



@L -Bh̄rd
1958a

La poesia popolare

Storia della critica diretta da Giuseppe Petronio, n.1
Palermo, Palumbo, 1925

sdrsn ꞥbdꞥ` ahd

da ricontrollare sulla copia anastatica

""""""""""**INDICE**

clickare sulle frecce per visualizzare le sezioni desiderate

Copertina •
Frontespizio •
Dedica •

I - Il primo trentennio dell'Ottocento •

II - Dal Visconti al Tommaseo (1830-1842) •

III - Alla metà del secolo •

IV - Gli anni di Nigra, Rubieri, D'Ancona •

V - Il Novecento •

Note •

Bibliografia •

Indice dei nomi •

Antologia della critica: •

1. Atanasio Basetti e Paolo Oppici .
2. Pietro Ercole Visconti
3. Niccolò Tommaseo (1830-32)
4. Giovanni Berchet
5. Cesare Cantil
6. Silvio Giannini
7. Pietro Thouar
8. Niccolò Tommaseo (1841)
9. Costantino Nigra (1854)
10. Raffaele Andreoli
- 11 Carlo Tenca
12. Cesare Correnti
13. Alessandro D'Ancona (1858-62)
14. Antonio Casetti e Vittorio Imbriani
15. Giuseppe Pitre
16. Costantino Nigra (1876)
17. Ermolao Rubieri

18. Alessandro D'Ancona (1878)
19. Domenico Comparetti
20. Francesco Novati
21. Michele Barbi (1911)
22. Paolo Toschi (1922) .
23. Pio Rajna .
24. Benedetto Croce
25. Giuseppe Vidossi
26. Michele Barbi (1934)
27. Vittorio Santoli (1935)
28. Giuseppe Cocchiara .
29. Sergio Baldi
30. Paolo Toschi (1947) .
31. Antonio Gramsci
32. Alberto Del Monte.
33. Pier Paolo Pasolini .
34. Antonino Pagliaro
35. Vittorio Santoli (1958)

Storia della critica

1

LA POESIA POPOLARE

A CURA DI
A. M. CIRESE



PALUMBO

ALBERTO M. CIRESE

LA POESIA
POPOLARE

Ristampa



PALUMBO

a Liliana

I IL PRIMO TRENTENNIO DELL'OTTOCENTO

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

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

Solo dall'età romantica può dunque prendere le mos

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

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

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

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

Ma anche fuori di questo ambito di remota ignoran

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II DAL VISCONTI AL TOMMASEO (1830-1842)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ponga costui l'occhio su questa raccolta". Di là da queste affermazioni generalissime ve ne sono infinite altre più particolari e specificamente letterarie che giungono addirittura a configurare, almeno per un momento, una così dichiarata esaltazione della immediatezza vitale che ben può parlarsi di una sorta di "antilettatura". Ciò appunto accade in quelle pagine dei *Canti corsi* in cui il linguaggio parlato e vivo dei testimoni e degli imputati nei processi criminali gli appare come un non raggiungibile esemplare di poesia: "L'arte, per nativa e affettuosa che sia, si addobba di epiteti, nelle immagini si compiace, che svolazzando svagano dall'affetto, e ne' concetti che lo soffreddano: in un sentimento che le garbi si ferma a bell'agio da sfaccendata; e poi le ripetizioni de' vocaboli teme: i balzi subiti teme, e cerca i voli: cerca le espressioni, le sceglie. Questo é suo pregio; ma con che difetti scontato, e che vizi! Ma la donna che parla colla spada del dolore nell'anima, il dolore in lei parla, una virtù maggiore di lei" (p. 51). E' un caso limite naturalmente; né di certo il Tommaseo, letteratissimo e stilista, poteva condurre davvero innanzi una così avanzata forma di antilettatura. Anzi in lui, forse più che negli altri mentre da un lato c'è la esaltazione degli idiotismi disubbidienti a grammatica, delle ripetizioni, dei versi di misura non perfetta, dall'altro c'è la costante preoccupazione di notare che questa o quella forma, questa o quella irregolarità o ripetizione trovano già esempio in Virgilio o in Dante o in Ariosto. Che é chiaro segno di come tutto il moto in sostanza si riconducesse per buona parte nell'alveo della tradizione letterata, pur con la sua tensione verso forme rinnovate. Può costituirne un segno anche il fatto che tanto al Visconti quanto al Tommaseo, anche se in forme diverse, toccò la sorte di prender per "popolari" dei canti che avevano invece origine letteraria o semilettatura: se il gusto si al

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

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

III ALLA METÀ DEL SECOLO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

GLI ANNI DI NIGRA, RUBIERI, D'ANCONA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V

IL NOVECENTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IN TAL MODO L'ESPRESSIONE "POESIA POPOLARE" DIVIENE ESCLUSIVAMENTE LA DENOMINAZIONE DI UN FATTO STORICO O DI UN COMPLESSO DI FATTI STORICI, E PERDE OGNI SENSO MISTICO ED OGNI PRETESA D'ESSERE UNA QUALIFICAZIONE O UN RICONOSCIMENTO DI VALORE. IL PROCESSO DELLA ELABORAZIONE SI SVOLGE IN PIENA LUCE STORICA ED UMANA ED È PURE ESSO UN FATTO DI "CULTURA", E NON UN MISTERIOSO O ADDIRITTURA DIVINO MODO DI ADESIONE DIRETTA, SENZA TRAMITI CULTURALI, ALLA VERGINITÀ NATURALE DEL SENTIMENTO O DELLA FANTASIA: NON SOLTANTO È POSSIBILE AFFERMARE IN LINEA GENERALE (COME GIÀ FECE NEI SUOI ULTIMI ANNI PIO RAJNA) CHE DI "ARTE" NON MANCANO "NEMMENO I PRODOTTI PIÙ SEMPLICI E VOLGARI ALLORCHÉ INTENDONO DI ESSERE QUALCHE COSA DI DIVERSO DAL MERO DISCORSO FAMILIARE E MIRANO ALLA TRASMISSIONE E ALLA CONSERVAZIONE", MA È ADDIRITTURA POSSIBILE RICONOSCERE LA ESISTENZA DI "STILI" O "SCUOLE", E CIOÈ DI PRECISE TRADIZIONI CULTURALI, O ADDIRITTURA RETORICHE, CON PROPRIO BAGAGLIO PARTICOLARE DI FORMULE E "LUOGHI COMUNI", DI PROCEDIMENTI E DI ESPEDIENTI TECNICI (COME HA SOTTOLINEATO SERGIO BALDI). E QUEL PROCESSO DI ELABORAZIONE, CHE È IN SOSTANZA UN PROCESSO DI ADEGUAMENTO AD UN CERTO ORIZZONTE CULTURALE, NON È SENZA TEMPO E SENZA LUOGO, MA È INVECE STORICAMENTE CONDIZIONATO E DIVERSO; COSÌ COME, DEL RESTO, LO STESSO "TONO" POPOLARE O ELEMENTARE CROCIANO: CHE, CONFIGURATO IN UNA PRETESA PUREZZA EXTRASTORICA, RISCHIA DI DIVENTARE ESSO STESSO L'ULTIMO RIFUGIO DEL MISTICISMO ROMANTICO, E CHE INVECE, FUORI DELLA PUR NECESSARIA ATRAZIONE E NEL CONCRETO DELLE SUE EFFETTIVE MANIFESTAZIONI, È ESSO PURE "DETERMINATO DAL CLIMA STORICO, CULTURALE E SOCIALE DELLE VARIE ETÀ E DEI VARI LUOGHI", PER CUI "SE DIVERSA È LA CIVILTÀ SPIRITUALE DELL'ANTICHITÀ GRECO-ROMANA, DEL MEDIOEVO, DELL'EVO MODERNO, DISSIMILE DEVE ESSERE ANCHE IL TONO DELLA POESIA POPOLARE ANTICA, DI QUELLA MEDIE

