

1. Per il canto popolare pare che valga veramente l'immagine hegeliana dell'uccello di Minerva che alza il suo volo sul far del crepuscolo: quando esso nell'Europa romanza e germanica aveva già avuto nei secoli XIII-XVI (naturalmente con differenze fra paese e paese, anzi fra regione e regione) la sua più ricca fioritura, ed era stato nel Seicento e nel Settecento più o meno sostituito da un'artificiosa poesia popolareggiante, ecco farsi innanzi, con l'amore del popolare, del primitivo, del naturale che caratterizza il preromanticismo, e col meraviglioso svolgimento delle scienze storiche nel secolo XIX, amatori, filologi e storici a raccogliere e a studiare quel ricco patrimonio di poesia di tono minore, sia per amore della poesia stessa, sia in servizio di una scienza anch'essa nuova, anche se non ben definita: il « folclore ».

Cominciarono, primi, gl'Inglesi. Nella seconda metà del Seicento, passata la moda delle canzonette d'origine francese e italiana, tornarono in onore le antiche ballate, che si cominciò a raccogliere e a diffondere attraverso stampe.

Nel 1711 l'Addison nello *Spectator* richiamava l'attenzione su « Chevy Chase » e giudicava che queste vecchie ballate non sfigurassero al confronto con l'epica virgiliana. Amici letterati dell'Addison si compiacquero nell'imitare ballate, e nel 1723 comparvero a Londra due volumi di una *Collection of Old Ballads*, ai quali se n'aggiunse un terzo nel 1725. Press'a poco contemporaneamente in Scozia il gusto e l'imitazione delle vecchie poesie e melodie popolari divennero generali, mentre in Inghilterra già nella prima metà del secolo la poesia popolare era venuta di moda.

Ma furono i tre volumetti delle *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) del Percy quelli che aprirono definitivamente la via nella repubblica letteraria europea al gusto del popolare: grande fu, com'è noto, l'influsso ch'esse esercitarono non solo in Inghilterra ma anche in Germania, su Herder, Bürger, Goethe. Le *Reliques* erano state riunite con una certa cura (a base della silloge stava una grande raccolta manoscritta messa insieme intorno al 1650), per quanto non si possa parlare di una pubblicazione che corrisponda alle esigenze filologiche: solo una minima parte dei canti erano schiettamente popolari, e l'editore non s'era fatto scrupolo di tagliare, interpolare e alterare in un modo o in un altro i testi: arbitrio che gli fu rimproverato da J. Ritson nelle *Observations on the History of English Poetry* (1782). Raccolte di canti popolari si susseguirono d'allora in poi sempre più numerose: gli *Ancient and Modern Scottish Songs* (1769, 2^a ed. 1776) del Herd sono, nonostante le loro deficienze, la prima raccolta attendibile fondata sulla tradizione orale. In Scozia, fra altri, attese amorosamente a raccogliere canti popolari il Burns, e Walter Scott ne seguì l'esempio, aiutato da molti amici: *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803) segna un progresso sulle precedenti sillogi. Dopo il 1824 a un interesse esclusivamente letterario subentrò, per opera di raccoglitori scozzesi quali lo Sharpe, il Buchan, il Motherwell, il Kinloch, la cura di un'esatta riproduzione della tradizione.

L'esempio del Percy e gli accenni del Lessing alle *dainos* lituane rafforzarono l'amore del Herder per il popolare e il primitivo, spingendolo a ricercare canti dei popoli più diversi, antichi e moderni. Per il Herder la poesia è senz'altro popolare: la primitiva poesia greca « visse nell'orecchio del popolo, sulle labbra e sull'arpa » dei cantori, « fu il fiore dell'individualità di un popolo ». « Il più grande cantore dei Greci, Omero, è insieme il più grande poeta popolare », egli scrisse; e in questo appartiene a quella critica romantica che, cominciata con la filosofia del Vico e finita con la filologia di un Lachmann e di un Paris, cercò d'interpretare come popolari i poemi omerici, la Bibbia, la *Chanson*

de Roland. Goethe, sotto l'impulso del Herder, raccolse canti in Alsazia, ad essi porse poi attento l'orecchio in Italia e ai canti popolari tedeschi, spagnoli, serbi, lituani e neogreci s'interessò fino ai suoi anni più tardi e fece sopra di essi osservazioni notevoli, ma non prestò fede a quell'origine collettiva e misteriosa in cui credettero A. W. Schlegel, i Grimm e l'Uhland della *Geschichte der altdeutschen Poesie* (1830). La fede in questa mitica nascita della poesia popolare tramontò poi rapidamente. Già Hegel faceva distinzione fra l'origine individuale ch'è del canto popolare non meno che della poesia d'arte e la semplicità dei suoi motivi, per la quale il poeta si perde nell'oggetto, cosicché anche « la più concentrata intimità del sentimento » assume l'aspetto di un moto dell'anima popolare; e l'Uhland negli studi posteriori sugli *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* si ricredette e ammise l'origine individuale del canto popolare.

