

POESIA “POPOLARE”, E POESIA “D’ARTE”

CONSIDERAZIONI TEORICO-STORICHE

(Contin. e fine: v. fasc. preced., pp. 321-39)

III.

LA POESIA POPOLARE NELLA CRITICA LETTERARIA ITALIANA.

La definizione, data di sopra, della poesia popolare segna insieme il rapporto di essa verso la poesia d'arte; e su questo punto non ha luogo nessun nuovo problema. L'una è un tono, l'altra è un altro tono dell'anima umana; e l'uno e l'altro possono esprimersi in opere diversamente ma parimente belle: parimente nella sfera estetica, se anche la poesia d'arte abbia una maggiore complessità e perciò una superiorità spirituale⁽¹⁾. E poichè i due toni segnano due estremi, e la loro distinzione è soltanto psicologica ed empirica (corrispondente a due diversi *habitus* della vita individuale e sociale), tra essi due corrono toni intermedi di spiritualità più o meno complessa, ciascuno dei quali può conseguire la propria sua bellezza.

Quel che non ha bellezza, non è il tono ma la stonatura, ossia la poesia che non vuol esser più popolare e non sa ancora essere poesia d'arte, che non è più di un dato tono e non sa ancora modularne un altro, la poesia che si chiama « artificiosa » o « letteraria », e che pure, materialmente, occupa una grande area, al raggugliamento della poesia genuina, così popolare come d'arte, il cui dominio è bensì immenso, ma affatto spirituale, qualitativo e non quantitativo. È la poesia dovuta *mediocribus poetis*, circa la quale, anzichè « appulcrarle » parole mie, mi piace, in argomento così ovvio, far udire quelle piane ed efficaci di Michele di Montaigne, che così ebbe a discorrerne: « Il se peult dire avecques apparence,

qu'il y a ignorance abecedaire, qui va devant la science; une autre doctorale, qui vient aprez la science: ignorance que la science faict et engendre, tout ainsi comme elle desfaict et destruiet la premiere... Les païsans simples sont honnestes gents; et honnestes gents, les philosophes, ou, selon que notre temps les nomme, des natures fortes et claires, enrichies d'une large instruction de sciences utiles: les mestis, qui ont desdaigné le premier siege de l'ignorance des lettres, et n'ont peu joindre l'aultre (le cul entre deux selles, desquels je suis et tant d'aultres), sont dangereux, ineptes, importuns: ceulx cy troublent le monde... La poésie populaire et purement naturelle a des naïfvetez et graces, par où elle se compare à la principale beausté de la poésie parfaite, selon l'art: comme il se veoid ez villanelles de Gascoigne, et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, ny mesme d'escripture: la poésie médiocre, qui s'arreste entre deux, est desdaignée, sans honneur et sans prix » (2).

Alle quali parole si farebbe volentieri eco con l'esclamazione dei compagni di re Vergante, quando Rinaldo gli ebbe recitato l'atto d'accusa, coprendolo di appropriati vituperii: « Ciò che egli dice, ogni cosa è il Vangelo! ». Ma, fatta l'esclamazione e data l'approvazione, riconosciuto, come più volte è stato riconosciuto (3), che la vera nemica della poesia popolare non è la poesia d'arte ma la poesia letteraria, che è anzi loro nemica comune, conviene far notare che, nondimeno, la poesia letteraria, la poesia mediocre, a cui non gli dèi nè gli uomini, e neppure le « *columnae* », concedono diritto di esistenza, è, per ciò stesso, nello sviluppo della poesia, un momento esteticamente negativo, del quale non si può far senza, e che ha dietro di sè un elemento positivo. La poesia artificiosa e letteraria, senza che se lo proponga, adempie un ufficio di cultura, di studio, di ricerca, sia conservando forme della poesia precedente, sia tentando di nuove; oltrechè, atteggiandosi a poesia, fa avvertire la mancanza della poesia vera, e dà il paradigma di quel che la poesia non è e non dev'essere. I poco riflessivi vorrebbero che di poesia letteraria non ne venisse al mondo, come vorrebbero che non venissero al mondo ripetizioni e combinazioni meccaniche di pensieri già trovati o pensieri sbagliati e immaturi, e, insomma, libri cattivi; e che la storia della poesia e quella della filosofia scorressero, senza ombre ed impacci, di bellezza in bellezza, di verità in verità. Ma ciò non è ammissibile per chi sappia che ogni poesia, come ogni verità, è conclusa in sè, di sè soddisfatta, e non trapassa ad altra; e che i pensieri ripetuti, e quelli sbagliati e immaturi, e i libri cattivi, e le poe-

sie letterarie, artificiose e infelicemente nuove, operano, invece, a preparare, per la loro parte, l'*humus* culturale da cui nascono la nuova verità filosofica, la nuova bellezza poetica. Su quale enorme catasta, o da quale alto rogo vorace di libri cattivi, sorge un libro buono! Su quanta poesia letteraria un carme di Foscolo, di Leopardi o di Carducci! Quasi sempre, i grandi poeti hanno cominciato con una artificiosa poesia letteraria o con una poesia convulsa e scompigliata, finchè hanno ritrovato se stessi; e non è detto che si sarebbero parimente ritrovati senza quella esperienza e senza quelle prove, di cui poi si vergognano e che rifiutano: rifiutano, dopo averne tratto il loro pro. Quasi quasi verrebbe la voglia di costruire una di quelle malfamate triadi, che avevano corso un tempo: poesia popolare, tesi; poesia letteraria, antitesi; poesia d'arte, sintesi. Basterà tuttavia dire, meno ambiziosamente, che, se non è certo comoda posizione quella che il Montaigne dipinge al vivo con la sua immagine dell' « entre deux sellés », tuttavia, nel passare da un umile asinello a un focoso destriero, c'è un momento in cui si va tra le due selle, e talvolta si resta anche tra esse, per qualche tempo, sospesi o mal situati. Ad Alceste, che somministrava ad Oronte la famosa lezione in base alla canzoncina del *roi Henri*, e gli diceva:

Le rime n'est pas riche, et le style en est vieux:
 Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
 Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
 Et que la passion parle là toute pure?

Oronte avrebbe potuto rispondere: — Sta bene. Questa canzoncina è una cara cosa, tanto spontanea nel sentimento, nella fantasia e nella corrispondente espressione, che è sorta quasi la stessa un po' dappertutto, in Francia e fuori. Ma io avevo l'ambizione di far qualcosa di più. Avrò sbagliato, ma bisogna misurarmi col più alto e spingermi al più alto, e non rimandarmi al più basso, al quale, in ogni caso, non m'è dato tornare. Avrò fatto come il cicognino, « che leva l'ala per voglia di volare », e poi non s'attenta e « giù la cala »; ma ho tentato di volare, e altri volerà come io non ho saputo.

Valgano queste osservazioni a correggere non l'abborrimento, ma l'errato abborrimento contro la poesia artificiosa e letteraria, nella quale, come si è detto, tutti i poeti d'arte si sono educati, e che bisogna bensì negare come poesia, ma intendere nel suo ufficio storico (4). Tornando dalla digressione culturale alla considerazione

delle due qualità di poesia di cui trattiamo, la storia della critica mostra ora lo svilimento di quella popolare in nome della poesia d'arte, ora di questa in nome di quella, l'esaltazione unilaterale e usurpatrice ora dell'una ora dell'altra; il che, nel secondo caso, è stato effetto soprattutto della dilatazione del concetto psicologico di poesia popolare a quello universale della poesia, che è in fondo al mito romantico di sopra esaminato e analizzato. Anche nel campo particolare della storia letteraria italiana è dato seguire questa vicenda.

In effetto, in Italia, per secoli, nel giudizio dei teorici e critici, la poesia popolare fu avuta a disdegno; e si può dire che quest'atteggiamento cominciasse dallo stesso Dante (5), il che era naturale nel travaglio per la formazione di una cultura italiana e per la creazione di una poesia d'arte. Al semplice « rimatorore » o « dicitore in rima » si veniva allora contrapponendo il « poeta » o il « vate »: allo scrittore occasionale, il letterato professionale (6). Accadde perfino, nel corso di questo processo, che Dante medesimo discendesse a poeta popolare o volgare, e che tutta la poesia e letteratura di lui e dei suoi prossimi e grandi successori, fosse similmente giudicata nel moto dell'umanesimo, e riconsacrata poi soltanto con la riforma bembiana. Nè l'accoglimento ed elaborazione dei contenuti e delle forme popolari che fecero i poeti d'arte, segnatamente sul finire del quattrocento, importava un'affermazione del pregio di quella poesia; ma piuttosto, per contrario, la considerazione di essa come semplice materia, che l'arte, rilavorandola, innalzava. È assai raro nella consecutiva età accademica e barocca, quanto era raro nella Francia di Molière, che qualche parola di benevolenza e simpatia le fosse rivolta, come gliela rivolse in Napoli, con commozione di rimpianto, il letterato e poi poeta dialettale d'arte Basile (7). Tutt'al più, vi si accennava per segnare l'abisso che la divideva dalla poesia d'arte, concedendole la viva espressione degli affetti e delle passioni, cosa facile e volgare, ma notando che le mancava « il nerbo delle sentenze e la coltezza della locuzione », propria dei poeti dotti e non degli improvvisatori popolareschi (8). Quando, col Vico, si cominciò a rivendicare la poesia non letteraria e non intellettualistica, la poesia fatta di sensi e fantasia, si ebbe l'occhio a Omero e a Dante e agli altri poeti grandi, e non alla poesia di tono minore, alla poesia popolare. L'attenzione data a questa, il riacquisto del patrimonio italiano dei canti e delle fiabe popolari, si deve all'efficacia esercitata dalla critica straniera, e principalmente da quella tedesca; e tedeschi furono i primi raccoglitori di

poesia popolare italiana, e, senza parlare dei fuggevoli cenni che ne fecero gli autori di libri di viaggio in Italia, Guglielmo Müller formò la raccolta *Egeria*, pubblicata poi nel 1829 a Lipsia dal Wolff, e Augusto Kopisch l'altra intitolata *Agrumi*, pubblicata nel 1838, e Carlo Witte nel 1839 scrisse per primo una dissertazione sull'argomento (9). Anzi il Wolff non lasciava di notare in quanta noncuranza i « dotti italiani », nella loro orgogliosa pedanteria, tenessero la poesia popolare e come si sentissero offesi se fossero stati sollecitati ad occuparsi di questa « scienza plebea » (10). Nella poesia germanica penetrarono finanche forme metriche della poesia popolare italiana, come le « siciliane » (11). Seguirono, dietro gli esempi tedeschi, le raccolte di poesie popolari delle varie regioni d'Italia, fatte da italiani, tra i primi dal Tommaseo, il quale, dalmata, estese il suo interessamento ai canti illirici e greci e corsi; e fu ammesso il pregio di quelle *humiles myricae*, non solo con buona grazia, ma anche col fervore con cui si festeggiano le cose pregevoli che ci vengono innanzi per la prima volta o di cui si riscopre l'esistenza, e altresì con qualche fervore fattizio e di moda.

