

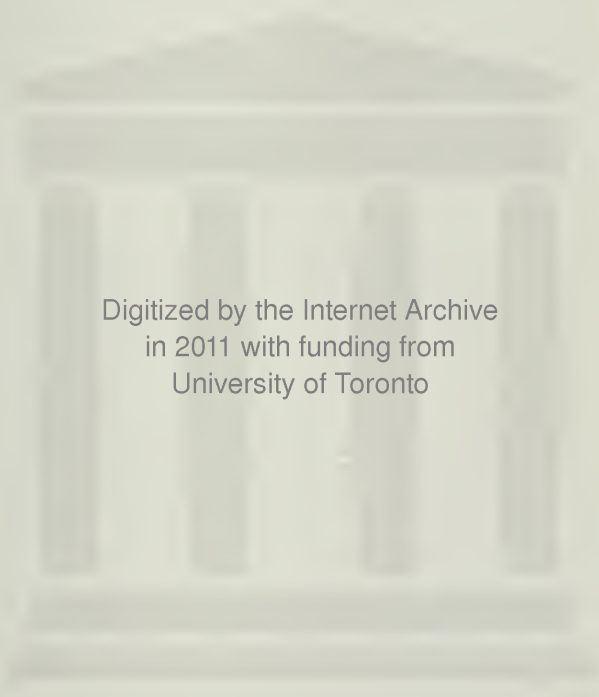


3 1761 03615 1850

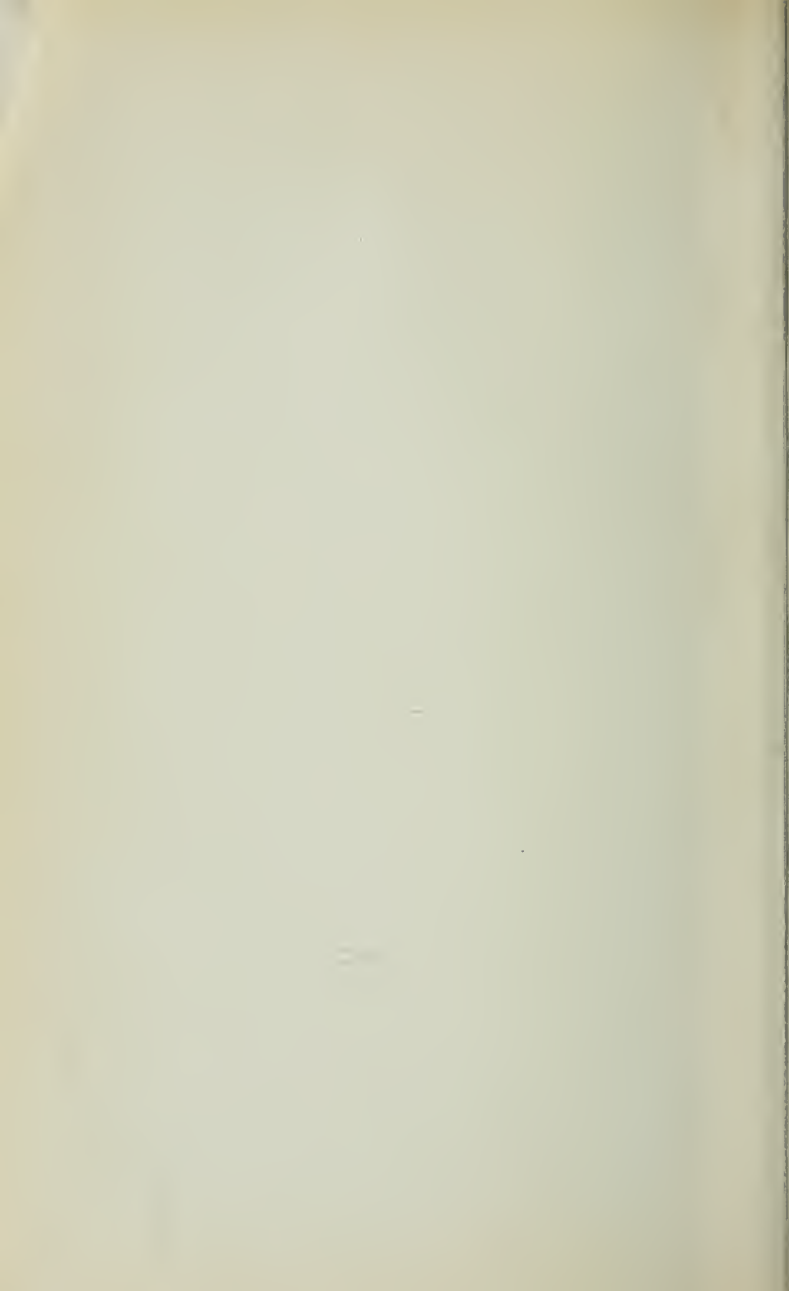
HANDBOUND
AT THE



UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto



LE
ORIGINI DELLA POESIA LIRICA
IN ITALIA

L. 1. 51
C4211nz

G. A. CESAREO

LE

Origini della Poesia lirica

IN ITALIA.



66628
30/9/03.

CATANIA

CAV. NICCOLÒ GIANNOTTA, EDITORE

Via Lincoln, 271-273-275 e via Manzoni, 77.

Stabile proprio.

—
1899.

PROPRIETÀ LETTERARIA

CATANIA — Tipografia Lorenzo Rizzo — Piazza Spirito Santo.



I.