Ma oltreché quale poesia, il canto popolare fu studiato e apprezzato come documento e testimonianza storico-morale dei popoli (non delle plebi: la distinzione fra popolo e plebe è già nel Herder e nel Bürger). Il Goethe (recensione delle *Romanze spagnole* tradotte dal Beauregard Pandin) diceva d'intendere per canti del popolo canti che contrassegnano le caratteristiche di un popolo e « ne rappresentano felicemente, se non tutto il carattere, certi tratti fondamentali ed essenziali »; il Hegel (*Vorlesungen über Aesthetik*, Berlino 1838, III, p. 462) osservava che essi in parte mantengono viva la memoria d'impresе e di avvenimenti nazionali, in parte esprimono immediatamente i sentimenti e le situazioni delle varie classi sociali, la vita in contatto con la natura e le più prossime relazioni umane. Questo carattere nazionale, che già stette a cuore all'Arnim nella preparazione del *Des Knaben Wunderhorn*, fu messo anche vivamente in rilievo dal Tommaseo (il quale tradusse con potente efficacia anche canti « illirici », quei canti che, pubblicati da Vuk Stefanović Karadić, sonarono all'Europa del principio dell'Ottocento come la più profonda e commossa voce del popolo serbo), e fu sempre assai considerato e studiato nel secolo scorso, il secolo delle rivendica-

zioni nazionali (si pensi per l'Italia alla *Storia della poesia popolare italiana* del Rubieri, Firenze 1877, ch'è, per questo rispetto, conclusiva).

Con il sorgere della filologia nel senso moderno, verso la metà del secolo passato, a un interesse esclusivamente o prevalentemente letterario venne a porsi a lato, e parzialmente a sostituirsi, un interesse prevalentemente storico-filologico. Costantino Nigra fondava, fra il 1854 e il '60, la comparazione dei canti popolari e con i suoi *Canti popolari del Piemonte* (1888) dava l'esempio di un'edizione condotta con le più severe regole filologiche pubblicando di uno stesso canto più versioni e lezioni diverse, indagandone la storia, disegnando per il primo le linee dello svolgimento della poesia popolare nei paesi romanzi (a eccezione della Romania, le cui tradizioni anche qui sono altre); S. Grundtvig nelle sue *Danmarks gamle Folkeviser* (1853 sgg.) e poi il Child con le sue *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) fornirono altre opere insigni per sicurezza di metodo e ricchezza di dottrina. L'esempio di questi maestri non fu vano: inalzandosi sulla folla dei raccoglitori, valenti studiosi volsero le loro indagini anche a questo campo della letteratura per illuminarne i complessi problemi, per l'innanzi non visti né sospettati. Basterà qui fare i nomi, in relazione ai problemi della poesia e del canto popolare italiano, del D'Ancona e del Paris, del Novati e del Barbi.

« Si fa così spesso il nome di canto popolare, e non si sa sempre con chiarezza che cosa con ciò si debba pensare »: così il Goethe nel 1823, con tanto maggior ragione in quanto che allora, mentre da una parte si mitizzava l'origine della poesia popolare, se ne allargava dall'altra il concetto fino a comprendervi l'epopea greca e la medievale. Ma il Hegel con sicuro intuito osservava che il canto vero e proprio è « quello destinato ad essere cantato o semplicemente canticchiato fra sé e sé e in brigata »; « i canti popolari... hanno bisogno del canto che li accompagni »; « i canti che non vengono al loro tempo generalmente cantati sono di rado genuini » (*Vorlesungen*, III, pp. 460-62).

Sempre la poesia popolare è stata posta in relazione o identificata con il canto, anche se per lungo tempo la raccolta delle melodie è stata trascurata perfino da grandi studiosi, certo soprattutto per il fatto che raccoglitori e filologi di rado erano insieme anche musicisti o potevano valersi sicuramente di musicisti. Il canto popolare in tanto s'identifica quindi con la poesia popolare in quanto non c'è schietta poesia popolare che non sia cantata; ciò che è in relazione con il fatto che propria della poesia popolare è « l'immediatezza della gioia e del dolore »; che essa non ha bisogno « di molto contenuto, di un'interiore grandezza e altezza, ché, al contrario, dignità, nobiltà, gravità di pensieri sarebbero solo di ostacolo al piacere di esprimersi immediatamente » (Hegel); che il « tono popolare » è dato da « quella semplicità e ingenuità di sentimento » della quale ha così bene ragionato il Croce. Il canto popolare non è distinguibile dalla poesia popolare, la quale è tale non perché creata collettivamente dal popolo né perché confinata fra le classi sociali inferiori (anche se questa possa essere la condizione dei tempi più moderni, che per tale rispetto conservano più che non innovino o creino originalmente, a differenza di altri tempi nei quali la diversità fra poesia popolare e poesia d'arte era meno forte, e la poesia non era fatta soltanto per esser letta), ma perché esprime sentimenti lievi e generalmente umani o narra con semplicità di accento storie leggendarie o fantastiche senza che vi si mostri spiccatamente e indissolubilmente l'individualità del creatore. Il progredire delle indagini, mentre ha mostrato che all'origine di ogni canto c'è sempre un individuo poetante, che la fioritura di generi di poesia popolare coincide con epoche di diffusa cultura poetica nelle quali « la poesia viveva di vita reale presso ogni classe, e le sue condizioni presso il popolo erano tali da potersi perfezionare e raffinare assai, non per precetti o per istudio dotto o teorico, ma per fatto di esperienza e di felice disposizione poetica dell'animo di tutti » (D. Comparetti, in « Rassegna settimanale », 21 luglio 1878, p. 47), ha provato anche che la distinzione fra poesia popolare e poesia d'arte se da una parte è meramente psicologica, non d'essenza (« c'è solo una