Ma in Germania, insieme con lo studio della poesia popolare, era cresciuto, come abbiamo visto, il mito della poesia popolare nella sua triplice intenzione, estetica, politica ed etica, e dominava i giudizi, spesso turbandoli con immaginazioni e inducendo in essi deficienze ed errori. Era immaginazione, per esempio, l'idea del « popolo poetante », di cui durò l'azione confusionaria particolarmente nella « questione omerica », e anche in quella intorno all'epica germanica e francese. Erano deficienze lo spregio o l'ottusità per la poesia romana, la italiana e la francese classicistica, o per molta parte di queste, com'è chiaro dai giudizi tedeschi su Lucrezio e Virgilio, sull'Ariosto, sul Corneille e sul Racine, sull'Alfieri e via dicendo, o dal giudizio generale del Mommsen sulla poesia romana e italiana. C'era, per altro verso, eccesso nella prona ammirazione verso la poesia medievale e la poesia popolare, verso le *chansons* e i *poèmes* e i *Lieder* e i *romances*, i misteri e gli *autos*, la drammatica elisabettiana e spagnuola; nella tendenza a convertire i grandi poeti in barbari e incolti, quali non erano stati, il che avveniva per Dante e più ancora per lo Shakespeare; nella preferenza data a quel che sapeva di rozzo rispetto a quel che aveva profumo di cultura, come al Boiardo sull'Ariosto, e simili. Eredità di quel mito rimane ancor oggi, nello spirito tedesco, il concetto della poesia e dell'arte « tedesca » e « germanica », che, in quanto la si qualifica sensuosa e realistica, si continua

a contrapporre alla latina, idealistica o piuttosto ideologica e intellettualistica; e tutta la falsa critica estetica derivata dalla « razza » o dal « paese ». Contro tali storture di conio primitivistico, etnico e superstizioso, è costretto a combattere il sano senso poetico ed artistico, che, per fortuna, non è già solo degli italiani o dei francesi, ma anche degli spiriti fini che vivono in Germania nè più nè meno che altrove (12).

Senonchè in Italia l'estetica e la critica tedesca produssero benefici assai superiori agli errori che portavano con loro, perchè le condizioni della società e della cultura italiana operarono, per questa parte, a mo' di filtro. Come sarebbe stato possibile in un paese di antica e moderna civiltà, e delle glorie di questa tenerissimo, il fanatismo pel rozzo e barbarico; e in un paese, che aveva educato all'arte e alla letteratura non solo se stesso ma tutta l'Europa moderna, l'ideale della poesia senz'arte, della poesia popolare? Come sarebbe stato possibile agl'italiani (sia che si vantassero discendenti dei Romani, sia che si riconoscessero nuovamente formati e rigenerati nel medioevo con la fusione delle genti latine e germaniche) ripiegarsi nell'adorazione del particolarismo etnico, che, come Romani, avevano oltrepassato e, come italiani, medievali, cattolici e moderni, non sentivano in sè in modo spiccato, e che, in ogni caso, ripugnava al loro antico abito civile, umano, spregiudicato, universale, e al loro nuovo sentimento di modestia verso i popoli più innanzi di loro sulle vie del progresso? Infine, come potevano coltivare, attraverso il mito del popolo, l'etica del buon vecchio tempo, che era per l'Italia quello della decadenza, della soggezione allo straniero e dell'assolutismo, dal quale per l'appunto si sforzavano di uscire, cercando modernità di costume e libertà e indipendenza? (13). A loro, meglio del « Volk » dei romantici tedeschi, si confaceva il « Popolo » del Mazzini, sebbene anche questo mito non avesse fortuna e sembrasse un'astrattezza da religione laica o una frigida allegoria, ritrovandosi effettivamente il punto d'appoggio per la politica nazionale nella cultura e nella classe intellettuale, capace di pensare storicamente. Tutti questi motivi, dunque, dell'estetica e critica tedesca non attecchirono in Italia, seppure vi si affacciarono; ma grande efficacia vi spiegò, invece, il concetto della poesia come creazione spontanea del sentimento e della fantasia, non soggetta ad altre regole che a quella che essa stessa si dà volta per volta e che coincide con l'individualità delle sue creazioni: perchè del sussidio di questo concetto la teoria e la critica italiana avevano bisogno per rompere i legami che ancora le avvince-

vano al gusto e alle idee accademiche, e per iscuotere la ormai inventata reverenza verso la poesia letteraria e artificiosa, che si era stati soliti di collocare alla pari o di sopra a quella veramente ispirata e geniale. Certamente, non mancavano precedenti e addentellati italiani, anche insigni, per questa nuova concezione della poesia e dell'arte, come si vede investigando la storia del pensiero critico ed estetico in Italia dal Rinascimento al settecento; ma la crisi, in questa parte, fu determinata veramente dalla critica ed estetica tedesca, che raccoglieva e potenziava i tentativi precedenti e li presentava in forma adeguata ai nuovi tempi. Si può dire, riguardo al modo di ricezione delle teorie romantiche, che gl'italiani ruppero il guscio per mangiare il frutto, stracciarono i veli del mito per andar diritto alla cosa mitizzata.

Se si vuole una conferma della poca disposizione della cultura italiana ad accogliere il mito della poesia popolare, si osservi quel che divenne l'idea del popolo-poeta, autore e conservatore di poesia, già presso il Berchet, che prendeva le mosse dagli insegnamenti del Bürger, restringendoli per altro a semplici « consigli ai poeti » e ammettendoli « con discrezione ». Il popolo, secondo lui, tiene il mezzo tra il volgo e i cosmopoliti, e il poeta, che è legato al popolo, mira sempre nell'opera sua a quella classe media⁽¹⁴⁾; il che vuol dire che, in fondo, il concetto di « poesia popolare » si convertiva nell'altro, affatto diverso e quasi opposto, di « letteratura educativa pel popolo ». E quest'opera della letteratura popolare educativa fu uno dei principali articoli nel programma del cosiddetto romanticismo italiano⁽¹⁵⁾, che, in tal modo, metteva al posto del canto sgorgante dalla profondità dello spirito etnico la pedagogia, nella quale il popolo non era il maestro ma l'alunno, non l'agente ma il paziente. I lamenti sulla impopolarità o scarsa popolarità della classica letteratura italiana si riducevano per gran parte alla taccia del suo carattere poetico e artistico, e non già divulgativo, quale allora si richiedeva, di dilettevole istruzione e di istruttivo diletto; e scrittori quasi del tutto pedagogici diventarono, in fatto, gli ultimi manzoniani. Le raccolte dei canti popolari, le imitazioni della poesia popolare furono in gran parte pensate e indirizzate a questo fine. Che poi tale educazione fosse intesa come educazione al sentire civile e moderno e all'indipendenza e libertà politica, è un'ulteriore differenza, come si è notato, dal romanticismo tedesco⁽¹⁶⁾.

D'altra parte, la poca propensione italiana a esagerare il valore della letteratura popolare, e anzi la riluttanza a riconoscerne a

pieno il valore dovunque s'incontrasse, è documentata da quel che si chiamò il « purismo » o « trecentismo » e che, nella prima metà del secolo, prese a studio e modello gli scrittori dell'età eminentemente popolare della letteratura italiana, per l'appunto il trecento. In questi scrittori si pregiava, e da essi si voleva attingere, la « lingua », i vocaboli che potevano ridare vigore e proprietà allo scrivere italiano, reso fiacco e improprio e incolore e malamente infranciosato; ma quel che meno in essi piaceva era lo « stile », cioè l'andamento semplice e popolare. Quanto a stile e ad eloquenza, modello restavano gli scrittori del cinquecento, così pel Cesari, promotore e capo della scuola puristica (17), come pel Puoti, che formò e diresse la scuola stessa in Napoli; il quale, per esempio, censurava in Dino Compagni le « spezzature » e lo « slegamento », difetto (soggiungeva) « delle scritture di quell'età, schietta e forte nell'operare e nello scrivere, ma priva ancora d'arte, se ne eccettui, con pochissimi altri, i tre sommi che furono miracolo di arte e di natura » (18), cioè i tre non popolari. Solo pochi avevano il coraggio di lodare, insieme con la lingua, anche il resto; e, come Michele Colombo, parlavano di « quel non so che di venerando e d'ingenuo, che piace tanto nei trecentisti italiani » (19). Non mai, in Italia, i trecentisti furono cinti del nimbo di cui altrove si usò irradiare i primitivi e i popolari; e assai di frequente si avvertì il loro limite, e talora non senza durezza e ingiustizia. Si dovè alla diretta efficacia del romanticismo tedesco, e di un pittore tedesco, l'Overbeck, e dei suoi compagni denominati « nazarenici », il tentativo di alcuni artisti italiani in Roma di fondare una scuola di « puristi », che formolò il suo manifesto nel 1843, e si proponeva di reagire al neoclassicismo, al cinquecentismo, all'erudizione e all'accademia e di ricongiungersi al misticismo dei primitivi, e, adottandò il nome di « puristi », tolto dalla ricordata scuola letteraria, lo intendeva in modo assai diverso da quella, cioè in modo non linguistico ma stilistico, onde non è senza significato che tra i suoi avversari fosse un purista letterato, il Rannalli (20).

