

LETTERATURA POPOLARE

STUDI RECENTI

Non occorre fermarsi a sottolineare come in Italia gli studi di letteratura popolare abbiano conservato un costante legame con lo sviluppo generale del pensiero critico nostrano e come — lo metteva in risalto il Li Gotti su « Letterature Moderne » — anche queste indagini, che altrove si orientano verso il naturalismo e il sociologismo, si facciano da noi *studia humanitatis* « che dell'uomo mettono in risalto le espressioni di una forma particolare ». E tuttavia permangono, almeno in certi settori, particolari differenze spesso soltanto generiche, che traggono origine dal dubbio che gli odierni studi di letteratura popolare si attardino almeno un poco su posizioni romantiche o positivistiche, e non abbiano fatto del tutto i conti col cammino che la critica letteraria ha compiuto in Italia negli ultimi cinquanta anni. Le cose in gran parte stanno altrimenti, e non è compito nostro dirne ora qui le ragioni. Comunque, è certo che un lungo lavoro è già stato compiuto, ed altro se ne viene compiendo, non solo nel senso dell'affinamento degli strumenti di indagine o del completamento del materiale documentario, ma anche in quello di un contributo più diretto alla storia della cultura, con la proposizione, esplicita o implicita, di problemi che, nascendo dalla ricerca specialistica, toccano però fatti generali. E qualche volume recente ci offre lo spunto a parlarne.

Non diremo di opere meno prossime agli interessi strettamente letterari, quali ad esempio quella di Giovanni Bronzini dedicata alle *Tradizioni popolari in Lucania* (Montemurro ed., Matera, 1953), nella quale, per gli scopi che si propone, e cioè di documentare il ciclo della vita umana in quella regione, i fatti letterari entrano solo come elemento tra altri (e saranno invece il centro nel lavoro che Bronzini prepara sulle canzoni narrative in Lucania); o quella di Giuseppe Bonomo dedicata agli *Scongiuri del popolo siciliano* (Palumbo,

Palermo, 1953), che è soprattutto indagine di carattere storico-religioso, e pur non omette di portare l'attenzione sulla validità letteraria che talora gli scongiuri, e quelli narrativi in specie, raggiungono. Né posso qui soffermarmi su volumi quale l'*Indice delle fiabe toscane* di Gianfranco D'Aronco (Olschki, Firenze, 1954) la cui indagine di temi e motivi, di «tipi», richiederebbe un discorso di altro genere.