poesia, la schietta, vera ; tutto il resto è solo approssimazione e apparenza »: Goethe, recensione [1828] delle *Dainos* pubblicate da L. J. Rhesa), dall'altra, storicamente, tende a ridursi di molto. Si è anche visto che per questo suo tono e fondamento psicologico e per le sue origini e i modi attraverso i quali vive e vien trasmessa innovandosi, la poesia popolare è legata strettamente al canto, è indissolubile dal canto e dalla melodia, anch'essi, naturalmente, « popolari », e sottomessi alle stesse vicende della vita delle parole. Dal suo contenuto psicologico e dal suo tono poetico, dalla sua indissolubile unione con la melodia, il canto popolare riceve la sua caratteristica e prende i modi della sua diffusione e persistenza. Il predominio della melodia è stato più volte messo in rilievo : e chiunque ha sentito cantare canti popolari o li ha raccolti, ha notato come dal ricordo della melodia venga risvegliata la memoria delle parole ; come venendo meno quel ricordo il testo verbale sia alterato e la capacità poetica del cantore supplisca alle lacune ; come uno stesso testo possa venire adattato a una nuova melodia assumendo una nuova andatura. Naturalmente quel che vale per le parole vale anche per le melodie : anch'esse si mutano ; anch'esse sono, spesso, particolarmente all'inizio e alla fine, contaminate ; anch'esse accolgono facilmente formule melodiche ; anch'esse, adattandosi a nuove circostanze, cambiano la loro andatura.

Il predominio della melodia sulla parola è dunque una prima causa della trasformazione del testo di un canto popolare che — non avendo diritti di autore e non essendo normalmente affidato alla tradizione scritta, fatto com'è per essere non letto ma, appunto, cantato — si trasforma e varia in maniera incomparabilmente più profonda e più rapida che non poesie d'arte, anche prima che fossero generalmente diffuse la scrittura e la stampa. Se già nell'antichità classica si cercò di restituire testi alla loro forma genuina, di fare edizioni critiche che riproducessero l'originale o si avvicinasero quanto più era possibile all'originale, vana sarebbe la pretesa di ricostruire la forma originaria di un canto popolare. La critica dei testi popolari cerca soltanto di

constatarne l'effettiva popolarità basandosi sul fatto ch'essi vengano largamente cantati, di assegnarne — quando e come è possibile — l'origine, di fissarne l'area e i modi di diffusione, di determinarne con la maggiore larghezza ed esattezza la tradizione, che in questo caso non è comparabile alla recensione nella critica dei testi manoscritti. Di qui l'importanza addirittura essenziale della raccolta delle varie versioni di uno stesso canto, perché qui ogni tradizione ha valore di per sé e non rispetto a un originale o a un archetipo ; qui le varianti forse più che non nella critica di testi dotti sono « studio e d'estetica e d'alta filologia » (Tommaso *Dizionario estetico*, 4^a ed., Firenze 1867, col. 758) ; qui le differenti versioni di un medesimo canto sono talvolta per uno studioso più importanti di canti nuovi.

Solo questa particolare critica dei testi, solo un'accurata comparazione ci possono porre in grado di fissare la caratteristica della tradizione (che è la loro vita stessa) dei canti popolari nelle sue linee generali e nei suoi casi particolari, di liberarci da generalità astratte per seguire il flusso del corso storico. Il passaggio dall'antico modo di raccogliere e di pubblicare canti popolari alla nuova maniera critica iniziata dai Grundtvig e dai Nigra è in certa guisa paragonabile al passaggio dalla grammatica empirica o astratta o puristica alla linguistica comparata e storica.

2. Venendo ora, dopo queste considerazioni, a contemplare più da vicino le condizioni italiane, non c'indugeremo intorno alle preghiere e giaculatorie, ai canti per giochi fanciulleschi, alle cantilene e ninnenanne ; manifestazioni, queste, che sono meno significative e che interessano più gli usi e costumi popolari che non la fantasia e il sentimento quali si esprimono nel canto ; e trascureremo completamente quei componimenti (quali le storie toscane in ottava rima) i quali sono recitati, non cantati, e appartengono alla letteratura popolareggiante diffusa attraverso stampe o copie manoscritte o cantastorie, non al canto popolare ; e sarà appena il caso di accennare a un'antica forma di poesia popolareggiante, poco studiata ma ancor oggi viva e assai diffusa in

alcune parti della Toscana (soprattutto nel Lucchese), la *zingaresca*, la quale metricamente consta di strofe di tre settenari e di un quinario: i versi 2 e 3 rimano fra di loro, e così il primo settenario di ogni strofa con il quinario della strofa precedente. Alcuni componimenti cantavano, e anche cantano, delle arti della « zingara », ma il contenuto di questo genere è assai vario: ci sono zingaresche religiose e altre che, lasciata la forma lirica, si sono trasformate nel contrasto e nella rappresentazione drammatica.