Certo, correva, come nascosto nel terreno, un rivolo del mito della poesia popolare, ma non appariva alla luce del sole nè si allargava in correnti di qualche ampiezza nei più autorevoli scrittori italiani di quel tempo, artisti e critici. Sostenuto di proposito e con nettezza non m'è accaduto d'incontrarlo se non in un letterato napoletano, Raffaele Andreoli (21), in un discorso da lui premesso nel 1857 a una sua scelta di canti popolari toscani (22), nel quale:

confluiscono concetti vichiani e romantici. Il popolo (egli dice), « ritratto vivente di quel che da principio fu la universalità della nazione », si serbò « in ogni tempo essenzialmente poeta ». Una poesia non popolare sarebbe, dunque, una contraddizione *in adiecto*; e la poesia che si dice d'arte non può se non dipendere dalla popolare, o non sarà poesia. « La poesia, come comunemente s'intende, cioè la poesia artefatta, non è o almeno non dovrebbe essere altro che imitazione della naturale, che è quanto dire della popolare », come confermano le grandi opere poetiche. « La Bibbia, considerata nella sua manifestazione sensibile, Omero, Ossian, Dante, tutti insomma i poeti sovrani, non che imitare ciascuno il suo popolo, lo espressero: i poeti inferiori, ma pur grandi, se dalla condizione de' tempi o da quelle dello ingegno furono impediti di esprimere il popolo, almeno lo imitarono ». Con questo criterio è delineato il disegno di una verace storia della letteratura italiana, quale non era stata ancora scritta e quale si sarebbe dovuta scrivere. « Allora si vedrebbe in che consista la viva potenza della *Divina Commedia*, in cui la finzione del viaggio tra' morti, il sentimento religioso, le passioni politiche, la tendenza simbolica, il linguaggio arditamente metaforico, tutto fu eminentemente popolare: si troverebbe la vera gradazione di merito tra' nostri epici, e particolarmente ove sia il vero difetto del Tasso; si scoprirebbe nel nostro antico teatro la vera ragione della superiorità de' comici su' tragici e su quei bucolici tutti cascanti di cortigiane delizie. Allora si sentirebbe onde veramente provenga quella cara luce di cui, in tanto cumulo di versi, rare gemme risplendono agli occhi de' viventi; qualche sonetto o ballata del Cavalcanti, molte delle rime di Dante, non tutte quelle del Petrarca, le cacce del Sacchetti, ogni pur menomo accento del Poliziano, poche facezie del Berni e seguaci, le satire dell'Ariosto e del Bentivoglio, tre o quattro poesie musicali, nè più di forse un'altra ventina di varie composizioni attraverso tre secoli di borra petrarchesca, seicentistica, arcadica, ecc. ». Era, come si vede, in parte una svalutazione e in altra parte una trasfigurazione di tutta la storia della poesia italiana, veduta con occhi di romantico-popolare, giudicata con consequenzialità di giudizi romantico-popolari, tutta piena d'immagini dell'irreale, a modo romantico. Seguiva una più particolare teoria estetica circa le varie forme di poesia. « La poesia popolare, cessato il suo primitivo stadio di esistenza universale nella nazione, esiste a due modi: direttamente nel popolo, indirettamente in quei poeti che il popolo ispira », prevalendo in alcuni generi di

poesia l'esistenza diretta, in altri l'indiretta e propriamente in quelle opere che richiedono, oltre alla fantasia e al sentimento, « una superiorità di ragione, che non è nè sarà mai se non privilegio de' pochi ». Infatti, nell'epica e nella drammatica la capacità popolare è presso che nulla: « il popolo potrà creare una leggenda, una pietosa e anche ingegnosa novella, ma per far della leggenda una *Divina Commedia*, di un ammasso di fole un *Orlando furioso*, di una novella un *Giulietta e Romeo* o un *Mercante di Venezia*, non ci vuol meno di un Alighieri, di un Ariosto, di uno Shakespeare. In quelle brevi composizioni, invece, dove le immagini e gli affetti sono tutto, in tutte quante cioè le specie della lirica, il popolo sta nell'elemento suo proprio; e la sua poesia è tanto superiore a quella di qualsivoglia più artificioso poeta quanto la creazione all'imitazione, l'originale alla copia »: neppure un Poliziano può gareggiare con esso. È qui implicita la conseguenza, che l'Andreoli non trasse, ma che altri trassero allora e poi, che sola poesia schietta sia la lirica, e la lirica popolare; e tutta l'altra una cosa ibrida, tra la poesia e la costruzione intellettuale, o mista di questa o di quella, e da sceverare: è prossimo il « fanciullino » del Pascoli e simili romantiche, fresche o vizze. E tanto all'Andreoli sembrava sicura e certa la sua teoria e la congiunta costruzione storica, che non dubitava di poterla confortare col giudizio che, secondo lui, fu della stessa età classica della letteratura italiana; giacchè, se « queste verità, uno o due secoli addietro, il perversimento totale del gusto avrebbe fatto sembrar paradossi e oggi medesimo a molti sembreranno per lo meno ardite », « in Italia, fino a che vi durò il vero culto del bello, furono evidenti »; e, nonostante il petrarchismo, il boccaccismo, il bembismo, rifulsero a Lorenzo de' Medici e al Machiavelli, compositori di canti carnascialeschi. Poi, « cresciuta la corruzione interna del gusto e (che peggio fu) complicatasi con la corruttela straniera, sorse a mano a mano una barriera insormontabile tra le vergini ispirazioni del popolo e le ammanierate lucubrazioni de' laureati poeti », e la poesia popolare si appartò nel contado, lasciando il campo successivamente a « seicentisti, arcadi, frugoniani, imbottitori di nebbie nordiche ». Ma ora (cioè ai tempi dell'Andreoli) si era in pieno risorgimento, mercè la ritrovata poesia popolare e il culto degli scrittori del Trecento, che egli metteva in relazione non più col problema linguistico o linguaio, ma con quello stilistico ed estetico. « Quando l'Italia nel suo graduato risorgere fu rimontata fino allo studio dei trecentisti, e sopra tutto di Dante, quel bene

era già assicurato, perocchè da' trecentisti in generale e particolarmente da Dante al popolo non è che un passo. Come il gusto della prosa del Trecento dovea naturalmente condurre a quello dei proverbi, che sono la prosa del popolo, così la giusta estimazione della poesia dantesca dovea naturalmente menare a quella de' canti popolari. — Io (dice Dante medesimo) mi son un che quando Amore spira noto, ed a quel modo che detta dentro vo significando —. Ed il popolo, quando canta, che altro fa? ».

Basterebbe quest'ultimo ravvicinamento tra l'elementarità del canto popolare di amore e la lirica dello stil novo, affatto lontana e nemica al vulgo, fondata sulla teoria filosofica dell'Amore mistico e simbolico, per dar la misura della trasfigurazione immaginosa o mitica che della poesia e della storia della poesia il romanticismo aveva compiuta e che l'Andreoli aveva fatta sua ed esponeva con limpidezza della quale gli si deve esser grati. Questo caso di una così logica applicazione della teoria romantico-popolare rimase allora in Italia sporadico, se non addirittura singolare; quantunque talune tendenze, taluni pregiudizi, talune eccessive simpatie o antipatie, derivanti dalla stessa fonte, si avvertano nella critica e storiografia letteraria di quel tempo. Finanche nel maggiore di quei critici, nel De Sanctis, alieno dalle esagerazioni e intemperanze, aperto alle più varie qualità di poesia e letteratura, apparve talvolta una certa tendenza ad ammettere che la letteratura italiana fosse inferiore alle straniere e germaniche per la mancanza di sincerità e di freschezza e per altri *desiderata* romantici, fra i quali si sente il preconetto della popolarità, sicchè egli non fece cattivo viso nemmeno al giudizio del Mommsen⁽²³⁾. La storiografia letteraria, che successe a quella del De Sanctis e che pretendeva di procedere in modo meramente filologico e positivo, e che aveva tuttavia le sue remote origini, o la sua nobiltà dalla quale degenerò, negli Herder e nei Wolf, trascinò anch'essa per lungo tempo molteplici residui romantici, compreso quello del mito della poesia popolare. Dipendono, anzitutto, da questo le caratteristiche che abbiamo già ricordate e criticate, che si solevano dare della poesia popolare come anonima, collettiva, impersonale, e via. E ne dipendono altresì i giudizi sull'umanesimo che avrebbe disviato la letteratura italiana dalla sua via popolare e nazionale, i lamenti sulla soffocata germinazione del teatro italiano dalle sacre rappresentazioni e dalle farse popolari o sulla mancata esistenza di cicli epici nella storia italiana del medioevo, l'ammirazione per quanto pareva che fosse nato fuori di ogni scuola e cultura. Ad ascoltare

quegli ingenui filologi, affetti, senza che lo sapessero, di romanticismo terziario, se si fosse protetto e coltivato il teatro popolare, se si fosse usato in ciò un po' di persistenza e avvedimento, se si fossero covate amorosamente quelle uova, ne sarebbero schiusi certamente uno Shakespeare e un Molière italiani. Peccato che quei filologi non si fossero trovati presenti al momento buono per dirigere e invigilare l'opera dell'incubazione!