VALE, DI QUELLA MODERNA” (COME APPUNTO HA OSSERVATO ALBERTO DEL MONTE). IL RISULTATO DELLA ELABORAZIONE COMUNE NON È NECESSARIAMENTE POESIA: PUÒ TOCCARE IL SEGNO, OPPURE MANCARLO; E SE GRAN PARTE DI CIÒ CHE IL POPOLO CANTA “È COSTITUZIONALMENTE IMPOETICO”, NON PER QUESTO (COME HA SCRITTO VITTORIO SANTOLI) SI ARRIVERÀ A CONCLUDERE “CHE LA POESIA POPOLARE È IN GRANDISSIMA PARTE UN LUCUS A NON LUCENDO”; SI TRATTERÀ PIUTTOSTO, COME GIÀ VOLEVA IL NIGRA, DI METTERE IN LUCE, “ACCANTO AI MERITI REALI DEL NOSTRO CANTO POPOLARE, LE SUE MENDE E I SUOI DIFETTI, EGUALMENTE REALI”; E AD ACCERTARLI IN CONCRETO, SUI SINGOLI TESTI E NELLE SPECIFICHE E VARIE LORO MODALITÀ, PUÒ VOLGERSI, COME AD OGNI ALTRO TESTO, L'ATTENZIONE DEL CRITICO LETTERARIO (COME APPUNTO HA FATTO, LETTERATO “SCONFINANTE DA TERRITORI SPECIALIZZATI LIMITROFI”, P.P. PASOLINI). NÉ PIÙ L'AMBITO ENTRO CUI SI REALIZZA IL PROCESSO DI ELABORAZIONE COMUNE SI AVVOLGE NELLE NEBBIE ROMANTICO-POSITIVISTICHE: POPOLO-ANIMA O POPOLO-ETNOS; NEPPURE È UN MONDO AUTONOMO, CHIUSO IN SÉ, AVULSO DALLA CIRCOLAZIONE CULTURALE DELLA NAZIONE (COME PUR S'È IMMAGINATO, ALLORCHÉ SI PARLÒ DI “CIVILTÀ CONTADINA”, NEL SECONDO DOPOGUERRA); NÉ INFINE SI DISSOLVE E SI VANIFICA, COME NELLA FORMULAZIONE CROCIANA IN CUI I TERMINI DI “POPOLO” E DI “POPOLARE” VALGONO SOLO COME EQUIVALENTI DI SEMPLICITÀ E DI ELEMENTARITÀ. IL RICONOSCIMENTO DEL FENOMENO DELLA ELABORAZIONE CIRCOSCRIVE IN MODO GENERALE ED EMPIRICO CHE PERÒ ACQUISTA CONCRETEZZA STORICA OGNI VOLTA CHE IN UNA DATA SOCIETÀ ED IN UN DATO TEMPO SE NE IDENTIFICHINO I CONFINI RISPETTO AD UN PROBLEMA O AD UN TESTO DETERMINATI - UN AMBITO CULTURALE, UN ORIZZONTE DI CONCEZIONI E DI MODI DI SENTIRE, DI PREFERENZE CONTENUTISTICHE E STILISTICHE: “POPOLARE” (E CIOÈ “POPOLARMENTE” ELABORATO; MA L'OSSERVAZIONE VALE ANCHE PER CIÒ CHE È SOLTANTO POPOLARMENTE DIFFUSO) SI È FATTO E SI FA QUEL TESTO CHE CORRISPONDE ALLA “CONCEZIONE DEL MONDO E DELLA VITA” CH'È PROPRIA DI UN CERTO GRUPPO SOCIALE-CULTURALE, E

CHE IN MODI “DETERMINATI NEL TEMPO E NELLO SPAZIO” S'È CONTRAPPOSTA O SI CONTRAPPONE ALLE “CONCEZIONI DEL MONDO 'UFFICIALI' (O, IN SENSO PIÙ LARGO, DELLE PARTI COLTE DELLE SOCIETÀ STORICAMENTE DETERMINATE)”, COME BENE HA VISTO ANTONIO GRAMSCI NELLE SUE SCHEDE SULLA POESIA POPOLARE E SUL FOLKLORE.

DI NECESSITÀ QUINDI DA UN LATO SI RISTABILISCE IL LEGAME TRA “POESIA (STORICAMENTE) POPOLARE” E “POPOLO”, E DALL'ALTRO IL TERMINE DI “POPOLO” SI CHIARISCE COME DESIGNAZIONE SOMMARIA E SINTETICA DELL'“INSIEME DELLE CLASSI SUBALTERNE E STRUMENTALI DI OGNI FORMA DI SOCIETÀ FINORA ESISTITA”: UN “INSIEME” SOCIALE E CULTURALE CHE NON È FUORI DEL NESSO DEI RAPPORTI CHE LEGANO TRA LORO TUTTE LE ARTICOLAZIONI DEL CORPO SOCIALE; CHE IN GRAN PARTE DIPENDE DALLE POSIZIONI CULTURALI DELLE CLASSI DOMINANTI, MA CHE A SUA VOLTA LE CONDIZIONA IN MODI E MISURE STORICAMENTE VARIE, SÌ DA COSTITUIRE UNO DEI MOMENTI DI UNA “VARIA CIRCOLAZIONE” DI CULTURA CHE, COME HA SCRITTO VITTORIO SANTOLI, È “IN TUTTO ANALOGA A QUELLA FRA L'ARISTOCRAZIA E LE MASSE ENTRO LA SFERA POLITICA E SOCIALE”. IL PUNTO ESSENZIALE CHE A NOI PARE SIA ORMAI DA TENER FERMO RIGUARDO ALLO STUDIO SPECIFICO DEL CANTO POPOLARE CI SEMBRA APPUNTO QUESTO: CHE NON SI TRATTERÀ PIÙ SOLTANTO DI TENTAR DI IDENTIFICARE IN MODO ASTRATTO ED ASTORICO LE MODALITÀ GENERICHE DEI PROCESSI DI CIRCOLAZIONE CULTURALE O DI ELABORAZIONE DEI TESTI (ANCHE SE LE INDAGINI DI QUESTO TIPO MANTENGONO UNA LORO PARTICOLARE UTILITÀ); NÉ SI POTRÀ RITENERE CHE LA SOLA INDAGINE SUL CANTO O SUI CANTI POSSA ESAURIRE IL COMPITO DEL RICONOSCIMENTO DEI LIVELLI, DELLE ZONE E DELLE CORRENTI DI CULTURA: SI RISCHIEREBBE ALLORA DI SFOCIARE DI NUOVO NELLA VAGA CONCEZIONE DI UNA “MENTALITÀ POPOLARE” ETERNA ED IMMUTABILE. SI TRATTERÀ INVECE, COME DEL RESTO SI VIENE FACENDO CON SEMPRE PIÙ CHIARA VISIONE, DI INDIVIDUARE NELLA CONCRETEZZA DELLE SINGOLE SITUAZIONI STORICHE LE MODALITÀ SPECIFICHE DI DIFFUSIONE ED ELA