Per il loro valore artistico e per la loro diffusione, ci limitiamo qui a caratterizzare le canzoni epico-liriche, le leggende religiose, le canzoni enumerative e iterative, le forme del canto lirico monostrofico e, anche, i canti di questua, cominciando dalle canzoni epico-liriche.

Dal punto di vista metrico, per *canzone epico-lirica* s'intende « la canzone coi versi ordinariamente divisi in due membretti, uguali o no, e con la cesura piana se la seconda parte finisce in ositono, e viceversa; legati, dall'assonanza più che dalla rima, in strofe rese spesso, in apparenza, più o meno complicate dalla ripetizione dei versi o degli emistichi e dal ritornello. Per lo più queste canzoni sono o monorime, o a coppie di due versi assonanti fra loro, o a terzetti del tipo ABB per modo che se i versi assonanti sono ossitoni, il verso sciolto è piano, e viceversa » (Barbi, *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in « Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna », Firenze, Ariani, 1911, p. 88 n.). Una simile costruzione consente facilmente modificazioni e trasformazioni; la sua semplicità, la varietà del contenuto, i tratti spesso rudi ma di notevole vigoria ed evidenza, fanno della canzone epico-lirica una forma di canto veramente « popolare », schietta e piacente. La canzone epico-lirica narra fatti storici, casi romanzeschi e legendari, per lo più tragici: la passione e la tentata uccisione del marito da parte della Donna Lombarda e la sua morte per mezzo di quello stesso veleno ch'ella voleva dare allo sposo; i tristi casi della figlia del re di Francia andata moglie a un lontano principe che la batte tre volte al dì: un giorno

ella lavava i panni al canale e i suoi fratelli la prendono per un'ancella e non la riconoscono, finché, rivelatasi, uccidono il feroce marito; la sorte della bella Cecilia che s'adatta a dormire con il capitano per salvare la vita allo sposo e sacrifica inutilmente l'onore perché il marito viene impiccato lo stesso ed ella si chiude in una disperazione senza conforto; il caso degli scolari che sul ponte di Tolosa (o Pontoise) incontrano e baciano una ragazza e il giudice li fa impiccare: ma il potente fratello del più giovane scolaro viene e taglia la testa al giudice: « noi daremo il fuoco a Tolosa, bruceremo piccoli e grandi »; o quello della giovinetta sposa che il giorno dopo le nozze è abbandonata dal marito che parte per la guerra e sta sette anni senza tornare: passa il Moro, il gran Moro Saracino, rapisce la bella Fiorenza e la porta al suo paese finché dopo sette anni torna il marito che, non trovando Fiorenza, si mette in cammino: tre lavandaie gl'insegnano il castello del gran Moro, ed egli per penetrarvi cambia il suo abito di paggio o cavaliere in quello d'un pellegrino che chiede l'elemosina: « nel fargli l'elemosina gli ha visto il suo anello al dito; e Fiorenza lo conobbe, ch'era il suo primo marito. Se ne va alla scuderia, monta in sella al caval grigio: — Statemi allegre, mie cameriere, io me ne torno al mio paese. — Il Moro dalla finestra si mette a piangere e a gemere: — Averla mantenuta sette anni senza neanche toccarle un dito! »; l'atto della Monferrina (o della bella Inglese) che se ne va al castello del suo novello sposo, e nessuno dei due parla, finché: « Gardate là — dice lo sposo — bella Monferrina, quel castello sì ben murato: io cinquanta e due Monferrine, io là dentro ho già menato: le cinquanta e due Monferrine io la testa lor tagliai: altrettanto farò, Monferrina, quando voi sarete là »; e allora ella si fa dare la spada con il pretesto di tagliare una frasca per far ombra al suo cavallo, e la pianta nel cuore dell'uccisore di donne; oppure (per citare un ultimo canto) il Testamento del capitano che, ferito mortalmente, manda a chiamare i suoi soldati, e comanda che il suo corpo sia fatto a pezzi e venga diviso fra il suo re, il suo battaglione, la sua mamma e la donna amata: un canto ancor oggi dei più diffusi e belli per

epica semplicità fra gl'italiani. Questi, e altri simili a questi, i motivi delle canzoni epico-liriche, semplici ma di energica evidenza di tratti, prive di riecheggiamenti della poesia culta e di modi della lingua letteraria, eminentemente « popolari » per la magrezza del motivo, il tono, la diffusione grandissima: l'unica forma di poesia epica d'intonazione antica che abbia avuto l'Italia, sebbene le origini debbano essere ricercate nella Francia.

