 135; *Note etimologiche e lessicali*, in « Archivio Glottologico Italiano », XIV, 1896-98, pp. 269-300, 353-384; XV, 1899-1901, pp. 97-139, 275-302, 494-510; in « Romania », XXVI, 1897, pp. 555-563; XXXI, 1902, pp. 499-526; in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXVIII, 1904, pp. 641-48; in « Studi romanzi », III, 1905, pp. 97-102; *Toccare*, in « Archivio Glottologico Italiano », XIV, 1896-98, p. 337; *Postille lessicali sarde*, ivi, pp. 481-493; *Il nome di Ivrea*, in *Eporediensia* di C. NIGRA, G. DE JORDANIS, ecc., Pinerolo, 1900, pp. IX-XII; *Il dialetto di Viverone*, in *Miscellanea linguistica in onore di G. Ascoli*, Torino, 1901, pp. 247-262; *Nomi romanzi del collare degli animali da pascolo* (con 1 tav.), in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXVII, 1903, pp. 129-136; *Tosc. gazza, aprov. agassa (fr. agace), 'pica'*, ivi, pp. 137-141; *Metatesi*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXVIII, 1904, pp. 1-10; *A proposito del metodo d'investigazione nella storia della parola*, ivi, pp. 102-105; *bl. cambulā*, in *Bausteine zur romanischen Philologie, Festgabe für A. Mussafia*, Halle, 1905, pp. 224-26; *Treḡawda (Haute Savoie), treḡawdé, treḡudé (Aoste)*, in « Romania », XXXIV, 1905, pp. 301-303; *Saggio lessicale di basso latino curiale compilato su estratti di statuti medievali piemontesi*, già in « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », XIV, 1909, e XXI, 1919, e poi in vol. a parte, Torino, 1920; *Vocabolario Valdostano*, a cura di P. S. PASQUALI, in « Aevum », XV, 1941, pp. 3-48, 316-354 (e in rist. anastatica, 1963).

SCRITTI SULLA POESIA POPOLARE. — *Canti popolari del Piemonte*, in « Il Cimento », anno II, 1854, volume IV, serie II, pagine 897-910 [oltre ad accenni a *Donna Lombarda*, *Cecilia*, eccetera (pagina 903), contiene riassunti dei componimenti che poi intitolerà *La bella Leandra* e *La pastora e il lupo* (p. 899); i testi di *La sposa morta* (ma senza titolo: p. 899); *La tomba (Fior di tomba)* con lez. veneziana frammentaria (p. 903, n. 1); *Gentil galante nel bosco (Occasione mancata)* con una analoga romanza spagnola (p. 904); *La guerriera* con l'aggiunta di un canto greco e di uno illirico nella traduzione di Tommaseo (p. 906). In nota a p. 898 un testo lirico in settenari (« Mi son andait a Roma ») di cui si tenta la ricostruzione in endecasillabi]; *Canzoni popolari del Piemonte*, in « Rivista Europea »: vol. XII, a. VI, 1858, pp. 16-64 [1^a Serie, Canzoni storiche: *Donna Lombarda*, pp. 17-48; 2^a Serie, Canzoni romanzesche: *Clotilde (La sorella vendicata)*, pp. 49-64]; vol. XIII, a. VI, 1858, pp. 177-206 [1^a Serie, Canzoni storiche: *Marchese di Saluzzo (Il testamento del Marchese di Saluzzo)*, pp. 177-185; 2^a Serie, Canzoni romanzesche: *Principe Raimondo (Gli anelli)*, pp. 186-206]; vol. XV, a. VI, 1858, pp. 218-250 [1^a Serie, ecc.: *L'assedio di Verrua*, pp. 218-225; 2^a Serie, ecc.: *La guerriera*, pp. 226-250]; vol. XX, a. VIII, 1860, pp. 52-83 [1^a Serie, ecc.: *Baron Lotrone (Leutrum) (Il barone di Leutrum)*, pp. 52-61; 2^a Serie, ecc.: *Gli scolari di Tolosa*, pp. 62-74; *Poter del canto*, pp. 75-83]; vol. XXIV, a. IX, 1861, pp. 73-107 [1^a Serie, ecc.: *La Monferrina (Un'eroina)*, pp. 73-84; 2^a Serie, ecc.: *Il Corsaro*, pp. 85-92; *Il Marinaio*, pp. 93-100; *La fuga*, pp. 101-107]; vol. XXXI, a. X, 1862, pp. 3-33 [2^a Serie, ecc.: *Moran d'Inghilterra*, pp. 3-10; 1^a Serie, ecc.: *La tomba (Fior di tomba)*, pp. 11-20; 2^a Serie, ecc.: *La fidanzata infedele*, pp. 21-26; 1^a Serie, ecc.: *Carolina di Savoia*, pp. 27-33]. *La poesia popolare italiana*, in « Romania », V, 1876, pp. 417-52; *Versions piémontaises de la Chanson de Renaud*, in « Romania », XI, 1882, pp. 391-98; *Il Moro Saracino canzone popolare piemontese*, in « Romania », XIV, 1885, pp. 231-73; *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888 [Ne esistono esemplari che recano l'indicazione « Presso gli Editori Roux Frassati e C. », Torino, senza anno, e che recano « Altre correzioni e aggiunte ». Ne esiste anche una riedizione (Torino, Einaudi, 1957) con l'aggiunta di una presentazione di G. COCCHIARA, *I 'Canti popolari del Piemonte'*, pp. VII-XXIII, e di un elenco delle « Opere citate » (di cui sarebbe facile segnalare altre incompletezze oltre quelle indicate da B. TERRACINI, *Rileggendo « I Canti popolari del Piemonte »*, più oltre cit., p. 441); mancano invece le « Aggiunte e correzioni » dell'ed. Loescher e le « Altre aggiunte e correzioni » della ed. Roux Frassati, perché sono state incorporate nel testo, ma senza alcuna indicazione esplicita in proposito come pur sarebbe stato richiesto dall'entità di alcune di esse]; *Appunti bibliografici*, in « Rivista delle tradizioni popolari italiane », I, 1893, p. 87; *Rappresentazioni popolari in Piemonte: Il Natale in Canavese*, pubblicato e commentato da C. NIGRA e D. ORSI, Torino, 1894; *Rappresentazioni popolari in Piemonte: La Passione in Canavese*, pubblicata e commentata da C. NIGRA e D. ORSI, Torino, 1895; *Rappresentazioni popolari in Piemonte: Il Giudizio Universale in Canavese*, pubblicato e commentato da C. NIGRA e D. ORSI, Torino, 1896.