BORAZIONE DEI SINGOLI TESTI (ED ANCHE DI GRUPPI DI TESTI), E DI ASSUMERE POI IL RISULTATO SINGOLO DELL'INDAGINE NON COME L'UNICO CONFINE E L'UNICO MODO DI ESSERE DEL PROCESSO DI DIFFUSIONE, DI CIRCOLAZIONE, DI ELABORAZIONE CULTURALE, MA INVECE COME UN LINEAMENTO PARTICOLARE DI UN PIÙ GENERALE PROCESSO CHE DUNQUE È DA PORSI IN RAPPORTO CON TUTTI GLI ALTRI (E DICIAMO QUELLI IDEOLOGICI E CULTURALI COME QUELLI SOCIALI ED ECONOMICO-POLITICI). IN SOSTANZA UNA INDAGINE DIRETTA AL RICONOSCIMENTO DELLE MODALITÀ DI NASCITA, DI CONSERVAZIONE, DI OBLITERAZIONE, DI RINNOVAMENTO DEI TESTI, COME MOMENTO PARTICOLARE - CON TECNICHE PARTICOLARI ED ADEGUATE AL COMPITO - DELL'INDAGINE GENERALE CHE TENDE AD IDENTIFICARE LA NASCITA, LA TRASFORMAZIONE O LA MORTE DI UNA O DI ALTRA CONCEZIONE DEL MONDO, DI UNO O DI ALTRO MODO DI VITA, DI UNA O DI ALTRA CONTRAPPOSIZIONE IMPLICITA O ESPLICITA DI CETI, DI GRUPPI, DI FORZE NEL GIOCO DI RECIPROCO CONDIZIONAMENTO CHE COSTITUISCE LA SOSTANZA DEL PROCESSO DI SVILUPPO STORICO.

NOTE

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

a p. 8. Per l'analisi del “mito” della poesia popolare v. B. CROCE. o. c., pp. 13-20; cfr anche, più in generale, G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa* cit. in Bibl.; A. VISCARDI, *Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romanza*, Milano 1944, IDEM, *Le Origini*, Milano 1950, cap. XIV e XVI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Per il mescolarsi di patriottismo, poesia per il popolo, attenzione al canto popolare tradizionale, oltre ai significativi propositi di canzonieri patriottici popolari di Giuseppe Mazzini e Piero Maroncelli (v. P. TOSCHI, *'Fabri' del folklore*, Roma 1958, pp. 20-27), v. gli episodi ricordati in G. TIGRI, *Canti pop. toscani*, Firenze 1860, pp. XXIX sgg.; A. D'ANCONA, *Varietà storiche e letterarie*, II, Milano 1895, pp. 349-387; G. SFORZA, *Contributo alla storia della poesia pop. negli anni 1847-49*, in "Riv. Stor. del Risorgimento Ital.", II, 1897, vol. II, fasc. I e II, pp. 29-42.

a p. 14. Per C. Correnti e C. Tenca vedi più oltre le pp. 40-44 e 83. Tra gli altri che si occuperanno di poesia popolare come poesia per il popolo vanno qui ricordati anche G. FERRARI, *De la littérature populaire*, in "Revue de deux mondes", 1839-40, e poi in *Opuscoli politici e letterari*, Capolago 1852, pp. 431-545, che è un saggio sulla poesia dialettale (cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., in Bibl., pp. 93-95); I. NIEVO *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, pubblicato nel 1854 e recente ristampato con una premessa di F. ULIVI (Suppl. n. I a "La Lapa", 11, n. 2, Rieti 1954).

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

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

a p. 17. La lettera del Basetti a V. Imbriani è pubblicata in G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma 1915, p. 291. Il Basetti ebbe rapporti anche con il Tommaseo (cfr. G. MICHELI, *Le valli* cit., pp. 289-290; N. TOMMASEO, *Dizionario d'estetica*, 1860, t. I, pp. 77-78, ove è la lettera a G. Tigri data inesattamente come inedita in “Lares”, VI, 1935, pp. 1-8; E. RUBIERI, *Storia* cit., p. 8 n. 1); attorno al 1853 raccolse anche altri canti popolari: cfr. A. BOSELLI in “Aurea Parma”, IV 1920, p. 267.

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

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

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

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

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

a p. 19. Segnalazione dei canti popolari pubblicati dalla “Viola” (v. Bibl.) fece G. CALVI in “Rivista europea”, 1839, p. 155; 1840, p. 230 (cfr. anche 1842, p. 200).

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

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

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

a p. 19. I canti popolari da “Il nipote del Sesto Caio Baccelli” sono segnalati in “Rivista europea”, 1843, pp. 325-326. Anche la strenna fiorentina “Ricordati di me”, II, 1842, pubblicava canti popolari: cfr. “Niccolò Tommaseo”, II, 1950,, pp. 75-76.

a p. 19. Il Berchet (su cui v. pp. 12, 77) oltre alle romanze spagnuole tradusse anche ballate danesi: cfr. *Opere cit. in Bibl.*, I2, pp. 403 sgg., e v. i vari scritti richiamati in R. VAN NUFFEL, *Lettere di B. a Claude Fauriel*, in “Giorn. Stor. Lett. Ital.”, LXXV, 1958, fasc. 409, pp. 98-103; cfr. anche G. COCCHIARA, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951, pp. 235 sgg. Per la Prefazione alle *Vecchie romanze spagnuole*, v. *Bibl.*

a p. 19. Prima di scriverne sulla “Rivista europea” C. Cantù aveva trattato l'argomento in una conferenza all'Ateneo italiano di Firenze, che suscitò critiche: cfr. C. CANTÙ, *Della letteratura*, Torino 1841, II, p. 314, n. 1. In questa stessa opera, oltre a rimaneggiare lo scritto del '39 (1. pp. XXVI-LXIII), il Cantù parlò della poesia popolare di tutti i tempi e di tutti i luoghi (II, pp. 314 sgg.), mettendo assieme ogni sorta di testi e di notizie: si occupava infatti non solo di poesie “fatte dal popolo. ma anche di quelle che al popolo arrivarono”; alle pp. 410-414 sono i canti italiani, tra cui vari del tutto culti. Nelle edizioni successive il Cantù rimaneggiò ulteriormente la materia: cfr. G. COCCHIARA, *Storia degli studi cit.*, p. 92, n1.

a p. 19. Oltre la canzone di *Donna Lombarda* (inesattamente riassunta secondo C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte cit.* p. 13), il Carrer sunteggia i canti che intitola *Rosettina e Conte Angiolino* e che corrispondono a *Fior di Tomba e Morte Occulta* del Nigra. Le pagine del Carrer, che non ci è riuscito di vedere nella edizione del 1838, sono parzialmente riprodotte da N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 33-35.

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

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

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

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

a p. 21. Il passo del Berchet (il quale giudica che “una stessa verità occulta” dia origine tanto alla tradizione quanto alla storia positiva) è in *Opere cit.*, I, 1 14.