La più parte di queste false posizioni e false soluzioni di problemi sono cadute un po' dappertutto negli ultimi tempi, talvolta criticati, tal'altra semplicemente dimenticati per aver perso interesse; e un forte colpo hanno avuto dalla stessa indagine filologica che è venuta scoprendo, nelle opere che passavano per le più popolari (nel senso di primitive) creazioni poetiche del medioevo, la tradizione antica, gli antichi modelli e la scuola. Ma in Italia il maggior colpo, quello che ha abbattuto le fondamenta stesse del mito romantico della poesia popolare, è stato dato dalla nuova estetica e filosofia dell'arte, nella quale la poesia è concepita non più legata a queste o a quelle particolari condizioni pratiche, sociali o politiche o etniche, ma sempre libera e tale che nasce, quando nasce, nelle più varie condizioni; e, nella sua libertà, è sempre frenata, e non si asservisce a nessuna scuola ma della scuola e della tradizione si fa una forza, ed è infinitamente varia di tonalità e di forme, di cui nessuna può negare il diritto delle altre o primeggiare sulle altre e assoggettarsele. Vero è che il tenace preconetto romantico del « primitivismo » e dell'annesso « popolarismo » si fa risentire di tanto in tanto, e non del tutto senza qualche buon effetto per le verità parziali che mette o rimette in luce o che afferma in quella forma impropria; ma la critica è vigile a contenerne le esuberanze e a ricondurre il suo mito e la sua unilateralità alla schiettezza della realtà intera (24).

IV.

IL TONO POPOLARE NELLA LETTERATURA ITALIANA.

Se una storia della poesia italiana, ispirata al mito romantico e quale a un dipresso la delincò l'Andreoli, che assuma a fondamento e criterio di giudizio e a protagonista del dramma la poesia popolare, è (come si è mostrato) arbitraria e fantastica, non pare poi che vi sia niente da obiettare a una storia particolare che

prenda ad argomento la poesia popolare nella letteratura italiana o in altra qualsiasi. Niente da obiettare, ma certamente c'è da avvertire che, ove mai questa storia particolare sia concepita in senso estetico, si configurerà necessariamente in una delle solite storie, non meno arbitrarie e fallaci, e in ogni caso vacue, di un genere letterario con proprie leggi e regole: una di quelle aride pseudo-storie, che pur testè si sono venute componendo, della Satira, del Romanzo, della Tragedia, della Commedia, del Dramma pastorale, e altre simili. Si dovrà dunque intenderla come storia non delle opere poetiche in quanto tali, ma di una disposizione psicologica, intellettuale e morale, che appunto abbiamo chiamata « tono popolare »; e in tal caso riguarderà un aspetto della vita culturale o civile d'Italia, che, insieme con gli altri, sempre si tiene presente nel ritrarre questa vita nel suo complesso o in alcuno dei suoi periodi, ma che, per ragione di maggiore risalto, si vuol fare oggetto di speciale trattazione (1). Ciò dichiarato, non è nostro proposito accingerci a questa speciale trattazione, della quale vogliamo solamente, a conferma dei concetti esposti di sopra, toccare alcuni punti.

Il primo punto concerne l'età per eminenza popolare della letteratura italiana, che, per comune ammissione, fu quella del trecento, segnatamente toscano. Su che cosa si fonda questo comune consenso? Certo, nel medioevo abbondano le poesie, anche latine, di perfetto tono popolare (2); e anzi, per la generale fermezza e ingenuità dei suoi principii religiosi, per la semplicità dei sentimenti e delle passioni, per la scarsezza di coscienza storica e per altri ben noti suoi caratteri, il medioevo può dirsi la lunga età del tono popolare. Ma, nel nostro caso, lo sguardo è rivolto, non al medioevo e alla sua letteratura, sibbene alla nuova letteratura in volgare italiano; e, in questa, col carattere di « età popolare » appare il trecento. Diciamo il trecento, più ancora che il secolo precedente, denominato delle « origini », perchè nel dugento, il primo piano fu tenuto dalla poesia di corte e provenzaleggiante, e poi dalla dottrinale, e da quella dello stil novo, e la prosa era appena agli inizi. Non che mancassero poesie popolari (e come sarebbero potute mancare?), ma non spiccavano per copia e importanza: ce n'erano anche, sin d'allora, di popolareggianti, che ne rifacevano il tono o si compiacevano di trattarne le materie (3). D'altra parte, certamente nel trecento sorse una poesia d'arte altissima, e tutt'altro che popolare, carica di scienza, di teologia, di erudizione, d'incipienti studi e concetti e metodi umanistici, quella nientemeno di Dante,

del Petrarca e del prosatore-poeta Boccaccio. Ma le « tre corone » stavano come tre cime di montagna, con qualche piccolo colle interposto o vicino, e ai loro piedi si stendeva un piano fertilissimo, erboso, tutto cosparso di arbusti e di umili mirici, ameno e consolante quanto le tre montagne erano sublimi: mentre piccole e rade erano le terre di faticosa e stentata vegetazione, ossia, fuor di metafora, scarsa la poesia letteraria e artificiosa. Questa prospettiva, in cui il letterario ed artificioso quasi non si mostra all'occhio, e solo dominano la spontaneità della grande arte e la diversa spontaneità dell'arte umile, è ciò che fa considerare eminentemente popolare il trecento. Trionfava la vita libera dei comuni: i gravi problemi dello stato moderno, delle monarchie, dell'equilibrio europeo, dell'assolutismo, dell'amministrazione regia, dell'accenramento, delle antiche e delle nuove libertà, si preparavano nel profondo, ma non venivano ancora in primo piano: il contrasto era allora tra tirannia e stato franco, due termini opposti e pure assai correvi a convertirsi reciprocamente, perchè lo stato franco consisteva quasi sempre nella tirannia di una fazione, e la tirannia ristabiliva a suo modo una sorta di stato franco comprimendo le fazioni; e, nell'una e nell'altra rapida vicenda, si seguiva a prosperare per ricchezza, arte e civiltà. Anche nel profondo si preparavano contrasti e crisi religiose; ma, per intanto, durava l'ingenua unità della fede, che consentiva libertà e varietà di atteggiamenti: la filosofia e la scienza continuavano teologiche e scolastiche, le dispute si aggiravano in cose particolari e secondarie, e, quando parevano investire le fondamenta stesse dell'edificio religioso, si arrestavano distinguendo tra dispute di scuola e verità rivelata e inconcussa. Di esperienza mondana se n'era acquistata molta, mercè i commerci, i viaggi, le guerre, la diplomazia, l'amministrazione pubblica, le lotte interne, i frequenti mutamenti di condizione e di potenza; ma questa esperienza, se rendeva svegli e accorti e arricchiva le menti, non ne sovvertiva l'assetto, che era pur sempre quello fondato nell'educazione cattolico-cristiana. Il sentire era vivace e sottile, ma non torbido o turbato, nèppure di quel turbamento che è necessario a una più elevata chiarezza. Il Petrarca, diviso tra cielo e terra, tra dovere e passione, beatitudine religiosa e fascino terreno, con la sua malinconia e il suo accorato sospiro, per ciò appunto è parso preannuncio dello spirito moderno, un'eccezione oltrepasante i propri tempi, nei quali, per questo riguardo, stìe Dante, e, a suo modo, si mantenne anche il Boccaccio, nonostante la sua carnalità, espiata poi nella penitenza. Comunque, nella folla degli scrittori

di cronache, di ricordi, di leggende, di opere ascetiche e morali, di poesie amorose, religiose, politiche, satiriche, c'è, a tutti comune, una guisa di sentire semplice e chiaro, e di esprimersi schietto e franco, che è stata chiamata « borghese », aggettivo che vale, nel caso, lo stesso che « popolare ». In questa limpidezza di sentimenti e di concetti la parola usciva anch'essa limpida, propria, netta, non bisognosa di locuzioni affinate e assottigliate, di metafore ardite, di tinte sfumate, di studio faticoso condotto su molteplici esemplari, di aiuti tratti da molteplici fonti, di quelle cose, insomma, delle quali c'è bisogno, o attraverso cui bisogna passare, per giungere ad espressioni di maggiore potenza, correndo il rischio, nel passaggio, di cadere o attardarsi nella mera letteratura. I puristi dell'ottocento, che lodavano la lingua e non lo stile dei trecentisti, non vedevano che quella lingua era quello stile, e quello stile era conformazione intellettuale e morale, anima e non astratta capacità di ben favellare (4).

E l'atteggiamento popolare o borghese, che in quell'età prese la Toscana, — che era quanto dire, nei rispetti letterari, l'Italia, la vera Italia, — sussistette, pur attraverso l'umanismo del quattrocento, nell'epica popolare, nei cantari, nelle laudi, nelle sacre rappresentazioni, nei canti carnascialeschi, nelle ballate e madrigali, e fu dall'umanismo stesso o nell'ambiente umanistico carezzato e riatteggiato artisticamente, come già si è accennato, negli ultimi decenni di quel secolo. Persistette anche nella Firenze cinquecentesca in taluni scrittori che lo continuarono pur in mezzo al trionfante petrarchismo, bembismo e boccaccismo (5), e resistette in certa misura nella piena età della pedanteria e del barocchismo, nel tardo cinquecento e nel seicento, in poeti burleschi e satirici, in compositori di poemi eroicomici e in altri scrittori. Persistette, infine, in quel che, nell'ottocento, era lodato come garbo e buon gusto e proprietà e arguzia del parlare fiorentino, richiamandosi ad esso gli altri italiani per la fonte viva di lingua che loro offriva e per il modo di adoperarla, e per il purgamento che mercè di esso era dato compiere delle locuzioni ambiziose, tumide, vaporose, nebbiose e indeterminate. I puristi vollero ricondurre gli italiani al toscano del trecento; il gran lombardo, Alessandro Manzoni, facendo seguire a una lezione pratica di stile un'altra pratico-teorica di lingua, predicò il fiorentinismo e promosse il « novo vocabolario » sul fondamento di quell'uso (6). Ancora in alcuni scrittori fiorentini dell'ottocento rivive un'intrinseca parentela con l'atteggiamento popolare o « borghese » trecentesco (7).