CRITICA. — Scritti bio-bibliografici: A. BERTOLOTTI, C. N.: *cenni biografici*, Ivrea, 1873; R. ZAGARIA, *Appunti bio-bibliografici su C. Nigra*, in « Aevum », V, 1931, pp. 61-90 [pur ricomprendendo i titoli già indicati dalla *Bibliografia* di L. MADARO, inclusa nel vol. *Carteggi e bibliografia di C. N.*, a cura di A. COLOMBO e altri, Torino,

1930, pp. 371-75, l'elenco delle opere di Nigra è estremamente incompleto e abbonda di errori; di qualche maggiore utilità, ma sempre da usare con cautela, le notizie biografiche e la lista degli scritti su Nigra. Per gli indispensabili completamenti, soprattutto nel settore linguistico, si vedano qui sopra i rinvii indicati nell'elenco delle opere di Nigra]; M. GIORDA, *C. N.: la vita e le opere*. A cura del Comitato Promotore Cavesano, s. l., 1957 [a carattere celebrativo, in occasione del cinquantenario dalla morte, ma non privo di qualche notizia utile].

Sui vari aspetti della attività di Nigra: A. D'ANCONA, *C. Nigra poeta*, in « Il Marzocco », 14 luglio 1907 (poi nel vol. dello stesso autore, *Ricordi storici del Risorgimento italiano*, Firenze s.a. [1914], pp. 457-67 e alle pp. IX-XIX delle citate *Poesie originali e tradotte* ecc.); ID., *C. Nigra*, in « Il Giornale d'Italia », 7 luglio 1914 (poi nel vol. dello stesso a. *Ricordi ed affetti*, Milano, 1908, pp. 318-54); P. RAJNA, *C. Nigra uomo di studio e di scienza*, in « Il Marzocco », 14 luglio 1907; *C. Nigra*, necrologio in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », L, 1907, pp. 279-80; F. D'OVIDIO, *Commemorazione di C. Nigra*, in « Archivio Glottologico Italiano », XVII, 1910-13, pp. 21-27 (ristamp. nel vol. dello stesso a. *Rimpianti vecchi e nuovi*, Caserta, 1929, pp. 307-16); B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, V, Bari, 1939, pp. 130-33; G. PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, 1948, pp. 3-8; F. CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, vol. I, Bari, 1951, pp. 600-618; S. TAMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1965, ad. v., C. GRASSI, *Il vocabolario valdostano di C. N. e un carteggio inedito Nigra-Cerlogne*, estr. dal « XLIII Bulletin de la Société acad. du duché d'Aoste », Aosta, 1967.

Sugli studi di poesia popolare: D. COMPARETTI, *La poesia popolare italiana*, in « Rassegna settimanale », 1878, II, pp. 45-47; G. PITRÉ, recensione ai *Canti popolari del Piemonte*, in « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », V, 1888, pp. 574-79; G. PARIS, *Canti popolari del Piemonte pubblicati da C. Nigra*, in « Journal des Savants », sett.-nov., 1889, pp. 526-545, 611-675; A. JEANROY, *Canti popolari del Piemonte, pubblicati da C. Nigra*, in « Giornale storico della letteratura italiana », XIII, 1889, pp. 384-391; A. D'ANCONA, *I canti popolari del Piemonte*, in « Nuova Antologia », s. III, vol. XX, fasc. del 16 marzo 1889; poi, con aggiunte, nel vol. dello stesso autore, *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, 1913, pp. 471-524; M. WILMORTE, *La chanson populaire au Moyen Age*, in « Bulletin de Folklore », I, 1891; poi col titolo *Les origines de la chanson populaire* nel vol. dello stesso a. *Etudes critiques sur la tradition littéraire en France*, Parigi, 1909, pp. 49-92; V. S[ANTOLI], in *Enciclopedia italiana*, XXIV, 1934, pp. 818-19; V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze, 1940 e 1968², ad. v.; ID., *Gli studi di letteratura popolare*, nel vol. *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Scritti in onore di B. Croce, vol. II, Napoli, 1950, pp. 118-19; V. CAROLLO, *C. Nigra folklorista*, in « Annali del Museo Pitre », II-IV, 1951-53, pp. 48-61; G. COCCHIARA, I « *Canti popolari del Piemonte* », in C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1957, pp. VII-XXIII; B. TERRACINI, *Rileggendo i Canti popolari del Piemonte*, in « Giornale storico della letteratura italiana », CXXXVI, 1959, pp. 440-455; A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo, 1958, ad. v.; G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, 1959, ad. v.; S. ROMAGNOLI, *C. Nigra e la poesia popolare*, nel vol. dello stesso autore *Ottocento tra letteratura e storia*, Padova, 1961, pp. 185-191.