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

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

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

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

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

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

a p. 27. Il carattere di florilegio poetico delle raccolte e delle traduzioni di canti popolari, già presente del resto nel *Saggio* di Basetti e Oppici, traspare non solo dalle selezioni operate (anche mutilando i v. particolarmente i *Canti corsi* del Tommaseo), ma anche dalla qualità delle traduzioni. Per il Berchet e il Tommaseo traduttori v. notizie e rinvii in G. COCCHIARA, *Il linguaggio* cit., pp. 235 sgg.; *Storia degli studi* cit., pp. 85.87, 106 sgg.).

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

a p. 28. I passi del Berchet sono in *Opere* cit., 12, pp. 115 e 116 quelli del Cantù (che esemplifica il “parlar per interrogazioni” riferendo un frammento dell'*Uccellin del bosco* personalmente registrato) a pp. 90 e 35 dello scritto cit.; quelli del Tommaseo nella recensione al Visconti, pp. 102, 103 n. 16.

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

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

a p. 29. La “verità sacra” del Tommaseo è in *Canti pop. della Norvegia* Cit., p. 77.

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

a p. 30. Sugli abbagli del Tommaseo (che prese per “popolari” degli abili falsi di Stanislao Bianciardi), v. le sue *Scintille* cit., p. 205, cfr. G. MAZZONI, *Riflessi di poesia pop.* cit. Identificò l'origine libresca dei testi pubblicati dal Visconti A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878, pp. 407 sgg. (1906, pp. 452 sgg.), il quale osserva che non libreschi erano invece i testi che il Visconti pubblicò nel '58 (v. Bibl.).

a p. 32. A documentare la maggiore diffusione degli interessi per il mondo popolare tradizionale in questo periodo, oltre all'accresciuto numero di edizioni di canti (di cui un elenco già dette E. RUBIERI, *Storia* cit. pp. g sgg.), va ricordato che nel '53 Gino Capponi curava l'edizione postuma della *Raccolta di proverbi toscani* di G. Giusti, seguita da varie altre consimili; che nel '55 Giosuè Carducci inseriva qualche testo popolare nella sua *Arpa del popolo*; che nello stesso anno Alessandro Manzoni giudicava entusiasticamente un canto abruzzese (v. B. CROCE, *Conversaz. critiche*, II, 1950, p. 248 nota; A. M. CIRESE, in “La Lapa” I, 1953, pp. 7-10); che negli anni immediatamente precedenti all'Unità Filippo Cirelli iniziava a Napoli la pubblicazione di una serie di monografie municipali in cui si faceva largo posto anche a tradizioni e canti (v. A. M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale*, 1: *Gli studi di trad. pop. nel Molise*, Roma 1955, pp. 38 sgg.), ecc. In questo periodo si nota anche un certo maggiore interesse per la musica popolare: nel '44 A. Alverà pubblicava alcune melodie vicentine; nel '55 (in “Il Cimento” fasc. VI, 30 sett.) G. Pennacchi ne auspicava raccolte più ampie; nel '59 (in “Rivista di Firenze”, V, 1859, p. 12 n. 1) A. D'Ancona, elencandone alcune, ne lamentava la scarsezza. Noto che

gli studi di musica popolare sono cominciati in Italia con molto ritardo in confronto a quelli sui testi letterari: la relativa storia è ancora da scrivere, ma v. intanto la bibliografia di F. LIUZZI e P. TOSCHI, cit. in Bibl., e D. CARPITELLA, *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, estr. da “Società”, VIII, 1952, n. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a p. 41. Il Tenca si occupò di varie pubblicazioni di proverbi in diversi numeri del “Crepuscolo” dal '54 al '58: cfr. *Poesie e prose* 120-172.

a pp. 41-44. 1 passi del Tenca sono alle pp. 272-273, 242, 244, 286, 287, 288, 289, 292, 266, 265, 251, 267, 270, 268, 292, 294, del suo scritto cit. in Bibl.

a p. 44. Il D'Ancona in *La poesia pop. ital.*, 1906, p. 323, n. 1, dichiara d'aver conosciuto solo dopo il 1888 lo scritto del Tenca in cui "l'acuto critico" aveva delineato, "ma con scarsa copia di prove" la soluzione del problema dell'origine dello strambotto. Anche al Nigra toccò d'essere preceduto dal Correnti nello stabilire un rapporto tra la canzone di *Donna lombarda* e Rosmunda: cfr. C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, 1888, pp. 13-14.

a p. 45. Per l'erudizione "inanimata" del periodo positivistico v. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1929, 111, p. 380.

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

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

a p. 46. Per G. Pitre v. oltre pp. 50 e 85. Per C. Lombroso (1835-1909) e il "lombrosismo" in letteratura cfr. G. MARZOT, *Il Verismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 720, 755. Per V. Imbriani (1840-1886) V., in generale, G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit., ad v., e, per gli scritti demopsicologici, G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit. pp. 124 sgg.; v. anche G. BUSTICO, V. I. novelliere e folklorista, in "Lares", 111, 1932, n. 1, pp. 15-38 e n. 2, pp. 27-42, e cfr. la bibliografia dei suoi scritti in V. IMBRIANI, *Critica d'arte e prose narrative*, a c. di G. DORIA, Bari 1937.

a p. 46. Le tesi di Pitre, Imbriani e Lombroso furono così sintetizzate da A. D'ANCONA, *La poesia pop. it.* cit., 1878, pp. 246-247; 1906, p. 284. Il Pitre, accanto alla tesi della poligenesi, sottolineava però anche la "parte non esigua" che il commercio e le comunicazioni hanno nella diffusione di canti nati "in un punto solo" (*Sui canti pop.* cit., in Bibl., p. 121). Al Pitre si deve pure un tentativo di definizione del canto popolare: esso "è quello che nato in mezzo al popolo porta il marchio dell'assoluta ignoranza dell'autore, quello che nella sua forma non ha concetto, non verso, non frase, non parola che esca dalla mente, dalla metrica e dal vocabolario della bassa e indotta gente, quello infine che corre anonimo e tradizionale" (*Studi di poesia pop.* cit. in Bibl. p. 66).

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

a p. 47. Sulla "non improvvisazione" dei canti popolari e sulla artificiosità e origine letteraria di molti di essi è da vedere soprattutto l'opera maggiore del D'Ancona; per la "non castità" v. A. CASETTI - V. IMBRIANI, *Un mucchietto di gemme* cit. in Bibl., pp. 12-13; G. PITRE, *Canti pop. sicil.*, Ed. Naz., 1, p. 59.