Il Nigra dimostrò per il primo come in Italia le canzoni epico-liriche fossero proprie delle popolazioni di parlari gallo-italici (tantoché immaginò che derivassero da un sostrato celtico), e chiari, sulla base d'una rigorosa indagine comparativa, come una parte di esse fosse esclusivamente italiana, specialmente piemontese, e una parte anche maggiore comune a tutte le genti celto-romanze della Francia, della Provenza, dell'Italia settentrionale, della Catalogna, e — secondo il Nigra — anche del Portogallo. Difficile poter indicare di volta in volta la patria originaria d'un canto, ma doversi in generale ammettere, per quanto canti possano essere giunti in Piemonte direttamente dalla Francia d'*oïl*, essere la Provenza (ossia la Francia d'*oc*) il centro di trasmissione e, verosimilmente, il più attivo luogo di produzione. Ad alcuni punti di questa ardua costruzione storica del Nigra, che nelle sue linee maestre resta tuttora salda, rivolse obiezioni, che la critica ha ritenuto decisive, G. Paris, il quale mostrò come il Portogallo debba venire staccato dal gruppo celto-romanzo ed essere riunito alla Castiglia sia dal punto di vista del ritmo sia dal punto di vista della poesia popolare per i *romances* epici che ha in comune con la Castiglia; avvicinò maggiormente il patrimonio poetico della Francia, del Piemonte e della Catalogna (regioni più strettamente imparentate, soprattutto dal punto di vista ritmico) al tesoro epico-lirico della Spagna, della Bretagna, dei paesi germanici, della Grecia, delle genti slave e dell'Ungheria; poté affermare, fondandosi sullo studio delle assonanze e delle rime, « che la Francia settentrionale è il focolare principale della poesia popolare dei vicini paesi romanzi in ciò che essa ha di più interessante »; escluse nettamente (né il Nigra l'aveva ammessa)

qualsiasi relazione fra le nostre poesie epico-liriche e le canzoni di gesta medievali per molteplici segni, soprattutto per l'andamento e lo stile delle prime e per la loro brevità che contrasta con l'ampiezza della narrazione epica.

Quanto all'origine, ammetteremo dunque che la Francia settentrionale è stata la prima patria delle canzoni epico-liriche, le quali si sono poi largamente diffuse in Provenza, in Catalogna, nell'Italia settentrionale e specialmente nel Piemonte, variamente modificandosi e adattandosi e dando, con la loro esistenza, occasione a canzoni nuove dello stesso tipo, diffuse a loro volta in un'area più o meno ampia. E rispetto all'Italia, riconfermando che le canzoni epico-liriche hanno quale centro d'irradiazione il Piemonte, bisognerà però aggiungere che si sono diffuse (conservando di solito il medesimo spunto melodico, nonostante varianti ritmiche e modali) ben oltre i confini dei dialetti gallo-italici; e non solo il Veneto ne ha molte, ma moltissime ne ha la Toscana, in versioni assai numerose, come ha provato la raccolta Barbi; e più o meno (per quanto bisogna stare ai risultati dei raccoglitori, non sempre intelligenti e sagaci) esse si trovano sparse in tutta Italia fino all'estrema Sicilia. La stretta delimitazione che parve esistere un tempo si è rivelata insussistente: invece che d'una linea di confine sarà piuttosto il caso di parlare d'un'intensità più o meno grande nelle varie parti d'Italia.

Quando sorse il genere delle canzoni epico-liriche? Il Nigra, fondandosi sul principio che « la poesia storica veramente popolare e tradizionale è coeva col fatto narrato » e credendo di poter identificare alcuni casi (storici?) di certe canzoni, non temette di spingersi fino all'alto Medioevo. Il Paris additò facilmente la fragilità di tale principio e provò che nessun indice interno permette di credere quelle canzoni anteriori al secolo XVI o alla seconda metà del XV; mentre le più antiche testimonianze, francesi settentrionali, si trovano in « manoscritti del secolo XVI o dell'ultima fine del XV, e in raccolte stampate nel Cinquecento ». La più antica testimonianza italiana sicura è del 1536.

I *canti religiosi* raccontano fatti ricordati nella Scrittura e

nei Vangeli apocrifi, leggende agiografiche ed edificanti, la vita e soprattutto le pene nell'oltretomba. Un primo gruppo di questi canti religiosi lo troviamo in Piemonte, nella stessa forma metrico-musicale delle canzoni epico-liriche: ma sono pochi e poeticamente poco notevoli. La Toscana possiede alcune leggende religiose in forma epico-lirica, che una volta dovevano essere cantate; altre, di vario genere, sulla « Passione »; leggende di santi, in endecasillabi a rima baciata, provenienti dall'Umbria e dalla Romagna, sono mal conservate perché venivano recitate, non cantate.

Grande importanza hanno, invece, i canti dell'Umbria e dell'Abruzzo (*orazioni*), i più numerosi e antichi e belli fra i religiosi. Sono di varia lunghezza (ma non oltrepassano i 150-200 versi) e costituiti da endecasillabi rimanti o assonanti per lo più a due a due, ma anche a tre, alternantisi con versi sciolti. Uno studio accurato di queste leggende non è stato ancora fatto, ed è difficile, dato il materiale finora pubblicato, giungere a conclusioni precise. Però non è forse lontano dal vero supporre che il metro di questi canti religiosi fosse originariamente costituito da serie di due endecasillabi fra loro rimanti o assonanti. Alla ripetizione del secondo di essi si deve essere poi sostituita la rima o assonanza con un terzo verso, mentre la labilità della memoria e la dimenticanza della precisa forma metrica possono aver generato i versi sciolti. Fra queste orazioni umbro-abruzzesi particolare rilievo hanno i canti della « Passione »; episodi d'una versione abruzzese, edita dal Finamore, sono stati parafrasati dal D'Annunzio nella *Figlia di Iorio*. Dall'Umbria e dall'Abruzzo tali canti si sono diffusi da una parte del Mezzogiorno, dall'altra nel Veneto. La loro origine coincide probabilmente con il fiorire della poesia drammatica e religiosa umbra.