Altrettanto dovrebbe dirsi della parte documentaria e strumentale del volume di Bianca Maria Galanti su *Le villanelle alla napoletana* (Olschki, Firenze, 1954), dedicato essenzialmente alla bibliografia dei testi a stampa di villanelle, con aggiunta della tavola dei codici pubblicati, di indici di *incipit*, o di autori, ecc. Ma il volume, oltre ad un saggio di motivi musicali, comprende anche una antologia di duecento villanelle, sulla quale naturalmente l'interesse del lettore si fa più vivo, ed una introduzione che tra l'altro traccia un rapido profilo della storia degli studi sulla villanella. I quali ultimi paiono accentrarsi attorno al problema dell'origine (e della natura: le due cose si intersecano alquanto nella discussione) popolare o culta del «genere»; e ci offrono così lo spunto per qualche considerazione di carattere più generale. La storia del problema, così come l'autrice ce lo prospetta, si riduce al contrapporsi alterno delle tesi di Mario Menghini e di Francesco Novati, di Gennaro Maria Monti e di Carlo Calcaterra. Il primo sostiene, infatti, la tesi dell'origine popolare della villanella che «non giunse mai ad aulicizzarsi, come per contro avevano fatto lo strambotto, la barzelletta» ecc.; ed il Novati gli oppone che la villanella è «produzione prettamente artistica», «foggiata però, e sotto il rispetto poetico e sotto quello melodico, ad imitazione di componimenti popolari». Ma G. M. Monti ripropone che la villanella abbia subito un procedimento analogo a quello che subì il madrigale: di origine popolare e poi assoggettato a educazione letteraria; ed il Calcaterra opponeva: «componimento d'arte, individuale, in ogni sua forma, sia essa plebea, sia essa dotta, sia essa anonima, sia essa nota col nome del musico, sia dialettale, sia italiana, sia essa stata composta nel contado, sia stata elaborata in città». Nella quale alternanza di tesi opposte e, si direbbe, staticamente contrapposte, non è chi non veda che l'unico elemento dinamico, proprio perché eterogeneo nei confronti dei precedenti, sia introdotto dalla posizione del Calcaterra. Dinamico perché sposta decisamente l'accento su fatti intrinseci al testo, ma eterogeneo in quanto, ponendo l'obiezione della creazione individuale, non modifica in nulla le tesi precedenti se è vero che la individualità della creazione (di cui oggi nessuno dubita, pur se si vadano solo ora rintracciando gli elementi stilistici interni di quella che potremmo dire l'anonimia interiore, o l'aria comune dei componimenti letterari di «tono» e, assieme, di divulgazione popolare) l'individualità della creazione non esclude affatto una origine, sociologicamente intesa, da strati popolari. A partire dalla posizione del Calcaterra, dunque, mi pare che il problema della villanella (e dico villanella perché di questa ora si tratta, ma potrebbe dirsi anche di altro) si sdoppi, e si renda necessaria una scelta tra indagine sulla *natura* (o genesi ideale, se così vuol dirsi) e ricerca dell'*origine* estrinseca, sociologica ecc.

Il quale secondo problema, se non si vuol correre subito a negarlo come falso o irrilevante, rientrerebbe, quindi, nella storia della cultura o

del costume, o come altro voglia dirsi, ed unico problema strettamente letterario resterebbe il primo. Ed all'interno di questo nascerebbe l'altra questione: quella della legittimità o delle modalità di una indagine su un « genere ». Mettendosi su posizioni astratte la questione sarebbe subito da cancellare; e l'unico possibile modo di ricerca resterebbe allora quello di indagare nel testo di questo o quel componimento ciò che è tono popolare e ciò che non lo è. Oppure, ad un livello antecedente e preparatorio, si profilerebbe la ricerca, nel tessuto linguistico, sintattico ecc., delle cadenze auliche e di quelle villanesche (che anche una superficiale lettura dei testi che ci offre l'antologia mostra coesistenti, ma che solo una precisa indagine inscritta nel quadro linguistico-retorico del secolo potrebbe puntualmente verificare). Resterebbe in ogni caso escluso — respinto o negato che sia — il problema dell'origine sociologica del « genere ».