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

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

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

a p. 47. G. A. Cesareo (1860-1937) sostenne la lesi dell'origine del sonetto dallo strambotto (già avanzata da L. Biadene e altri: cfr. A. D'ANCONA, *La poesia pop.* it. cit., 1906, p. 352, n- 1) in *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899; Palermo 1924 (rifusa con *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania 1894).

a p. 48. Il passo del Lombroso è a p. 410 del suo scritto cit, in Bibl. Per Gerolamo Ragusa Moleti (1851-1917) v. G. M[AZZONI], in *Enciclopedia Italiana*, XXVIII, p. 785; il passo riferito nel testo è a p. IX del suo scritto *Poesie di popoli selvaggi o poco civili*, Palermo 1892. Per più ampie teorizzazioni dell'evoluzione del canto popolare dal grido (K. Buecher, F. B. Gummere) e per la critica idealistica e storicistica ad esse v. B. CROCE, *Poesia pop.* cit. p. 51; V. SANTOLI, *I canti pop. ital.* cit., pp. 14 sgg.; IDEM, *Tradizione e valore* etc., cit. in Bibl., pp. 396-397; S. BALDI, *Studi sulla poesia pop.* etc., cit. in Bibl., pp. 44 sgg.

a p. 48. Per le critiche ai raccoglitori romantici v. G. PITRE', *Canti pop. sicil.* ed. cit., pp. XXXVI-XXXVII; A. D'ANCONA, *La poesia pop. ital.* cit., 1878, p. 326 n. 1 (1906, p. 369, n. 1) e *passim*; C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte* cit., p. XIX.

a p. 48. Su E. Rubieri (181-1879) v. B. CROCE, *Poesia pop.* cit., p. 59; v. S[ANTOLI], in *Enciclopedia Italiana*, XXX, p. 207; IDEM, *Gli studi di lett. pop.* cit., p. 117.

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

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

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

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

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

a p. 53. Il giudizio del Tommaseo sull'opera del Nigra è in *Dizionario estetico*, 1867, col. 758.

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

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

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

a p. 54. Il passo del D'Ancona è tratto da *La poesia pop. ital. cit.*, 29; 1906, p. 35

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

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

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

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

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

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

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

a p. 56. La tesi della improduttività poetica dei volghi moderni era stata sostenuta già nel '62 da A. D'Ancona: cfr. *La poesia pop. ital. cit.*, 1878, pp. 173-174; 1906, pp. 206-207. Di contrario avviso era C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte cit.*, p. XXXV; la controbatterà, su base documentata e non per orientamento populistico, anche M. BARBI, *Poesia pop. it. cit.*, pp. 30 sgg.

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

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

a p. 58. L'annotazione autobiografica di B. Croce è in *Conversazioni critiche*, II, 1950, pp. 245-246

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

a p. 59. Il passo del Croce è in *Conversaz. critiche*, II, 1950, p. 245. Per la posizione crociana e per la sua discussione è da vedere gran parte degli scritti di cui si discorre più oltre. Il Croce replicò varie volte ai suoi critici, anche minori o minimi cfr. ad es. la recensione allo scritto di R. Dusi (cit. in Bibl.), in “La Critica”, XXXVI, 1939, pp. 458-459.

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

A P. 61. PER L'OSSERVAZIONE DEL D'OVIDIO V. A. M. CIRESE, p. 88.

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

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

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

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

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

a p. 66. Oltre agli autori ricordati nel testo (per i cui scritti v. Bibl.) ve ne sarebbero vari altri da indicare, fuori e dentro il campo specifico dello studio della poesia popolare (G. Giannini, G. Bertoni, L. Sorrento, A. Monteverdi, F. Torrefranca, R. Corso, ecc.); sarebbero da rammentare anche gli studiosi di musica popolare (O. Tiby, G. Fara, C. Caravaglios ecc.); per buona parte di essi e per altri oltre G. COCCHIARA, *Storia degli studi* cit., pp. 293 sgg., v. P. TOSCHI, *Guida* cit. in Bibl.; R. CORSO, *Folklore*, Napoli 1953, pp. 165 sgg. Sia consentito di ricordare qui anche l'opera di Eugenio Cirese: cfr. A. M. CIRESE, *Saggi* cit., pp. 90-93; P. TOSCHI, *'Fabri'* cit., pp. 157-159. Tra gli studiosi della generazione più giovane ricordiamo almeno Bianca M. Galanti, G. Bonomo, G. B. Bronzini, G. D'Aronco.

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

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

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

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

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

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

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

a pp. 68-69. Oltre alla esemplare applicazione nei *Cinque canti* cit., una chiara formulazione dei criteri generali della edizione critica dei testi popolari ha dato V. SANTOLI, *Gli studi di lett. Pop.* cit., pp. 125-126 (di qui appunto, e da *I canti pop. ital.* cit., p. 89, sono tratti i passi riferiti nel testo); per analoga formulazione di criteri v. A. PAGLIARO, *Poesia giullaresca* cit., pp. 329-33.

A P. 69. IL PASSO DI P. TOSCHI È IN *FENOMENOLOGIA* CIT., P. 11.

A P. 70. IL PASSO DI A. PAGLIARO È IN *POESIA GIULLARESCA* CIT., P. 16

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a p. 73. Le pagine del Pasolini, pur con le riserve che necessariamente suscitano trattandosi di un tentativo *extra moenia*, sono documento non trascurabile del risveglio dell'interesse per il mondo popolare tradizionale nel secondo dopoguerra, e della ripercussione delle posizioni ideologiche e culturali di Gramsci in ambiti più vasti; si veda appunto quanto del Pasolini è riferito nell'Antologia. Documento significativo è anche il bel saggio di G. PEPE, *La religione del popolo molisano nei suoi canti.* nel vol. dello stesso A., *Pane e terra nel Sud*, Firenze 1954, pp. 36-45.

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

OPERE BIBLIOGRAFICHE, RIVISTE, STORIE DEGLI STUDI

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

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

Per la storia degli studi sono da vedere le sezioni o i passi ad essa dedicati in manuali quali quelli di R. CORSO, *Folklore*, Roma 1923; Napoli 1953*4; o di P. TOSCHI, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma 1945*2. Ma si hanno trattazioni più specifiche: P. TOSCHI, *Letteratura popolare*, in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura popolare (1886-1936)*, Saggi dedic. a V. Rossi, Firenze 1937, pp. 29 sgg.; G. VIDOSSI, *Zur Geschichte der italienischen Volkskunde*, in “Zeitschrift für Volkskunde”, XLVIII, 1939, pp. 1-17; G. COCCHIARA, *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*, Palermo 1947; V. SANTOLI, *Gli studi di letteratura popolare*, estr. dal vol. *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Scritti in onore di B. Croce, vol. II, pp. 115 sgg., Napoli 1950; G. COCCHIARA, *Storia del Folklore in Europa*, Torino 1952.

SCRITTI SULLA POESIA POPOLARE

B. AMATI: la sua annotazione è stata pubblicata da A. FABI, in “Lares”, XVII, 1951, p. 13; G. BERCHET, *Sul 'Cacciatore feroce' e sulla 'Eleonora' di G. A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, Milano 1816 (varie ristampe tra cui quella in *Opere* a c. di E. BELLORINI, II, Bari 1912, pp. 9-58); G. LEOPARDI: la annotazione di canzonette popolari recanatesi è in *Zibaldone* a c. di F. FLORA, I, p. 43; registrazione di annunci bibliografici di pubblicazioni di tradizioni o canti popolari stranieri, ivi, II, pp. 1145, 1165, 1167, 1185, 1195; M. PLACUCCI, *Degli usi e dei pregiudizi dei contadini*