Se il fiorentinismo è sostanzialmente una formazione storica, che nacque nella primavera o piuttosto nella bella estate della storia di Firenze, la poesia popolare, che i letterati e i filologi dell'ottocento ritrovarono con loro meraviglia sulle bocche dei contadini, pastori e artigiani d'Italia, dei loro uomini e delle loro donne, è poi anch'essa una formazione storica, o non piuttosto una proprietà e un'attitudine permanente di quelle classi sociali; o in quanta parte è l'una cosa e in quanta parte l'altra? Nel problema, che così formuliamo, non si scorgerà alla prima quello che si è agitato tra i filologi sulla così detta « origine della poesia popolare italiana »; e nondimeno proprio esso sta nel fondo delle loro disquisizioni e ne costituisce l'importanza vera, quantunque non ben avvertita e perciò non adeguata nella trattazione. Senza negare che nuovi canti popolari pur sorgano qua e là presso i volghi d'Italia⁽⁸⁾, e senza negare quelli che vennero per altre vie e gli altri che si composero dopo il cinquecento e che rimasero nella tradizione, e, soprattutto, senza negare che molti canti furono via via trasformati e molti altri si composero per imitazione⁽⁹⁾ o seguendo gli antichi schemi, — negar ciò varrebbe negare cose evidenti, — a me pare che sia sostanzialmente nel vero la teoria la quale riporta l'origine della grande massa originale degli strambotti, delle ottave, dei rispetti, raccolti nell'ottocento, alla Toscana del tre e quattrocento, e, in buona parte, attraverso la Toscana, alla Sicilia, culla della nuova poesia volgare⁽¹⁰⁾. La documentazione in proposito è già assai ricca, ma la documentazione è rafforzata dall'intuito, senza il quale non è dato apprendere né costruire alcuna storia. E, del resto, non nacquero nella Toscana del tre e quattrocento i maggiori libri popolari, letti per secoli dai volghi italiani e in parte ancor oggi, come i *Reali di Francia* e il *Guerin Meschino*?⁽¹¹⁾.

Un altro punto da considerare si riferisce al giudizio su quello che parve il crollo del « tono » popolare, l'avvento dell'umanesimo, il quale nelle vecchie nostre storie letterarie era riguardato come un disastro, un intoppo gravissimo, sopravvenuto nello svolgimento della nostra letteratura, che ne fu interrotto e ritardato: un « morale e civile deviamiento, una specie di oppilazione », una « cosa fuor di natura », come lo chiamò uno di coloro che tennero questo giudizio, il Del Lungo⁽¹²⁾. Giudizio che non parrebbe meritare confutazione, se il suo sostegno fosse solo l'affetto più o meno cruscchivo per le avventure e le sventure della bella lingua italiana o toscana, ma intorno al quale bisogna spendere qualche parola, perchè lo si vede tornare, non più per quell'affetto di vecchia qua-

lità, ma per una sorta di neoromanticismo e primitivismo di nuova moda, che ha ripreso a battersi contro l'umanismo e gli ostacoli che pose alla poesia italiana, così forti, a suo dire, che per essi si chiuse l'età in cui soltanto la poesia fu genuina. In teoria, la tesi è insostenibile, perchè l'ispirazione poetica non trova mai fuori di sè ostacoli, ma soltanto condizioni, di cui si fa forza e materia; e, se nuove condizioni (malamente chiamate ostacoli) non si formassero, non solo tutta l'altra vita, mentale e pratica, ma la poesia stessa si arresterebbe e terminerebbe il suo corso. Bisogna lasciare agli artisti impotenti o ai critici irriflessivi il lamento contro l'erudizione, la filosofia, la critica, la politica e le altre cose, che, secondo essi, impedirebbero ai poeti di « creare » (13). Nel fatto, l'Italia doveva abbandonare il paradiso terrestre della poesia e letteratura popolare o « borghese » e riprendere la sua *via crucis*, e insieme il suo cammino trionfale, che quella volta era segnato dall'umanismo. Come altrimenti dalla cronaca si sarebbe passati alla storia, dal buon senso circa le occorrenze del giorno al trattato politico, dai libri ascetici alla filosofia, dalla prosa semplice di quei modi di pensare alla prosa composita dei nuovi modi, dalla adolescenza mentale alla maturità? E come dalla poesia dei Sacchetti e dei Pucci a quella dell'Ariosto e del Tasso, per non dire dei loro successori? Di conseguenza, la letteratura volgare e popolare doveva lasciare grande spazio sulla scena a un'altra di diversa intonazione, umanisticamente latina e umanisticamente italiana, e trarsi in disparte, in cantucci e in altri posti secondari, nei quali pur visse e fiorì assai bene o, come dice il Del Lungo, « si ribellò più d'una volta » e fece udire le sue « frequenti eccezioni ». Non i trecentisti minori continuarono o allargarono l'opera di Dante (14), del Petrarca, del Boccaccio, ma ciò fecero per l'appunto gli umanisti, che in quelli ebbero, se anche spesso non se ne avvidero, il punto di partenza e i loro precursori e avviatori. Il posto degli scrittori e poeti occasionali e dilettanti, così copiosi nel trecento, fu occupato dai « letterati di professione », dei quali allora si formò il tipo, che tutta la vita consacravano alla letteratura e all'arte. Se questo non fosse accaduto, la letteratura italiana avrebbe preso e serbato un carattere prevalentemente popolare, come lo serbò qualche altra e particolarmente la spagnuola, che così si svolse fino al suo esaurimento, dalle cronache e dai *romances* alla drammatica del seicento, e per questo carattere popolare riuscì tanto cara ai romantici e venne tanto da essi esaltata (15): popolare e medievale come il suo popolo, che a lungo si tenne in questa disposizione d'animo e in questo

fare, e fu un giovane che non giunse mai a diventar maturo. Poesia e letteratura deliziosa di freschezza, ma della quale si avverte il limite nella poca o niuna parte che ha esercitata nella vita culturale dell'Europa moderna, sotto l'aspetto intellettuale ed etico (16): il suo maggior poeta, e il solo veramente europeo, il Cervantes, non era, del resto, rimasto intatto dalla scuola dell'umanismo (17), che in Ispagna ebbe taluni rappresentanti, come furono colà imitatori della più adulta poesia italiana, e specialmente della poesia artificiosa e letteraria. Ma lo svolgimento della vita italiana, del suo costume, della sua religiosità, della sua filosofia e scienza, della sua poesia è stato assai diverso, e di gran lunga più ricco e più poderoso, che non quello della Spagna.

Il tempo che seguì alla grande poesia e arte del Rinascimento, dopo il Tasso, dopo il Bruno e il Campanella, è l'età in cui il tono popolare veramente si perse, laddove non s'era perso del tutto neppure accanto a quella grande poesia e arte (si pensi, quasi a simbolo della coesistenza, alle satire o epistole ariostesche accanto al poema del *Furioso*). Ma si perse insieme il tono dell'alta poesia, scemato o sviato l'entusiasmo spirituale per la bellezza, l'intima religiosità, il fervore civile: quel tanto di poesia, che pur sorse o si affacciò, fu allora tenue, sparso, frammentario, eccezione più che la poesia non sia sempre, di natura sua, eccezione (18). E fu quello il tempo in cui i campi esausti si copersero di una folta vegetazione di poesia letteraria, della quale si era iniziata la coltivazione con l'umanesimo e col petrarchismo, ma che pervenne al maggiore rigoglio col barocchismo. Si ebbe, nel seicento, lo spettacolo direttamente opposto al quadro presentato dal trecento: la spontaneità così di tono maggiore come di tono minore ridotta al minimo, l'artificialità portata al massimo. Segnatamente per quel secolo e mezzo di decadenza l'Italia acquistò mala fama come il paese della gonfia e vuota versificazione e letteratura, dei « concettisti » e « sonettisti ». Chè tale essa era diventata in fatto, sebbene anche qui non bisogna trascurare l'ufficio culturale di quella letteratura, che riuscì benefico non tanto in Italia, dove pur conservò la tradizione della disciplina, rettorica che fosse, quanto, principalmente, fuori d'Italia. La poesia popolare, nel suo significato corrente, tacque quasi del tutto: le villanelle alla napoletana tramontarono (19); le canzonette dei rimatori fiorentini furono soverchiate da più lambiccate canzonette letterarie (20). Il popolo ricevette i detriti della letteratura: i drammi eroici e i drammi di santi, che in pessima prosa secentesca o in versificazione da pastorale o da melodramma.

si traducessero o imitavano dallo spagnolo, i *Calloandri fedeli* e altra simile roba. Dal suo seno nascevano quasi soltanto rozze storie di delitti e di briganti e plebei motti satirici; e, unico segno di elevazione, talvolta uomini pii e gente di chiesa (come sant'Alfonso de' Liguori) componevano per il popolo canzoncine spirituali. Si formò altresì in quel tempo, dall'un capo all'altro d'Italia, una letteratura dialettale, la quale, nonostante le apparenze, non era punto popolare, ma spiccatamente accademica (e solo in pochi casi non artificiale ma artistica), e quasi tutta d'intento scherzoso e parodistico, in cui il popolo entrava come oggetto di curiosità nei suoi tratti ingenui e goffi (21). Di fronte a questa compatta letterarietà, rumorosa e orgogliosa, sarebbe stato vano rinnovare in Italia la lezione di Alceste; e veramente non si trattava di ricondurre gli animi al tono particolarmente popolare (22), ma a quello serio in generale, di ridare un contenuto allo spirito italiano, che oziava e si trastullava.