Insomma, al momento in cui la riflessione del Calcaterra si inserisce nella discussione, e più ancora al momento in cui si introduce la distinzione crociana (alla quale appunto la Galanti fa esplicito riferimento) il dilemma è aperto: o indagine sulla *natura*, e cioè ricerca letteraria non più di « genere » ma di singoli testi; o indagine sull'*origine*, extra letteraria, basata sulla documentazione della precedenza cronologica di componimenti popolari (e stavolta tali per diffusione più che per « tono ») su componimenti aulici. Con il che parrebbe risolto ogni dubbio. Ma le indagini di letteratura popolare, che per la grossa mole di lavoro documentario che hanno da compiere sono così spesso costrette a servirsi di schemi di classificazione (e da ciò certe diffidenze alle quali prima si accennava), per dinamica interna se così può dirsi, richiedono un passo ulteriore. Quel problema dell'*origine* estrinseca, pur se impossibile a riproporsi nei vecchi modi, torna di continuo a sollecitare, non meno dell'altro dei « generi » letterari; e non si dica che avviene per pigrizia mentale o per vecchia tradizione positivistica: è piuttosto una sorta di limite che di continuo rinasce ed ogni volta richiede adeguata integrazione. Così nel caso della villanella, un « genere » che ha confini empirici ancor meno precisi di altri, che non ha contenuti esclusivi, che non ha schema metrico unico (e su tutto ciò vedi quel che scrive la Galanti), che dunque sembra dissolversi (ad eccezione forse del fatto musicale) anche dal punto di vista della pretesa obiettività dei criteri esterni. E tuttavia una sua evidenza esso doveva avere agli occhi dei compositori, che appunto chiamavano villanelle (o altrimenti, ma con intendimenti analoghi se son valide le conclusioni a cui giunge in proposito la Galanti) i loro componimenti, e certo avevano una loro teoria, più o meno espressa, del « genere », una retorica o almeno delle norme. Ed è appunto qui, nell'indagine volta ad accertare l'esistenza e la natura di queste norme, che la ricerca sul « genere » letterario, quella sulla origine sociologica, e quelle più propriamente estetiche sul « tono » o altro, potrebbero trovare reciproco equilibrio e rendersi, se la prospettiva non è illusoria, reciproco servizio di chiarificazione: se è vero che l'indagine sulle poetiche è fatto essenziale alla letteratura ed è mediazione alla storia della cultura; nel caso specifico, ad una storia che rintracci anche le ragioni del piegarsi del mondo culto e aulico, se tale è stata la vicenda, a porgere orecchio a voci popolari già esistenti in forma autonoma, o comunque al vestirsi alla villana. Con il che — è evidente — non

si giungerà certo a ridurre l'eventuale poesia di una villanella al suo antecedente popolare o popolare, ma ci si potrà approssimare ad una qualificazione critica più pertinente.

Naturalmente queste prospettive non nascono solo dal terreno degli studi di letteratura popolare, ma su quel terreno si fanno più urgenti per la necessità che vi è, al suo interno, di distinguere e insieme unificare i diversi piani di indagine.

* * *

Ma in forza appunto di questo disporsi su piani diversi nascono anche altri problemi. Vorremmo accennare a quello proposto dal libro del Vann'Antò — che è, come noto, lo pseudonimo di Giovanni Antonio Di Giacomo — dedicato agli *Indovinelli popolari siciliani* (ed. Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1954). Un « genere », questo degli indovinelli, in apparenza lontano dalla poesia, e oggetto appunto di indagini storico-religiose, o di costume, quando non siano di curiosità più o meno erudita. Eppure l'intento del Vann'Antò è strettamente letterario: ricerca, negli indovinelli siciliani che l'autore ha tra mano, delle « briciole della poesia », « poesia popolare, ma della men conosciuta e apprezzata come poesia dallo stesso popolo, e che non è da più in verità, o poco più, di quella — e in parte ne deriva — di cui parla il Croce, che 'affiora nel comune conversare..., quando la fantasia interviene a trasfigurare e idealizzare il sentimento' ». Ma a far spicciare l'immagine, a far risaltare la breve semplice lirica dall'amorfo in cui la memoria, per lunga abitudine o per difetto di riflessione, ha consegnato gli indovinelli di ciascuna delle nostre infanzie, occorre tutta una riambientazione delicata e insieme precisa. Un continuo ritessere dei fili che legano gli indovinelli alla fantasia, ed un continuo mediare il loro senso più proprio di enigmi, di scherzi, di giochi; una continua ricerca delle ambiguità in cui si avvolgono e attraverso le quali l'enigma si costruisce, e si fa immagine fantasiosa e colorita; donde deriva appunto la difficoltà d'indovinare il meno immaginoso oggetto che cela. *U cieu viridi / u mari russu / i pisci niuri*: un mondo che ha il cielo verde e il mare rosso coi pesci neri? « Il mare e il cielo fatti da un bambino con le matite colorate? ».