Nettamente distinte dalle leggende e dai canti religiosi sopra descritti vanno le *storie* siciliane, che sono molto più tarde (certo non anteriori, le più antiche, al Cinque e Seicento): poemetti in ottave, a imitazione delle storie toscane in ottava rima, talvolta assai lunghi, e incatenati, tali cioè che l'ultimo verso di un'ottava rima con il primo dell'ottava successiva. Più che a un

canto popolare, ci troviamo qui davanti a una poesia popolareggiante di scarso pregio artistico, opera di compositori semicolti, il cui nome, insieme con la data e il luogo d'origine, è spesso dichiarato alla fine.

Trascurando altre canzoni, alcune delle quali assai antiche, meritano di esser poi ricordate per la loro diffusione, dovuta alla facile musicalità, le *canzoni enumerative* e le *canzoni iterative*, che hanno a fondamento il gusto dell'enumerare e del ripetere. Per canzone iterativa s'intende propriamente « un canto nel quale uno stesso motivo vien ripreso a regolari intervalli in strofe del tutto simili, fra le quali, successivamente, la differenza è data solo dal mutamento (che fa sì che il canto possa procedere) di qualche nome o di qualche particolare, e alle quali spesso, in eguale posizione, viene aggiunta una ripresa, la maggior parte delle volte progressiva, o un ritornello, che talora è insieme e ripresa e ritornello » (v. le mie *Nuove questioni di poesia popolare* più avanti a p. 51). Queste canzoni, finora poco considerate e non precisamente individuate, sono state accuratamente ricercate dal Barbi, che ne ha molte nella sua raccolta.

Dei canti lirici, lo *strambotto* è la forma di gran lunga più importante, diffuso per tutta Italia, anche presso le genti gallo-italiche, ma fiorente soprattutto in Toscana e in Sicilia, donde l'ipotesi del D'Ancona che esso « abbia per patria l'isola, e per patria d'adozione la Toscana: che, usato con veste di dialetto in Sicilia, in Toscana abbia assunto forma illustre e comune, e con siffatta veste novella sia migrato nelle altre provincie » (*La poesia popolare italiana*, 2^a ed., pp. 323-24); e l'altra, che esso in origine fosse un quadernario che poi avrebbe assunto una coda, in Toscana le « riprese », e sarebbe rimasto tale e quale nel Settentrione. A questa teoria monogenetica del canto lirico italiano rivolsero obiezioni A. Ive e I. Sanesi; e il Barbi, sottoponendo a più precisa indagine le forme dello strambotto, notò che, guardando bene, esse sono tutt'altro che simili, « che il quadernario nell'Italia superiore non è quasi mai a rime alterne, ma generalmente nella forma ABCC oppure AABB; che lo strambotto romagnolo

(AABBCCDD...) ha un procedimento tutto diverso dall'ottava siciliana, e, complessivamente, anche dal rispetto toscano; e che mentre nella 'canzona' (ABABABAB) il concetto viene a svolgersi con libertà per tutto il canto, nel rispetto (ABABCCDD) si deve condensare nel quadernario a rime alterne, per poi ribattere, nelle riprese, sul particolare che più importa; oppure accennare nella prima parte a circostanze esteriori, per manifestare poi il sentimento vero nella seconda». Inoltre, «anche gli usi ai quali il canto è fatto servire e il modo stesso di cantare valgono a modificare notevolmente le forme proprie di ciascuna regione: e così per accompagnare il ballo la villotta si fa doppia o tripla, o assume lunghe code; moltiplica le sue riprese il rispetto; prolunga la sua serie di distici lo strambotto romagnolo; e persino lo stornello marchigiano assume le riprese, tanto da farsi capace di esprimere i medesimi sentimenti che il rispetto e da confondersi con esso» (scritto cit., pp. 93-96). Nonostante, quindi, somiglianze e scambi, le differenze sono così notevoli da porre molto in dubbio l'ipotesi monogenetica.

A qual tempo risale lo strambotto, e a quando il patrimonio tuttora vivo di questa più importante forma del canto lirico monostrofico italiano? Il genere in sé, come inducono a credere la sua forma fissa, l'andamento della frase, il linguaggio in cui sono innegabili i segni dell'antica poesia culta d'amore, è probabile che sia nato in Toscana sotto l'influenza della lirica d'arte nel Tre e Quattrocento, quando questa lirica stessa non era patrimonio di pochi ma largamente diffusa nelle classi più alte e nella borghesia cittadina: il passaggio di forme derivate da essa anche nella classi inferiori, le quali ne rimasero poi quasi uniche depositarie ed eredi, è un processo facilmente spiegabile e noto. Un fenomeno analogo può essere avvenuto in Sicilia, paese di vecchie tradizioni di poesia lirica volgare, dove il passaggio (continuatosi nei secoli successivi e perdurante fino ai giorni nostri) di canti dalla penna di poeti, ora culti (come il Veneziano, il Rau e altri del secolo XVII) o semidotti ora rustici, alla bocca del popolo è ben documentato. Il patrimonio degli strambotti siciliani, assai

più artificiosi dei toscani, è piuttosto recente, risalendo non più addietro del Cinque o Seicento; e questo si spiega con le condizioni storiche dell'isola, alquanto diverse e separate da quelle del resto d'Italia.