Il tono serio fu ripigliato nella prosa col nuovo contenuto critico, scientifico, erudito, politico, in parte e dapprima restituendo in onore gli antichi scrittori toscani, e poi, in parte anche maggiore, esemplandosi su quelli francesi. Ne venne fuori una prosa che, se si spogliò dei peggiori vizi del barocchismo, e se, d'altro canto, di rado fu lavorata con finezza d'arte e spesso mancò di vigore e di rilievo, non teneva già del popolare, ma piuttosto del tono di conversazione, tendendo sempre più, nel corso del settecento, a quella che poi si disse prosa pubblicistica e giornalistica. Ciò richiedevano i nuovi tempi; e una prosa non può giudicarsi se non secondo queste varianti richieste. Ma neppure nella poesia fu possibile ridiscendere al tono popolare; e quel che si poté fare, in un primo tempo, fu di passare da una letteratura boriosa a una modesta e di tono basso, dal barocchismo all'Arcadia; la quale fu condotta anche a ripigliare taluni antichi metri popolari, e produsse un poeta come il Metastasio, poeta da salotti se altro mai, lontanissimo nel suo spirito dal popolo, e che tuttavia, col suo liquido verseggiare, con l'esprimere sentimenti semplicissimi o piuttosto astratti e stilizzati, col suo mettere in lucidi versicoli cantanti le massime e le riflessioni del senso comune, riuscì ad essere, negli effetti se non nell'anima, popolare. Poi, con l'Alfieri tornò la grande poesia, s'iniziò la schiera dei poeti del Risorgimento, fino al Carducci, che è stato l'ultimo.

E, proprio nel Risorgimento, in mezzo alla squisita arte del Foscolo e del Leopardi e del Manzoni, ricomparve in Italia la poesia popolare; non già nella molta rimeria popolareggiante, in

cui si imitavano sia le ballate tedesche sia i canti popolari italiani, del Carrer, del Prati o del Dall'Ongaro, e nemmeno nella prosa raccomandata dall'esempio dei Giusti e che fu ben definita « accademia in maniche di camicia », ma in un poeta come il Berchet, nel quale il fervore della fede, l'impeto dell'amore e dell'odio giunsero a tale determinatezza e semplicità, a tale chiarezza, da versarsi, in guisa affatto naturale, nella forma popolare. Che cosa importa che egli si fosse educato nel classicismo e in Foscolo, che fosse un critico, che avesse studiato poesia tedesca e spagnuola? e che il materiale della lingua e della fraseologia e dei metri egli attingesse facilmente allo stile dei melodrammi e della trita letteratura? Popolare egli era nell'intima struttura, che è ciò che qui si considera. Si prenda una sua strofa, e si prenda proprio tra quelle che sono state citate di lui per mostrare la sua debolezza stilistica e schiacciarlo col confronto di suoi contemporanei e al pari di lui romantici poeti d'arte, i quali, in realtà, erano poeti intrinsecamente di letteratura. Clarina dice al suo fidanzato, al rompere, nel 1821, della rivoluzione e della guerra per la sperata indipendenza d'Italia:

Una patria avevi pria
che donassi a me il tuo cor:
spezza a lei le sue catene,
poi t'inebria nell'amor!

Dove, col notare, come ha fatto qualche critico, il « pria », anzi l' « in pria », e il « donare il cor », e lo « spezzar le catene », e l' « inebriarsi nell'amor », e chiamarli improprietà o frasi logore, si è semplicemente negato ascolto al sentimento che piega a sè quelle forme comuni e le riatteggia a espressione poetica e musicale: sentimento che nei primi due versi si modula nel richiamo a un meditativo raccoglimento austero; nel terzo, prorompe in austera risoluzione, e nell'ultimo, con quel « poi » di speranza e trepidazione, riunisce in una sola immagine l'espansione del compresso momento dell'amore e della gioia e l'avvenire di giustizia e di libertà, presente nella brama e nel risoluto volere. L'astratta « stilistica » non deve intervenire a nasconderci il viso di Clarina doloroso e religioso insieme: figura nuova nella nostra poesia, come era affatto recente nella nostra storia la giovinetta, la sposa, la madre, che aveva congiunto gli affetti privati coi civili, e palpitava e anelava con l'uomo amato, e lo sorreggeva e lo spronava, sacrificando e insieme sublimando in sè la femminilità. L'istinto poetico del Berchet lo volse a quelle locuzioni trite e frasi fatte, che gli servivano come

non gli sarebbero servite, in quei casi, altre elette e rare. Dopo di che si sentirà che strofe lodate al confronto, come del Carrer: « Signor di cento popoli, Di cento belle sposo... », o del Prati: « Coperto la fronte di mirti e d'allori, Tra l'armi e il tripudio di compre beltà, Cinquant'odorose stagioni di fiori, Mirò sulla terra Braimo pascià... », sono abili giuochi del senso e della immaginazione e della sonorità verbale, e allettano per un istante e poi deludono (23).

Altri potrà investigare con larghezza questo tono intrinsecamente popolare, che riappare qua e là col Risorgimento, nella poesia e nella prosa e anche nelle non scritte parole, come quelle che seppe dire Garibaldi: riappare, come sempre, col risorgere della fede, col fiammeggiare della passione, accanto alle altre poesie e prose più complesse, che dicono i travagli onde si conquista e tien salda la fede e si avviva l'amore. Io mi arresto qui senz'entrare nel periodo seguente, della nuova Italia, dove, a ogni modo, il tono popolare non sarà da cercare nè nella novellistica in cui il popolo e il suo costume e psicologia furono materia, nè nella lirica che riprese talora i modi dell'antica poesia popolare italiana (come, per esempio, fu quella di Severino Ferrari, che è finemente artistica), nè nella poesia dialettale, in parte simile alla novellistica del verismo, in parte anch'essa poesia affinata o ammaliziata, nè in poeti che ebbero larga popolarità, come lo Stecchetti o il Marradi, che furono piuttosto nuovi Metastasio. La poesia attinse allora le vette col Carducci e la prosa si svolse nella linea di quella iniziata nel settecento, ma sovente con maggior senso d'arte. Seguì un periodo letterariamente d'ipercoltura e, parlando in generale, di letteratura e artificio, simile al barocchismo, dal quale non si esce o non si uscirà se non col ridare, mercè meditazione e pensiero, contenuto mentale alle anime che si dimenano nel vuoto, e, mercè l'educazione morale, nuovo alimento al serio affetto.

Ma, nell'arrestarmi qui, mi preme ripetere (ancorchè possa sembrare ridondante) l'avvertenza che la ricerca, di cui si è dato saggio, concerne un aspetto della vita morale e mentale, o, come si dice, culturale; e non è punto ricerca di critica e storia della poesia, la quale deve farsi sempre secondo le varie personalità poetiche, che, in quanto tali, hanno sempre un comune denominatore, sia che in esse prevalga il tono della poesia d'arte o quello della poesia popolare, sia che i due toni vi si alternino e vi si fondano in varie gradazioni e sfumature, componendosi in nuova e geniale unità.

BENEDETTO CROCE.

ANNOTAZIONI.

III.

(1) Questa varia complessità è uno dei motivi che spinge a costruire scale o graduatorie delle opere d'arte; nel che occorre tener presente: 1. che la graduatoria non può esser mai puramente estetica; 2. che, nella storia, le varie opere d'arte sono quelle che ciascuna è e si distinguono con la loro propria fisiologia; onde il graduarle poi, con criterio extraestetico, in minori e maggiori si riduce semplicemente a un rifare in modo astratto quel che la storiografia dice in modo concreto.

(2) *Essais*, I, 54.

(3) Tra gli altri dal CARRIERE, *Aesthetik*, I. c.: « Der Gegensatz gegen die Volkspoesie ist übrigens gar nicht die Kunstdichtung, sondern die gemachte, gelehrte, schulmässige nach Art des Nürnberger Trichters, der in sechs Stunden lehrt Verse zu machen über alles Mögliche, indem er namentlich ein Wörterbuch sinnreicher Redensarten und Umschreibungen bietet deren man sich statt des einfachen Ausdrucks bedienen soll. Schon die Alexandriner haben sich in den künstlich Gemachten statt natürlich Erwachsenden gefallen und so geschah es stets wenn die Poesie zünftig wird, bei den Barden und Skalden so gut wie bei den Meistersängern und den von den Humanisten geschulten neuuropäischen Dichtern in 16 und 17 Jahrhunderten . . . Dann kommt hinzu ein Prunken mit der Ueberwindung gesuchter Schwierigkeiten in Versmassen und Reimen, was gewöhnlich in leere Klangspielerei ausartet. Gemachte Empfindungen, ausgeklügelte Gedanken, seltsame Verhältnisse werden von aussen geformt, statt dass das frischlebendige Gefühl und der eigene Gedanke im Innern aufquellend sich selber eine ausdrucksvoll schöne Form anbildete. Letzeres ist bei den echten Dichtern der Fall ».

(4) Sul valore della poesia letteraria per la tradizione poetica, si veda il libro di C. DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, a cura di B. Croce (Bari, 1939): e si tenga presente l'avvertenza da me prepostavi. In un punto (p. 210) il De Lollis paragona argutamente la tradizionale poesia eroica italiana del cinque e seicento a « una panoplia gentilizia di vuote e meravigliose armature, per le quali si allevino e si aspettino silenziosamente quelli che saranno in grado di vestirle: Foscolo, Monti, Leopardi, Carducci... ».

(5) *De vulgari eloquentia*, II, 4.

(6) Su questo punto vedi K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlin, 1900).

(7) Si veda nelle sue *Muse napoletane* (Napoli, 1635) l'egloga nona: *Caliope ovvero la Museca*.

(8) Per esempio, sulla fine del seicento, BASILIO GIANNELLI (*Educazione al figlio*, postuma, Napoli, 1781, pp. 141-43), che cita a prova questi versi « così triviali »: « O mamma mamma, conta ste galline, Vi' che nce manca lo meglio capone! Chillo che porta le penne torchine, Pare soldato de lo Battaglione » (cioè, della milizia territoriale del regno di Napoli, chiamata « Battaglione »).