della Romagna. *Operetta serio-faceta*, Forlì 1818 (la ristampa più recente in P. TOSCHI, *Romagna tradizionale*, Bologna 1952, pp. 47-169); [A. Basetti e P. Oppici], *Saggio di poesie contadinesche*, in *Gazzetta di Parma*, nn. 38 e 41, 12 e 22 maggio 1824 (ristampata da G. GIANNINI, *Canti pop. dell'Appennino Emiliano pubblicati da A. B.*, Lucca 1909, e da G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma 1915, pp. 367-372; la prima introduzione era stata riprodotta con alcune modificazioni stilistiche da N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 15-16, nota); L. CIAMPOLINI: la recensione a C. FAURIEL *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi 1824-25, è in "Antologia", vol. XXVI, aprile 1827, pp. 104-119; P. E. VISCONTI, *Saggio di canti popolari della provincia di Marittima e Campagna*, Roma 1830; IDEM, *Saggio di canti popolari di Roma, Sabina, Marittima e Campagna*, in "Strenna romana", Firenze 1858, parte 1, pp. 145-160; K. X. Y. [N. TOMMASEO]: la recensione a P. E. VISCONTI, *Saggio cit.*, è in "Antologia", vol. XXXIX, agosto 1830, pp. 95-104; IDEM, *Poesia delle tradizioni, III. Canti popolari della Norvegia*, ibid., vol. XLVI, 1832, n. 138, pp. 77 sgg. IDEM, *Gita nel Pistoiese*, ibid., vol. XLVIII, nov. 1832, pp. 12-33; G. BERCHET, *Vecchie romanze spagnuole*, Bruxelles 1837 (ora in *Opere a c. di E. BELLORINI*, I, Bari 1941*2 (alle pp. 103-117 e 425-434 le due redazioni della Prefazione); L. CARRER, *La poesia popolare*, in *Opere complete*, Venezia 1838 (cfr. N. TOMMASEO, *Canti toscani*, pp. 33-35); C. CANTÙ, *Della poesia popolare e specialmente delle romanze spagnuole*, in "Rivista europea", 1839, vol. II, pp. 85-109; S. GIANNINI, *Delle poesie popolari e Canti dei campagnuoli toscani*, in "La Viola del Pensiero", Miscellanea di Letteratura e Morale, s. l., 1839, pp. 315-322, 323-334; IDEM *Canti dei campagnuoli toscani*, in "La Viola" etc. Ricordo pel 1840, Livorno 1839, pp. 283-306 (alle pp. 285-288 P. THOUAR, *A Silvio Giannini*); IDEM, *Canti dei campagnuoli toscani*, in "La Viola" etc., Livorno 1842 (la ristampa più completa e più recente delle tre serie in "Niccolò Tommaseo", I, 1904, pp. 13-16, 25-29, 44-47, 49-52, 61-63); N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, 4 voll., Venezia 1841-42; IDEM, *Scintille*, Venezia 1841; C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, in "Il Cimento", serie II, a. II, 1854, vol. IV, pp. 897-910; O. MARCOALDI, *Canti popolari inediti umbri, liguri, piceni, piemontesi, latini*, Genova 1855; G. TIGRI, *Canti popolari toscani*, Firenze 1856; 1860*2; 1869*3; C. TENCA, *Canti popolari toscani raccolti e annotati da G. Tigri*, in "Il Crepuscolo", VIII, 1857, pp. 223-226; 258-263; 281-285; 294-299 (ristampato, in C. T., *Poesie e prose scelte*, a c. di T. MASSARANI, Milano 1888, II, pp. 241-300); R. ANDREOLI, *Canti popolari toscani scelti e annotati*, Napoli 1857; L. VIGO, *Canti popolari siciliani*, Catania 1857; IDEM, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania 1870-74; C. CORRENTI, *Della letteratura popolare*, in "Il Nipote del Vesta-Verde", 1858, ristampato in C. C. *Scritti scelti*, a c. di T. MASSARANI, Roma 1891-94, IV, pp. 221-230; C. NIGRA, *Canzoni popolari del Piemonte*, in "Rivista contemporanea", VI, 1858, pp. 16-64, 177-250; VIII, 1860, pp. 52-83; IX, 1861, pp. 73-107; X, 1862, pp. 3-33 (poi in *Canti pop. del Piemonte* più avanti cit); A. D'ANCONA, Recensione ad A. DAL MEDICO, *Canti del popolo veneziano*, 1857*2, in "Rivista di Firenze", I, genn. 1858, pp. 444-451; IDEM, *La Poesia Popolare italiana* in "Rivista di Firenze", II, 1858, pp. 108-134; III, 1859, pp. 3-22; IDEM, *La poesia popolare fiorentina nel secolo decimoquinto*, in "Rivista contemporanea", vol. XIII, a. X, 1862, pp. 352-393; C. LOMBROSO, *Tre mesi in Calabria*, in "Rivista contemporanea", XXXV, 1863, pp. 399-435; V. IMBRIANI, *Dell'organismo poetico e della poesia popolare italiana*, Napoli 1866; A. CASETTI e V. IMBRIANI, *Un mucchietto di gemme*, in "La Patria", VI, 20 e 21 febr. 1866, ristamp. in "Il Giambattista Basile", XI, 1907, pp. 1-13; G. PITRÈ, *Sui canti popolari siciliani*, Palermo 1868; riprodotto con modificazioni e col titolo *Studio critico sui canti popolari siciliani*, come introduzione ai *Canti popolari siciliani*, Palermo 1871, pp. 1-174; ivi 1891*2 (e di qui nell'Edizione Nazionale, Roma 1940, pp. 3-166); IDEM, *Studi di poesia popolare*, Palermo 1872; C. NIGRA, *La poesia popolare italiana*, in "Romania", V, 1876, pp. 417-452 (riprodotto, con modificazioni, come introduzione ai *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888, pp. XI-XXXVIII, ed ora nella ristampa dell'opera, con prefazione di C. COCCHIARA, Torino 1957, pp. XXXI-LXXI); E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877; A. D'ANCONA, *La poesia popolare Italiana*, Livorno 1878; Ivi 1906*2; D. COMPARETTI, *La poesia popolare italiana*, in "Rassegna settimanale", 1878, II, pp. 45-47; F. NOVATI, *Canti d'amore sardi*, in "La Perseveranza", 10 ag. 1893, ristamp. in *A ricolta*, Bergamo 1907, pp. 71-81; I. SANESI, recensione ad A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, in "La Critica", IV, 1906, pp. 284-308, ristamp. con aggiunte in *Saggi di critica e storia letteraria*. Milano 1941, pp. 19-73; A. IVE, *Canti popolari velletrani*, Roma 1907; M. BARBI, *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Raina*, Firenze 1911, pp. 87-117; ristamp. in *Poesia popolare italiana* più