Per *stornello* (detto anche *fiore*, *ritornello*, *mottetto*, *canto alla boara*, *novella*) s'intende un breve componimento lirico, destinato generalmente al canto amebeo, il quale presenta due forme principali: *a.* tre endecasillabi, dei quali il primo e il terzo hanno fra di loro rima o assonanza, mentre il secondo osserva la consonanza atona; *b.* un quinario (o altro verso breve) il quale contiene l'invocazione d'un fiore o simile, e due endecasillabi, il primo e l'ultimo verso, al solito, rimanti o assonanti, il secondo con la consonanza atona. Al pari dello strambotto, anche lo stornello ha per solito un'ispirazione amorosa o di passioni (come l'odio, la gelosia, l'invidia) connesse con la vita dell'amore, con le sue gioie e le sue pene, con i suoi sogni e le sue delusioni. Sua patria d'origine è l'Italia centrale: diffuso anche per tutto il Mezzogiorno, è scarsamente popolare nel Settentrione. Le più antiche testimonianze, trovate dal Barbi, sono in codici del secolo XVII: esso pare quindi molto più recente dello strambotto. Per la sua costruzione semplicissima e musicalissima, è un genere estremamente popolare.

Una varietà o corruzione dello stornello, osservabile specialmente in Sicilia, è il distico di endecasillabi rimanti o assonanti. Tale corruzione è dovuta verosimilmente al fatto che, come è detto appresso, lo stornello suole spesso essere interrotto fra una parte e l'altra dall'inserzione di un ritornello. Questa interruzione poi ha condotto gli studiosi a considerare un distico come una forma in sé compiuta.

Quale una nuova specie di canto lirico monostrofico può essere additato il tetrastico di endecasillabi (ABAB), non in quanto esso deriva dal rispetto che ha perduto le riprese o dallo stornello al quale è stato aggiunto (letterariamente, non musicalmente) un verso, ma come una molto moderna forma poetica ormai autonoma. La quale «più semplice e breve del rispetto e metrica-

mente identica ad esso nei suoi primi quattro versi; più semplice, non richiedendo la consonanza atona, dello stornello stesso, e ad esso musicalmente identica, è venuta ad essere la più diffusa e attualmente viva tra le forme del canto lirico monostrofico in Toscana» (v. più avanti, a p. 50).

Chi canta, spesso fra un canto e l'altro o fra una parte e l'altra dello stornello (talvolta anche dello strambotto) suole intercalare un *ritornello* o *rifiorita*, di varia forma e intonazione, a seconda dell'aria sulla quale viene cantato lo stornello. Da quest'uso di intramezzare il canto dello stornello con un ritornello è derivato il fatto, comune nel Lazio, che allo stornello è stato dato il nome di ritornello: uno scambio che è passato anche presso raccoglitori come il Blessig, lo Schuchardt e altri.

Un ultimo e minore genere di canti è anche opportuno ricordare: i *canti di questua* intonati da brigate di giovani in varie occasioni, per lo più per l'epifania (*befanata profana*) e per l'inizio del mese di maggio (*maggio lirico*), nei quali i cantori, dopo i saluti e gli auguri, finiscono con il domandare doni. Alcuni di questi canti sono fissi, tali cioè che vengono ripetuti d'anno in anno tali e quali, altri si rinnovano ogni anno perché riescano adatti alle varie circostanze.

Oltre alle befanate e ai maggi profani, esistono pure befanate e maggi religiosi per raccogliere offerte in suffragio delle anime del Purgatorio; e così il maggio come la befanata hanno assunto anche la forma drammatica: i maggi drammatici sono anzi la manifestazione più importante del teatro popolare toscano. Ma qui si esce fuori dei limiti del canto popolare vero e proprio per entrare in quelli della letteratura popolare e popolareggiante.

BIBLIOGRAFIA. Notizie assai abbondanti intorno al canto popolare sono contenute, per i paesi germanici, nelle sezioni relative alla poesia popolare scandinava, tedesca, olandese, inglese del *Grundriss der germanischen Philologie* del Paul (II, I, Strasburgo 1893, pp. 718-856), redatte rispettivamente da J. A. LUNDELL, J. MEIER (che si è limitato a un'amplessissima bibliografia, la quale, nella 2ª ed., giunge fino al 1909), A. BRANDL. [Sulla poesia popolare nei paesi scandinavi fondamentale è il vol. IX del-