(9) *Egeria*, Sammlung italienischer Volkslieder, aus mündlicher Ueberlieferung und fliegende Blättern, begonnen von WILHELM MÜLLER, vollendet nach dessen Tode, herausgegeben und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. O. L. B. WOLFF, Professor im Gymnasium zu Weimar (Leipzig, Fleischer, 1829); *Agrumi*, Volkstümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seiner Inseln, gesammelt und übersetzt von AUGUST KOPISCH (Berlin, Krantz, 1838); KARL WITTE, *Ueber das Minnesang und das Volkslied in Italien* (nella rivista *Italia* di Berlino, a. I, 1839). L'ARNIM, scambiando tra i primi la poesia popolare con la popolareggiante, che è cosa diversa e quasi opposta, celebrava Lorenzo il Magnifico, « der in der Welt zu Hause, wie ein andrer in seiner vier Wänden, verstand den Werth des Dialekts und schrieb zuerst in der Bauernsprache seines Landes » (I, 441: cito dalla recente riproduzione anastatica dell'ediz. originale del *Des Knaben Wunderhorn*, Tübingen, Mohr, 1926). Lo stesso Arnim ammirava il retto senso degli italiani nella loro affermazione: che di là dalle Alpi i cantanti « italiani » non cantavano più « in italiano » (op. cit., p. 443).

(10) WOLFF, prefazione all'*Egeria*, p. x: « Dagegen sind sie auch ganz Volkseigenthum; der welsche Gelehrte bekümmerte sich in seiner vornehmthuenden Pedanterie nichts um dieselben, und würde sich für sehr beleidigt halten, wollte man ihre zumuthen, sich mit der *sciènza plebea* zu befassen . . . ».

(11) Adoprare principalmente dal Rückert, e delle quali ha di assai belle, tra gli ultimi, Detlev von Liliencron.

(12) È da ricordare che contro le ammirazioni senza discernimento, di derivazione germanica ma divenute comuni anche in Francia, per la poesia e la drammatica medievale, levò la voce nel 1862 il SAINTE-BEUVE nel saggio: *Le mystère du siège d'Orléans ou Jeanne d'Arc et à propos de l'ancien théâtre français* (in *Nouveaux lundis*, III, 352-418). Dice qui, tra l'altro: « Quand je parle de *beauté*, je m'entends et je m'adresse à ceux qui savent de quoi il s'agit, lorsqu'ils prononcent ce mot. Il peut y avoir dans un ouvrage de l'habilité, des parties passables et même assez bonnes, qui font dire: — Ce n'est pas trop mal! — des situations touchantes, des dialogues assez vifs et assez naturels, d'heureuses parties et d'heureuses rencontres, des hasards ou des commencements de talent, plus ou moins de main d'œuvre et de métier (la plus part de nos mélodrames actuels ont de tout cela), sans qu'il y ait véritablement *beauté* . . . Qu'on me dise que c'est *curieux* tant qu'on le voudra, oui; mais que c'est beau, non » (ivi, pp. 377-9).

(13) CARLO TENCA, in un saggio del 1857 sulla poesia popolare italiana a proposito della raccolta del Tigri (ristampato in *Poesie e prose scelte*, Milano, 1888, II, 242 sgg.) notava che, « mentre altrove le creazioni poetiche del popolo furono a lungo il tesoro intellettuale del paese, in Italia appena se ne avverte l'esistenza nè appare che si collegassero se non debolmente col moto della sua civiltà. Ed ecco perchè la ricerca di questa poesia, che presso alcuni popoli è richiamo di forze vive ed efficaci, e quasi culto superstizioso dei propri destini, in Italia è poco più di curiosità erudita, e studio di semplicità e di naturalezza in un'arte rimasta spontanea e salva dall'affettazione e dal corrompimento ».

(14) Si veda la *Lettera miseria di Grisostomo* (1816), in *Prose*, ediz. Bemporini (Bari, Laterza, 1912), p. 9 sgg.

(15) In proposito, sono da richiamare le lezioni del De Sanctis sulla « scuola moderata », in *Letteratura italiana del secolo decimonono* (ediz. Croce, Napoli, 1896).

(16) Per un altro verso, l'Arnim, il quale pur celebrando il buon popolo

conservatore e poeta, sembra che non fosse molto sicuro della saldezza di queste virtù che gli attribuiva, finiva col disegno dell'educazione del buon popolo a conservatore e poeta! Cfr. su questo punto L. VINCENTI, *Brentano* (Torino, 1928), pp. 146-8.

(17) Si veda la sua *Dissertazione* del 1808 *sopra lo stato presente della lingua italiana*.

(18) Lettera del 1845 al Folinea, in *Epistolario*, ediz. Guidetti (Reggio-d'Emilia, 1914), pp. 307-8.

(19) *Lezione intorno al ben favellare e scrivere con proprietà* (in *Opuscoli*, Parma, 1831).

(20) L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* (Bologna, 1926), pp. 166-72.

(21) Dell'Andreoli si veda il profilo che io delineai in *Critica*, XVIII (1920), 186-92; ristampato in *Nuove curiosità storiche* (Napoli, 1922), pp. 238-48.

(22) *Canti popolari toscani*, scelti ed annotati da RAFFAELE ANDREOLI (Napoli, 1857).

(23) Richiamo qui il mio vecchio saggio: *Di un giudizio romantico sulla letteratura classica italiana* (1905), ristamp. in *Problemi di estetica* 2, pp. 451-9.

(24) Si vedano in proposito le mie osservazioni nel saggio sulle *Condizioni presenti della storiografia italiana*, in *Critica*, XXVII, 100-103.

IV.

(1) Dei due libri maggiori sulla storia della poesia popolare italiana, che vennero fuori quasi a un tempo, del D'ANCONA già citato (di cui la prima edizione fu di Livorno, 1878), e del RUBIERI (*Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877), se quello del D'Ancona si aggira nell'ambito di una dotta e acuta ricerca circa la storia esterna della così detta poesia popolare italiana, ossia circa l'età in cui nacque la maggior parte di essa, e le vie della sua diffusione e le sue trasformazioni, quello del Rubieri, pur senza porre il problema nei termini in cui noi lo poniamo, lo intese più intrinsecamente, e volle indagare i « caratteri psicologici » e i « caratteri morali della italiana popolare poesia ». In ciò forse la principale ragione, in quei tempi di esclusivo interesse filologico, della cattiva fortuna dell'opera del Rubieri (cfr. *Annali bibliografici delle edizioni Barbèra* ecc., Firenze, 1904, p. 454): l'autore non era un puro filologo, ma uno degli uomini del Risorgimento, al quale aveva partecipato con l'opera e col pensiero, e concepiva la storia in modo più profondo che non si usò poi, e a quella della poesia popolare aveva preso a lavorare già nel 1857. Di questo degno e modesto uomo, ora affatto obliato, scrisse alcune memorie biografiche A. LUMINI, *La vita e gli scritti di E. R.*, nella *Rivista europea*, voll. XXIX-XXXII (1882-3).

(2) Si veda la raccolta del Du MÉNIL, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle* (Paris, 1843).

(3) Ciò mostra il CESAREO, *La poesia italiana sotto gli Svevi* (Catania, 1894), p. 284 sgg.

(4) « Quella evidente sincerità della frase, quella parola che va direttamente a cogliere il segno, le doti insomma che invidiamo agli autori del trecento, non sono grazie della lingua esterne o casuali; ma sono espressioni di puri intellettuali e di dottrine che bene rispondono al comun senso dell'umanità ». Così, ottimamente, il CAPPONI, *Storia della repubblica di Firenze* (Firenze, 1875), I, 307.

(5) Le rime del Lasca sono tra i più vivaci documenti dell'opposizione fiorentina mossa dal tono popolare contro quello d'arte o unanistico. Canta una volta una sorta di canto trionfale:

Ben doverresti Cristo e tutti i santi,
Lasca, divotamente ringraziare,
chè fuor di man dei dotti e de' pedanti
uscita è l'alma poesia volgare.

Or si vedranno mascherate e canti,
chiarì ed allegri, per Firenze andare;
tal che la plebe, le dame e gli amanti
più non s'aranno il cervello a stillare.

Allegrezza, piacer, diletto e spasso
aran delle comedie gli uditori,
e le regole antiche andranno a spasso.

Giochi diversi e travagliati amori,
la speranza e 'l timore, or alto or basso,
guideran lieti e tormentosi i cuori:

e dopo usciran fuori
intermedi giocondi, che daranno
gioia e contento, e non pena ed affanno:

per ch'a veder s'aranno
stravaganti non già, scuri, o terribili,
ma chiari, belli, vaghi e conoscibili;

tal che quasi invisibili
rimarranno i poemi ascosi e piatti,
alla Latina od alla Greca fatti.

(*Rime burlesche*, ed. Verzone, p. 112). Richiamandosi, come soleva, alla tradizione paesana, faceva così definire, dal Pulci, la poesia:

Il poetare, o ver la poesia,
è un furore, anzi più tosto un vizio,
anzi una dolce e lieta malattia,
che dà di pazzi a tutto il mondo indizio:
e chi dentro vi pon la fantasia,
e non lo chiama il cielo a tale ufizio,
sia dotto pure, o ricco, o bravo, o bello,
che dove gli è, sia sempre mai l'uccello.

(ed. cit., p. 441).

(6) Sarebbe da illustrare, nei suoi vari motivi e nel motivo profondo, la stima e simpatia che, in generale, i puristi, anche taluni dei più intransigenti, ebbero per l'autore dei *Promessi sposi*, pur così diverso da loro per formazione culturale e per l'altezza dell'aere in cui respirava. Si veda, per esempio, Puotri, *Epistolario*, ediz. Guidetti, p. xxxi, cfr. 354, e anche la sua prefazione all'edizione napoletana delle *Vite* del Cavalca. Purista e manzoniano insieme fu il Cerquetti, vissuto fino ai giorni nostri.