Ora in questa studiata elaborazione di immagini aperte e lontane, e suggerenti sempre altri orizzonti da quello in cui si chiude il nome o la cosa da scoprire, potrebbe appunto proporsi il problema tecnico di stile interno a queste briciole di poesia; e la possibilità allora di vederle disposte su un piano diverso — se non di intenzioni almeno di spontanee articolazioni interiori — dalle immagini che affiorano nel parlare corrente di cui il Croce. La prospettiva, insomma, di rintracciare, se sarà dato di farlo, la strada per cui dalla voluta ricerca della immagine lontana, dalla elaborazione interiore dell'enigma scaturisce infine la scintilla che illumina. E ripercorrere questo processo, se mai negli indovinelli si compie, potrebbe divenire un'indagine circostanziata e precisa, fruttuosa anch'essa a quei problemi di stile aedico o popolare o come dire si voglia, di cui Sergio Baldi o Paolo Toschi o Vittorio Santoli o Giuseppe Cocchiara si sono occupati in campi diversi.

Ma dicevamo dell'indagine del Vann'Antò condotta attraverso una ricerca di ambientazione: vi è tutta una sottile filologia con cui si opera quell'intendere « nel loro ambiente storico » gli indovinelli, che è essenziale alla loro

tenue poesia così come lo è per « un'ode di Orazio o per una terzina di Dante »; ma vi è soprattutto la « memoria » del tempo in cui si giocava, fanciulli, a rumè. E spesso è memoria poetica (per cui si spiega il contrasto che v'è stato a Viareggio, come si dice, circa l'intendere il volumetto come opera di poesia o di folklore) che ci propone anche un'altra eventuale prospettiva, se mai ne cercassimo; e cioè quella del rapporto che vi è tra questo mondo popolare, questi fili esili di poesia, questa memoria, e la poesia dialettale riflessa, del Vann'Antò o di ogni altro dialettale per il quale l'indagine esclusiva dei rapporti culturali con le poetiche maggiori non risolve tutti i problemi critici.

Certo, per tornare agli indovinelli, quella indagine interna della loro tecnica sembra ritrovare intrinsecamente la capacità di dissipare le suggestioni del mito romantico. Per cui non saranno da respingere del tutto — eventualmente in attesa di mediarle su un piano più critico — neppure quelle sollecitazioni che potrebbero apparire altrimenti inadeguate. Soprattutto se la resa sarà quale è quella del volumetto di Pea sui « maggi » in Toscana (*Il Maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto Enrico Pea*, Carpena ed., Sarzana, 1954). Ché qui spesso affiora la vena dell'amore del tempo in cui « non c'erano tasse erariali da pagare, e non occorre il permesso in carta bollata dell'agente di Stato, per cantare sotto gli alberi un po' di poesia ». Ed è questa una delle leve con le quali Pea compie l'opera di reinserire nel loro ambiente questi « maggi » toscani. Un'opera da farsi qui con raggio più ampio che per altri temi di letteratura popolare: giacché se è vero che sempre il canto popolare, lo strambotto o la canzone narrativa o quella religiosa, isolati dall'ambiente e dalla melodia e nudamente fissati sulla pagina, perdono gran parte dell'originaria evidenza, i « maggi », che sono spettacoli con canti e con danze e scenografie e costumi, quasi perdono ogni significato quando sono ridotti allo scarno testo letterario, a quelle quartine o quintine o sestine dal sapore così semiculto e ingenuamente retorico. E Pea ha ragione nel dire che il « maggio » « va goduto con gli occhi ancor prima di conoscere le passioni del dramma ». E va udito il canto « uniforme come una recitazione » e il violino che invita con « il Fioretto » ogni « maggiantante » a dire la sua parte, o che diviene corista misuratore al canto del Maggio; e magari va visto all'opera il rustico regista, e attorno la folla che assiste. Ma qui, per un trapasso quasi insensibile, si rischia di uscire dal tema, che è o potrebbe essere quello della poesia o dello stile *dei* « maggi », per entrare nell'altro pur importante ma che non ci compete, della poesia di Pea *sui* « maggi ». E meglio vale al compito nostro ritirare l'attenzione su un problema che nasce da ciò che Pea ci narra dei Maggi moderni, nati dopo il settanta e presto morti — ci dice Pea — anche per suo consiglio: ché gli pareva un orribile tradimento di « così bella tradizione di poesia » il « pervertirsi alla propaganda delle cose sociali, sieno esse pure di nobile idealità ». Il che è da mettere nel conto della nostalgia del tempo in cui « non c'erano tasse erariali ». Ma quella caduta così rapida dei Maggi moderni ci pone un problema che non è qui quello politico, ma quello di fantasia: giacché i Maggi moderni caddero per le vesti moderne che i maggianti dovevano indossare, senza più lo splendore dei colori e degli elmi, e le spade e le battaglie e il resto: per la mancata adeguazione ad un clima fantastico dunque. E sul terreno più propriamente letterario resterebbe da giu-