avanti cit., pp. 11-64; B. CROCE, *Due canti popolari italiani*, in “La Critica”, IX, 1911, pp. 460-463, e poi in *Conversazioni critiche*, II, Bari 1950*2, pp. 245-250; P. TOSCHI, *La poesia religiosa del popolo italiano*, Firenze s. a. [1922], poi confluita nel più ampio studio *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze 1935; B. CROCE, Recensione a P. TOSCHI, *La poesia religiosa* cit., già in “La Critica”, XXI, 1923, pp. 102-104, e ora in *Conversazioni critiche*, III, 266-269; P. RAJNA, *Concetto e limiti della letteratura popolare*, in *Atti del I Congr. Naz. delle tradizioni popolari, Firenze 1929*, Firenze 1930, pp. 41-47; B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, già in “La Critica”, XXVII, 1929, pp. 321-339, 401-428, e poi nel vol. dallo stesso titolo, Bari 1933 pp. 1-64; V. SANTOLI, *Canto popolare*, in *Enciclopedia Italiana*, VIII, 1930, pp. 799-803; IDEM, *Nuove questioni di poesia popolare*, in “Pallante”, fasc. V, 1930, pp. 9-58: ambedue i saggi sono ristampati con modificazioni in *I canti popolari italiani* più avanti cit., rispettivamente alle pp. 77-108 e 109-175; G. VIDOSSÌ, *Poesia 'popolare' e poesia 'd'arte'*, in “II Folklore Italiano”, VI, 1931, pp. 152-159; M. BARBI, *Poesia e musica popolare*, in “Pan”, sett. 1934; ristamp. in *Poesia pop, ital.* più avanti cit., pp. 129-162; V. SANTOLI, *Problemi di poesia popolare*, in “Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. II, v. IV, 1935, pp. 93-119; ristamp. in *I canti pop. ital.* più avanti cit., pp. 9-75; R. DUSI, *La letteratura popolare in Italia*, Padova 1937; V. SANTOLI, *Cinque canti popolari della Raccolta Barbi*, in “Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. II, v. VII, 1938, pp. 109-193; G. COCCHIARA, *Problemi di poesia popolare*, Palermo 1939; IDEM, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1942: ambedue confluiti in *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951*2; M. BARBI, *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939; V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze 1940; IDEM, *Forme e spiriti dei canti popolari italiani*, in “Atti dell'Accademia fiorentina di Scienze e Lettere ‘La Colombaria’”, N. S., I, 1943-46, pp. 393-412; S. BALDI, *Sul concetto di poesia popolare*, in “Leonardo”, 15, 1946, ristamp. nel vol. *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, 1949, pp. 41-65; P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1947-49; C. NASELLI, *Saggio sulle ninne nanne siciliane*, Catania 1948; V. SANTOLI, *Stilizzazione e ‘contemporaneità’ nella poesia popolare di argomento storico*, in “Lares”, XV, 1949, pp. 1-15; P. TOSCHI, *Nuovi orientamenti nello studio della poesia popolare*, in “Lares”, XVI, 1950, pp. 1-18, ristamp. in *Rappresaglia* più avanti cit., pp. 3-28, A. GRAMSCI, *Osservazioni sul folklore*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, pp. 215-221 (dal “Quaderno IX” risalente al 1929-30); A. DEL MONTE, Recensione a R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los orígenes de las literaturas románicas*. in “Filologia romanza”, I, 1954 fasc. 2, pp. 63 sgg.; VANN'ANTÒ, *Indovinelli popolari siciliani*, Caltanissetta 1954; P. P. PASOLINI, *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, Bologna 1955; P. TOSCHI, *Rappresaglia di studi di letteratura popolare*, Firenze 1957; A. PAGLIARO, *I primordi della lirica popolare in Sicilia*, in “Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani”, V, 1957, e ora in *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958, pp. 13-64; V. SANTOLI, *Tradizione e valore nella poesia popolare*, estr. da *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VII, Madrid 1957, pp. 387-399.

INDICE DEI NOMI *

ALVERÀ A.	1958a	ALVERÀ A., 82
AMATI B.	1958a	AMATI B., 9, 10, 14, 76, 92
ANACREONTE	1958a	ANACREONTE, 11
ANDREOLI R.	1958a	ANDREOLI R., 36, 37, 39, 82, 92
ARIOSTO L.	1958a	ARIOSTO L., 30, 37, 81
	1958a	
BALDI S.	1958a	BALDI S., 66, 72, 85, 88, 89, 94
BARBI M.	1958a	BARBI M., 59, 61, 65, 66, 78, 81, 86, 87, 88, 93, 94
BASETTI A.	1958a	BASETTI A., 11, 15, 16, 26, 78, 80, 81, 92
BATTAGLIA S.	1958a	BATTAGLIA S., 83
BAZZONI G. B.	1958a	BAZZONI G. B., 78
BELLORINI E.	1958a	BELLORINI E., 77, 92
BERANGER P. J.	1958a	BÉRANGER P. J., 77
BERCHET G.	1958a	BERCHET G., 12, 13, 14, 19, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 77, 79, 80, 81, 92
BERENSON B.	1958a	BERENSON B., 89
BERTANI A.	1958a	BERTANI A., 80
BERTI A.	1958a	BERTI A., 13, 77
BERTONI G.	1958a	BERTONI G., 87
BIADENE L.	1958a	BIADENE L., 84
BIANCIARDI S.. 81	1958a	BIANCIARDI S., 81
BIAVA S.	1958a	BIAVA S., 13, 77, 78
BONOMO G.	1958a	BONOMO G., 88
BONORA E.	1958a	BONORA E., 76
BOSELLI A.	1958a	BOSELLI A., 78
BREME (DI) L.	1958a	BREME (DI) L., 11
BRONZINI G. B.	1958a	BRONZINI G. B., 88
BUECHER K.	1958a	BUECHER K., 84
BUFFA D.	1958a	BUFFA D., 13, 77
BULFERETTI L.	1958a	BULFERETTI L., 79
BURGER G. A.	1958a	BÜRGER G. A., 14
BUSTICO G.	1958a	BUSTICO G., 84
	1958a	
CALCATERRA C.	1958a	CALCATERRA C., 77
CALVI G.	1958a	CALVI G., 79
CAMPANA A.	1958a	CAMPANA A., 76

* Nell'originale ci sono errori nell'ordinamento alfabetico.

CANTÙ C.	1958a	<p> CANTÙ C., 19, 21, 22, 23, 27, 28, 77, 79, 80, 81, 92 CAPPONI G., 81 CAPUANA L., 86 CARAVAGLIOS C., 88 CARDUCCI G., 56, 57, 81, 82, 83, 86 CAROLLO V., 85 CARPITELLA D., 82 CARRER L., 13, 19, 41, 77, 79, 80, 92 CASETTI A., 84, 93 CASINI T., 83 CATTANEO C., 21, 80 CAVARA C., 13, 77 CESAREO G. A., 47, 56, 84, 86 CHIURLO B., 89 CIAMPINI R., 78 CIAMPOLINI L., 11, 77, 92 CIRELLI F., 81 CIRESE A. M., 81, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 91 CIRESE E., 88, 91 COCCHIARA G., 66, 68, 71, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94 COMPARETTI D., 47, 54, 55, 83, 84, 85, 86, 93 CORRENTI C., 14, 40, 41, 78, 83, 92 CORSO R., 87, 88, 91 CROCE B., 8, 36, 37, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93 CROCIONI G., 77 DALL'ONGARO F., 13 DAL MEDICO A., 39, 93 </p>
CAPPONI G.	1958a	
CAPUANA L.	1958a	
CARAVAGLIOS C.	1958a	
CARDUCCI G.	1958a	
CAROLLO V.	1958a	
CARPITELLA D.	1958a	
CARRER L.	1958a	
CASETTI A.	1958a	
CASINI T.	1958a	
CATTANEO C.	1958a	
CAVARA C.	1958a	
CESAREO G. A.	1958a	
CHIURLO B.	1958a	
CIAMPINI R.	1958a	
CIAMPOLINI	1958a	
CIRELLI F.	1958a	
CIRESE A. M.	1958a	
CIRESE E.	1958a	
COCCHIARA G.	1958a	
COMPARETTI D.	1958a	
CORRENTI C.	1958a	
CORSO R.	1958a	
CROCE B.	1958a	
CROCIONI G.	1958a	
	1958a	
DAL MEDICO A.	1958a	
DALL'ONGARO F.	1958a	