(7) Si pensi, per esempio, al Martini, del quale si veda la caratteristica da me data in *Letteratura della nuova Italia*³, III, 317-34.

(8) Un esempio di tale moderna poesia popolare e del modo come si formò in un singolo poeta, fu da me dato con lo studiare la copiosa produzione in versi di un pastore abruzzese dei nostri giorni: vedi la monografietta su *Pescasseroli*, ristamp. in append. alla *Storia del Regno di Napoli* (Bari, 1925), pp. 374-90.

(9) Del resto, è noto che i così detti « improvvisatori » contadineschi assai spesso ripetono o combinano e contaminano canti tradizionali.

(10) Questa teoria è del D'ANCONA, nell'opera citata, che la formulava così, pp. 205-6: « La poesia popolare che è stata raccolta nell'ottocento deve rimontare ai tempi quando le nostre plebi sentirono gl'influssi del risorgimento, e nuova vita, nuova energia, nuova cultura le veniva dirozzando; perchè chi vi ponga ben mente vi sente circolare per entro la freschezza della gioventù. Solamente i popoli usciti dall'infanzia e lungi ancora dalla maturità, sentono e poeteggiano a questo modo. Questa è veramente poesia di gioventù. Vi si sente tutta la ingenuità e la forza, la schiettezza e l'energia, la purità e la passione di un amor primitivo, di un affetto giovanile ». E circa la corrente siciliana, p. 323 sgg.: « Crediamo che, nella maggior parte dei casi, il canto abbia per patria d'origine l'Isola e per patria d'adozione la Toscana: che, nato con veste di dialetto in Sicilia, in Toscana abbia assunto forma illustre e comune, e con siffatta veste novella sia emigrato nelle altre provincie ». Ma già il CARUCCI nel saggio a cui abbiamo accennato (*Musica e poesia nel mondo elegante del secolo decimoquarto*, in *Opere*, VIII), che reca la data del 1870, credeva all'origine nell'età aurea: « Quanto più consideratamente si studieranno i canti popolari toscani (di quelli di altri paesi non giudico), tanto più risulteranno le relazioni non poche con l'arte letteraria, tanto più risulterà che la maggiore e miglior parte risalgono, almeno nella composizione primitiva, molto indietro, a qualche centinaia d'anni fa, quando l'arte italiana non era ancora dinaturata nè compiuto il divorzio tra lei e il sentimento popolare. Negli ultimi due o trecento anni il popolo, in Toscana, imbestiato com'era nella servitù abietta e nell'ignoranza, nell'oblio di sè e di tutto, misero, angusto, gretto, falso calcolatore, artisticamente non ha sentito nulla, non ha fatto nulla, non ha inventato nulla » (p. 360). Alla origine siciliana, come poi il D'Ancona stesso ricordò nella seconda edizione del suo libro, aveva volto il pensiero il TENCA, articolo citato del 1857, p. 262; ed è curioso notare che, prima di lui, l'ARNIM, nel manifesto della poesia popolare (ed. cit., I, 464-5) ricorda i siciliani e la loro « spielende Freudigkeit, in der Alles zum Liede wird und ohne die Nichts ein Lied ». Quanto alle obiezioni mosse di recente alla teoria del D'Ancona dall'Ive, dal Sanesi, dal Barbi (vedi di quest'ultimo *Per la storia della poesia popolare in Italia*, negli *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze, 1911, spec. p. 97 sgg.), se possono valere a mettere in luce altri aspetti e a indicare altre correnti nella tradizione della poesia popolare italiana, perdono alquanto di vista la questione determinata che si è esposta di sopra, e che è quella di maggiore importanza nei rispetti della storia civile e letteraria d'Italia.

(11) Nella questione sarebbe da tener presente, allargando la ricerca, quel che accadde in Germania, in Francia e in altri paesi circa la formazione e le sorti dei loro patrimoni di poesia popolare. Si veda l'introduzione di R. von LILJENCRON al *Deutsches Leben im Volkslied um 1530* (Berlin-Stuttgart, 1884). Il Michelet diceva che, avanti la Rivoluzione, la tradizione nazionale era ridotta in Francia « à deux ou trois chansons ».

(12) DEL LUNGO, *Storia d'un piccol libro de' tempi di Dante* (Milano-Roma-Napoli, 1917), I, 105. Era costoso, del rimanente, un giudizio o un atteggiamento comune tra i letterati fiorentini, più o meno savonaroliani o piagnoni, di circa il 1860: v. anche il Guasti, nella sua ed. delle *Rime* di Michelangelo, pref., p. x. E, per altra parte, era giudizio tradizionale e convenzionale. Con acute considerazioni sui rapporti tra umanesimo e principato tentò di rinnovarlo

il WESSELOFSKY nella introduzione alla sua edizione del *Paradiso degli Alberti* (Bologna, 1867). Ma il CARDUCCI fu di diverso avviso nei discorsi del 1868-71, *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (in *Opere*, I, 119 sgg.).

(13) Mi piace a questo proposito ricordare un assai sennato articolo di D. PETRINI, a proposito di una di coteste insulse lamentele, in *Fiera letteraria* di Milano, anno V, n. 2, 13 gennaio 1929.

(14) Anche per Dante la critica romantica o proromantica espresse il giudizio che la sua dottrina teologica e scolastica fosse stata nociva alla sua poesia: il che disse pel primo il Vico con le note parole: « Se non avesse saputo nè della scolastica nè di latino, sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella avrebbe avuto da contrapporlo ad Omero » (*Scienza nuova prima*, III, 26). Alle quali parole si deve conferire un valore di metafora, anzi d'iperbole, perchè, prese in senso proprio o in senso materiale, conterrebbero l'assurdo di un Dante poeta che si sarebbe potuto formare in modo diverso da come Dante realmente si formò. Su questo punto, del resto, cfr. CROCE, *La poesia di Dante*, pp. 67-69.

(15) Si vedano, sulla letteratura spagnuola, Herder, gli Schlegel, Bouterweck, Sismondi, nei quali le ragioni dell'ammirazione sono chiaramente espresse. Alquanto ingenuamente il DE PUYMAIGRE, *Folklore* (Paris, 1885), p. 5, confondendo dapprima e poi distinguendo letteratura popolare e studio della poesia popolare, dava un posto d'onore alla Spagna nel *folklore*: « L'Espagne, que nous traitons de paresseuse, fut, du reste, la première à se souvenir de sa poésie populaire, non pas, il est vrai, dans un but d'érudition, mais parce qu'elle y prenait plaisir. Elle eut au seizième siècle un véritable engouement pour les romances », ecc. La vena popolare, col relativo amore per le canzoni e i proverbi, riappare nel secolo decimonono nei romanzi e novelle di Fernan Caballero: sui quali v. CROCE, *Poesia e non poesia* (Bari, 1923), pp. 207-25.

(16) In proposito, v. il mio saggio: *Cultura spagnuola in Italia nel seicento* (in *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, 1927, I, 213-21).

(17) Ciò dimostra il CASTRO, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925). Il Voltaire, guardando dall'alto della *raison* quella letteratura popolare, ebbe a dire, con la solita arguta levità, del *Don Quijote*: che « il solo libro buono della letteratura spagnuola era quello che aveva dimostrato che tutti gli altri erano cattivi »!

(18) Si veda quel tanto che ne sono venuto raccogliendo nel mio libro: *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari, 1929).

(19) G. M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, 1925).

(20) F. NOVATI, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana* (in *Miscellanea di studi in onore di R. Renier*, Torino, 1912), p. 970: « Che il fiume della lirica popolare vada sempre più impoverendosi d'acque man mano che avanza il seicento, è un fatto che, sebbene fuori di dubbio abbia dovuto colpire tutti gli studiosi di essa, non è forse stato mai chiaramente affermato. E per verità, non vi è forse periodo nel quale la produzione musicale italiana si presenti più ricca, più pomposa, più seducente, tanta è la copia di canzonette svelte e vivaci, dagli schemi nuovi, capricciosamente spezzati, in guisa da assecondare con la sapiente duttilità della rimata parola tutte le più artificiose modulazioni dell'armonia. Ma quando si cerchi di saggiare con attenta critica tutta questa sotto più e più rispetti notevolissima produzione, è facile constatare come nulla o quasi nulla più vi permanga d'ispirazione popolare. All'opposto di

quanto era seguito nel Quattro e nel Cinquecento, non sono già i canti popolari che dall'umile sfera in cui erano sbocciati, salgono ad eccelsi anzi insperati gradi: sono invece le poesie d'arte, musicate da maestri colti, che prendono anche nelle classi più umili il posto che in altro tempo vi tenevano le cantilene spontanee della musa plebea ».

(21) Su di essa, il mio saggio: *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel seicento e il suo ufficio storico* (in *Uomini e cose cit.*, 1, 222-34).

(22) È da osservare come un poeta barocco, il Battista, nel porgere ascolto al canto d'una pastorella, lo traduceva concettizzandolo:

Dall'isola di Circe usciva il sole,
e quanto allor per le sue vie toccava
di questo mondo in su la bassa mole,
fatto novello Mida, egli dorava.

Alla greggia lanosa intanto Iole
i velli canutissimi tosava,
e di calte la fronte e di viole
alla plebe tosata indi fregiava.

Cantò fra le fatiche e disse: — O fiori,
allegrezza degli alberi ramosi!
o poeti del bosco, augei canori!... —

Poi, mirandomi, tacque. Ed io risposi:
— O cibo delle orecchie, inni sonori!
o degli occhi armonia, sguardi amorosi!...

(*Lirici marinisti*, ediz. Croce, p. 429).

(23) Sul Berchet, v. *Poesia e non poesia*, pp. 151-64; e, in polemica coi critici troppo letterati, *Conversazioni critiche*² (Bari, 1924), pp. 241-6.