dicare quanto, nel testo, questi Maggi nuovi si conformassero allo «stile» degli altri, quanto cioè si intonassero a quella «stilizzazione popolare» che è una delle condizioni essenziali perché un canto, un racconto, un fatto letterario qualsiasi, pur se di «tono» popolare, divenga davvero vivo tra i volghi, come ha dimostrato per i canti del Risorgimento Vittorio Santoli.

* * *

Su di un piano diverso, il problema dei rapporti della letteratura popolare con opere che popolari non sono se non in tutt'altro senso. E ci si prospetta, pur se non sono questi gli intenti specifici dello scritto, con *La verità su Pinocchio* di Luigi Volpicelli (Avio, Roma, 1954), in cui la tesi è quella di un *Pinocchio* per ragazzi dopo i vari *Pinocchio* per adulti che Volpicelli prende di mira. E la tesi si incentra su un *Pinocchio* legato al popolare che era alle spalle di Collodi: un «popolare» pedagogico per cui il senso morale della favola non sarebbe quello del burattino che diventa uomo (un piano, questo, «culto e mediato» dal quale si salirebbe facilmente «ai cieli della filosofia»), ma quello dell'amore del padre che salva: nel che la fiaba «se ne sta ferma alla sapienza paesana, ai motivi profondamente umani della pedagogia popolare» per la quale «il vivere, e dunque l'educazione è sempre uno spicciarsela da sé» e l'autoeducazione si risolve quindi «nella identificazione coi genitori». Ma soprattutto un «popolare» fantastico e linguistico e stilistico: «lazzi e moduli che vengono da una precisa condizione di maschere»; «la lingua piena di frasi fatte [che] rivela codesta genesi popolare di *Pinocchio*»; «la struttura di fiaba popolare»; «la netta divisione del romanzo in episodi, e il ritmo ricorrente in ciascuno di essi, che, sullo schema dell'etica popolare, si compone nella legge del contrappasso»; e poi le bestie parlanti, il ritmo degli scioglilingua e degli indovinelli, e via dicendo. Paralleli e riscontri che servono a comporre un quadro della morale di *Pinocchio* fatta di «massime [...] che vengono su [...] dai proverbi, dalla novellistica, dalla saggezza, dalla tradizione del nostro popolo». Ma paralleli e riscontri che in una indagine più specificamente letteraria (come ad esempio quella sulla lingua di *Pinocchio* che Volpicelli addita) potrebbero costituire un altro procedimento di penetrazione nel vivo dell'opera di Collodi: una misura delle suggestioni che questi portava con sé da tanto mondo popolare o almeno popolano, della poetica che ne traeva, e della elaborazione che fece di quei materiali per trarne il suo capolavoro. Che sarebbe naturalmente non più una indagine di letteratura popolare, ma metterebbe a frutto quanto in questa si è fatto, fino al lavoro più umilmente documentario, e chiuderebbe quel giro di reciproci scambi che una diffidenza astratta e «puristica» tenderebbe invece a spezzare.