D'AMATO L.	1958a	D'AMATO L., 86
D'ANCONA A.	1958a	D'ANCONA A., 35, 36, 38, 39, 40,
DANTE	1958a	44, 45, 46, 48, 50, 51, 53, 54,
D'ARONCO G.	1958a	55, 57, 59, 60, 61, 65, 76, 77,
DE BARTHOLOMAEIS V.	1958a	81, 82, 83, 84, 85, 86, 93
DE LUCA I.	1958a	DANTE, 30, 37
DE GUBERNATIS	1958a	D'ARONCO G., 87, 88, 91
DEL MONTE A.	1958a	DE BARTHOLOMAEIS V., 83
DE SANCTIS F.	1958a	DE LUCA I., 83
DI GIACOMO G. A. (Vann'Antò)	1958a	DE GUBERNATIS A., 83, 86, 91
DORIA G.	1958a	DEL MONTE A., 66, 73, 89, 94
D'OVIDIO F.	1958a	DE SANCTIS F., 44
DUSI R.	1958a	DORIA G., 84
		D'OVIDIO F., 61, 87
		DI GIACOMO G. A. (Vann'Antò),
		66, 67, 87, 88, 94
FABI A.	1958a	DUSI R., 87, 93
FARA G.	1958a	
FAURIEL C.	1958a	FABI A., 76, 92
FERRARI G.	1958a	FARA G., 88
FERRARI S.	1958a	FAURIEL C., 11, 92
FLORA F.	1958a	FERRARI G., 78
FORTIS A.	1958a	FERRARI S., 83
FOSCOLO U.	1958a	FLORA F., 77, 92
		FORTIS A., 76
		FOSCOLO U., 9
GALANTI B. M.	1958a	GALANTI B. M., 88
GALLETTI A.	1958a	GALLETTI A., 77
GEIGER P.	1958a	GEIGER P., 91
GENTILE G.	1958a	GENTILE G., 85
GIANNINI G.	1958a	GIANNINI S., 78, 79, 87, 91, 92
GIANNINI S.	1958a	GIANNINI G., 18, 19, 21, 22, 23,
GIUSTI G.	1958a	24, 25, 33, 79, 80, 81, 92
GOETHE J. W.	1958a	GIUSTI G., 19, 79, 81
GRAHAM M.	1958a	GOETHE J. W., 12, 77
GRAMSCI A.	1958a	GRAHAM M., 77
GRIMM J. e W.	1958a	GRAMSCI A., 74, 90, 94
GUMMERE F. B.	1958a	GRIMM J. e W., 12, 37, 77, 82
		GUMMERE F. B., 84
HERDER J. G.	1958a	HERDER J. G., 47
HOFFMANN-KRAYER E.	1958a	HOFFMANN-KRAYER E., 89, 91
IMBRIANI V.	1958a	IMBRIANI V., 17, 46, 47, 48, 78,
IVE A.	1958a	83, 84, 93
		IVE A., 87, 93
KOPISCH A.	1958a	KOPISCH A., 80
LEOPARDI CILIA G.	1958a	LEOPARDI G., 11, 77, 92
LEOPARDI G.	1958a	LEOPARDI CILIA G., 76
LI GOTTI E.	1958a	LI GOTTI E., 65, 77
LIUZZI F.	1958a	LIUZZI F., 82, 91
LOMBARDO RADICE C.	1958a	

LIUZZI F.	1958a	LIUZZI F., 82, 91
LOMBARDO RADICE C.	1958a	

LOMBROSO C.	1958a
LO NIGRO S.	1958a
LORENZO IL MAGNIFICO	1958a
LORIA L.	1958a
MAINZER V.	1958a
MANZONI A.	1958a
MARCOALDI O.	1958a
MARONCELLI P.	1958a
MARTINI F.	1958a
MARZOT G.	1958a
MASSARANI T.	1958a
MAZZINI G.	1958a
MAZZONI G.	1958a
MEIER J.	1958a
MENÉNDEZ PIDAL R.	1958a
MENGHINI M..	1958a
MICHELI G.	1958a
MOLINARO DEL CHIARO	1958a
MONTEVERDI	1958a
MONTI P.	1958a
MONTI V.	1958a
MULLER W.	1958a
MUSCETTA C.	1958a
NASELLI C.	1958a
NAUMANN H.	1958a
NENCIONI E.	1958a
NIERI I.	1958a
NIEVO L	1958a
NIGRA C	1958a
NOVATI F.	1958a
OMERO	1958a
OPPICI P.	1958a
OSSIAN	1958a
OVIDIO	1958a
PADULA V.	1958a
PAGLIARO A.	1958a
PARIS G	1958a
PASOLINI P. P.	1958a
PASQUALI G.	1958a
PENNACCHI G.	1958a
PEPE G.	1958a

PETRONIO G.	1958a	<p>PETRONIO G., 83 PITRÉ G., 46, 47, 48, 50, 51, 58, 59, 81, 83, 84, 85, 86, 91, 93 PLACUCCI M., 10, 76, 80, 92 POLIZIANO, 37 PRATI G., 13</p> <p>RAGUSA MOLETI G., 48, 84 RAJNA P., 72, 83, 89, 93 RIGHI E. S., 81 RONCAGLIA A., 65 ROSSI V., 83, 84, 91 RUBIERI E., 44, 45, 48, 49, 50, 51, 57, 76, 78, 81, 85, 93 RUGGIERI R. M., 65 RUSSO L., 86</p> <p>SALOMONE MARINO S., 83, 91 SANESI I., 87, 93 SANSONE M., 89 SANTOLI V., 54, 60, 65, 66, 70, 71, 73, 74, 76, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94</p> <p>SFORZA G., 78 SHAKESPEARE W., 8, 37 SORRENTO L., 87</p> <p>TENCA C., 14, 40, 41, 42, 43, 44, 56, 57, 78, 82, 83, 92 TERRACINI B. A., 88 THOUAR P., 19, 21, 22, 23, 79, 80, 81, 92 TIBY O., 88 TIGRI G., 32, 33, 34, 36, 40, 42, 44, 48, 57, 77, 78, 82, 92</p>
PITRÉ G.	1958a	
PLACUCCI M.	1958a	
POLIZIANO	1958a	
PRATI G.	1958a	
RAGUSA MOLETI G.	1958a	
RAJNA P.	1958a	
RIGHI E. S.	1958a	
RONCAGLIA A.	1958a	
ROSSI V.	1958a	
RUBIERE.	1958a	
RUGGIERI R. M.	1958a	
RUSSO L.	1958a	
SALOMONE MARINO S.	1958a	
SANESI I.	1958a	
SANSONE M.	1958a	
SANTOLI V.	1958a	
SFORZA G.	1958a	
SHAKESPEARE W.	1958a	
SORRENTO L.	1958a	
TENCA C.	1958a	
TERRACINI B.	1958a	
THOUAR P.	1958a	
TIBY O.	1958a	
TIGRI G.	1958a	

A.M.Cirese

1958a

La poesia popolare

Storia della critica diretta da Giuseppe Petronio, n.1
Palermo, Palumbo, 1958

Elettrocopia:

http://www.amcirese.it/Z_%20POESIA%20POPOLARE/1958a_poesiapopolare_testo%20jpg_Binder1.pdf