l'enciclopedia storico-filologica *Nordisk Kultur*, Stoccolma-Copenaghen-Oslo 1934]. — Sul concetto di poesia popolare, sul «tono popolare» nella letteratura, nonché per la critica del pregiudizio romantico del «popolare», B. CROCE, *Poesia «popolare» e poesia «d'arte»*, Bari 1930 [e nel volume dallo stesso titolo, Bari 1933]. — Un bello studio delle melodie popolari, delle loro origini e trasformazioni e delle loro relazioni con la musica moderna è quello di J. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*, Parigi 1889. [Per l'Italia si veda F. B. PRATELLA, *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna 1919; ID., *Etnofonia di Romagna*, Udine 1938; G. FARA, *L'anima musicale d'Italia: la canzone del popolo*, Roma 1920; C. CARAVAGLIOS, *Il folklore musicale in Italia*, Napoli 1936; ma uno studio accurato, sopra sicuri fondamenti, deve tuttavia cominciare: si leggano al riguardo le osservazioni di M. BARBI, *Poesia e musica popolare* nel volume *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939, p. 129 sgg.]. — Sulla storia del canto popolare in Italia sono fondamentali, oltre al Nigra [la cui classica raccolta dei *Canti popolari del Piemonte* è stata nuovamente ristampata nel 1957 a Torino dall'editore Einaudi con una presentazione di G. COCCHIARA, la cui lettura dovrà essere completata dalle importanti pagine di B. TERRACINI, *Rileggendo i 'Canti popolari del Piemonte'*, nel «Giornale storico della Letteratura italiana» vol. 136 (1959), pp. 440-55] E. RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze 1877 [ristampa anastatica, Milano 1966]; A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878, 1906²; G. PARIS, *Les chants populaires du Piémont* (recensione ai *Canti del Nigra*), in «Journal des Savants», sett.-nov. 1889; M. BARBI, *Per la storia della poesia popolare in Italia*, in *Studi... dedicati a P. Rajna*, Firenze 1911, pp. 87-117 [ristampato in *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939]. — Sulla larga diffusione in Toscana delle canzoni epico-liriche v. qui avanti a p. 61 sg., 68 sg. — Sui canti religiosi, R. MAGNANELLI, *Canti narrativi religiosi del popolo italiano*, Roma 1909 e P. TOSCHI, *La poesia religiosa del popolo italiano*, Firenze [1922]; [ID., *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze 1935]. — Per la questione della monogenesi o poligenesi del canto lirico monostrofico, oltre al D'Ancona, al Nigra e al Barbi, si veda l'Introduzione ai *Canti popolari velletrani* di A. IVE, Roma 1907, e le pagine di I. SANESI, in «Critica», IV, pp. 284-308, VII, pp. 51-63 [ristampate in *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano 1941, pp. 19-73]. — Sull'età del nostro patrimonio di canti lirici monostrofici, v. ancora M. BARBI, *Per la storia della poesia popolare in Italia*; F. NOVATI, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI e XVII*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino 1912, pp. 899-980. [Importanti le *Note per una nuova indagine sugli strambotti* di A. M. CIRESE nel «Giornale storico della Letteratura italiana», vol.

CXLIV (1967), pp. 1-54 e 491-566]. — Sulle canzoni iterative, v. più avanti, p. 51 sgg.; 80 sgg. — Sullo stornello, H. SCHUCHARDT, *Ritornell und Terzine*, Halle 1874. [Per le peculiari forme sarde (mutu, mutettu, battorina, gob-bula, ecc.) vedi ora A. M. CIRESE, *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*, Sassari 1961 (anche in « Studi Sardi », XVII, 1959-61, pp. 473-625): ID., *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*, Cagliari 1964 (anche in « Studi Sardi », XVIII, 1962-63, pp. 300-490). — La *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia* di G. PITRÉ, Torino-Palermo 1894, aspetta d'essere continuata. [Nell'attesa, non ancora sodisfatta, del II volume della *Bibliografia pitreiana* 1895-1916, P. TOSCHI ne ha iniziato la continuazione per gli anni 1916-40, che però non è andata oltre il fasc. I, Firenze 1956]; un supplemento per gli anni 1925-26 è stato dato da L. SORRENTO, in « Aevum », I, 1927, pp. 635-782. [Rassegne critiche generali degli studi sulla letteratura popolare italiana hanno pubblicato P. TOSCHI nei *Saggi* dedicati a V. Rossi *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana*, Firenze 1937, II, pp. 29-62 (per gli anni 1886-1936) e V. SANTOLI negli *Scritti* in onore di B. Croce *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana* 1896-1946, Napoli 1950, II, pp. 115-34 (rassegna ristampata in questo volume, p. 193 sgg.). Si aggiungano, soprattutto per le « origini », gl'importanti volumi di G. COCCHIARA, *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*, Palermo 1947, e *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959; A. M. CIRESE, *La poesia popolare* (con un'utile « Antologia della Critica »), Palermo 1958. [Negli « Archivi del mondo popolare » dell'Istituto Ernesto de Martino (Milano, Ed. del Gallo) è in corso di pubblicazione la serie di *Poesie e canti popolari dall'ultimo '700 alla metà dell'800*: nuova edizione dei testi con una premessa di A. M. CIRESE e con indici generali dei raccoglitori e dei componimenti (sono già comparsi i nn. 6, *Egeria* di Müller e Wolff; 7, *Canti popolari italiani raccolti dal 1829 al 1839*; 8, *Agrumi* di A. KOPISCH; 11, *Canti del popolo veneziano* di A. DALMEDICO]. Anche per l'Italia strumenti di lavoro utilissimi sono l'eccellente *Manuel de folklore français contemporain* di A. VAN GENNEP, IV, Parigi 1938, e la *Volkskundliche Bibliographie* iniziata da E. HOFFMANN-KRAYER nel 1919, proseguita da P. GEIGER e che dal 1939 porta il titolo *Internationale Volkskundliche Bibliographie*. Per altre indicazioni si rimanda a P. TOSCHI, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, n. ed., Torino 1962].