Una foresta alta, tenebrosa, antichissima: a quando a quando un croscio, un trillo, un susurro, un chioccolio, forse una voce remota: poi, di nuovo, la solitudine enorme e l'enorme silenzio. Tale il paragone sensibile che balza alla fantasia di chi, oltrepassate le lucide soglie della nostra prima poesia d'arte, della poesia aulica e cortigiana soleggiata dalla gloria di casa Sveva, s'attenti di penetrare nella notte dell'evo medio, per ispiarvi le scaturigini almen d'una parte di quella poesia, per iscoprirvi i germi d'una forma almen di quell'arte.

Le indagini più recenti su la poesia siciliana del secolo decimoterzo hanno rilevato con tutta evidenza come accanto alla poesia provenzaleggiante di corte, esistesse una poesia borghese e una poesia popolesca, le quali, questa più, quella meno immediatamente, traevan la loro origine da una poesia propriamente popolare,

onde solo qualche vestigio ancora rimane nella poesia popolare de' giorni nostri. L'azione della poesia provenzale su gran parte della poesia siciliana delle origini, fu largamente dimostrata, e confortata di raffronti e di prove, e perfino esagerata, da molti critici, tra i quali tenne il primo luogo quel nobile e sottile intelletto d'Adolfo Gaspari, a cui la vita fu tanto meno benigna della natura. Ma le origini di quell'altra poesia che addimandammo borghese e popolesca sono involte di buio il più fitto. Derivano dalla poesia popolare, dicemmo. Ma come si può dimostrarlo? Noi non abbiamo un sol documento certo di poesia popolare italiana a quel tempo; quale sarà dunque stata codesta poesia? da quali temi si sarà ella prodotta? e in che forma? Ma, innanzi tutto, ci sarà proprio stata una poesia popolare in Italia avanti il secolo decimoterzo?

L'impresa, come ognuno vede, non è molto agevole; nè si può certo sperare di venirne a capo d'un tratto. Bisogna avere pazienza e oculatezza: saper aspettare e, quando occorra, saper osare: scavizzolare per entro a tutta quella letteratura didattica, religiosa, profana, di arte versificatoria, d'arte dittatoria, di costituzioni e di decretali, di cronache e di novelle, d'inni, di sequenze, di canti giullareschi e goliardici, qualunque più fuggevole testimonianza, qualunque indizio più tenue, qualunque avanzo, qualunque detrito; e interrogar tutto, scrutar tutto, ricavare da tutto la più riposta significazione; e paragonare, dedurre, comprendere, aiutandosi pure con le leggi universali della storia e dell'anima

umana. I soli fatti, da sè, non dicono mai tutto: bisogna sempre coordinarli a un principio. Un ricercatore che non tenga a calcolo i fatti è sicuramente un chiapanuvoli; ma uno che oltre i fatti non iscerna più nulla, è un manovale.

II.

Che una poesia popolare esistesse, durante il medio evo, in tutta la zona romanza, anche in Italia, se pure non risultasse da testimonianze, bisognerebbe presumere appunto in forza d'una di quelle leggi dell'umana natura, che stanno irremovibili contro qualunque più minaccioso silenzio di documenti. La scienza delle tradizioni popolari s'è accorta da un pezzo come non ci sia popolo, per quanto ingenuo e selvaggio, il quale non possenga le sue novelle, i suoi miti, le sue superstizioni e i suoi canti popolari. Il popolo è naturalmente poeta; in quella sua grande anima infantile la sensazione e il sentimento, il sogno e la realtà, tutto vibra intensamente e s'effonde in uno spontaneo zampillo di canto, ch'è come l'essenza più pura della sua vita. Il contadino vive in una quotidiana comunione spiritale col suo campo, con la sua siepe che fu la siepe del padre e degli avi, con le sue bestie che l'aiutano ne' lavori, con gli alberi antichi che gli danno le dolci frutta e proteggono d'ombra le culle de' suoi marmocchi, col fringuello che spinciona a distesa per lui nelle ore bruciate dal solleone. Il marinaio alterna ire e ca-

rezze col suo grave e formidabile amico, l'oceano; e racconta alle stelle indulgenti e pensose i suoi amori, le sue speranze, le sue gioie, i suoi lutti. La massaia è sempre in colloquio con le sue galline, e al telaio traduce sul ritmo delle calcole laboriose i moti dell'anima sua. Il canto è un bisogno, non un sollazzo del popolo; che vi trasfonde tutto il suo cuore più segreto e più intimo. E il popolo non lo trascura, nè lo disperde; ma se lo tramanda di generazione in generazione, come un patrimonio sacro, perchè non sa, ma sente, che vi si contengono i fremiti e i palpiti, le memorie e le aspirazioni, le glorie e le sventure, lo spirito misterioso e profondo della sua razza.

Or se tutt' i popoli hanno una poesia popolare, persino le tribù barbare della Siberia meridionale, persino gl' Indiani d' America, persino i selvaggi dell' Affrica australe, persino quella tribù degli Avari mongoli alle falde del Caucaso, ignota fino a venticinque anni or sono, quando lo Schiefner ne raccolse e pubblicò i rozzi documenti; (1) come non avrebbe avuto poesia popolare nel medio evo una gente che procedeva da Roma e s'era lasciati a dietro dodici secoli di civiltà meravigliosa?

Ma l' esistenza d' una poesia popolare nel medio evo è anche provata da documenti e da testimonianze. Cir-

(1) Persino i Malesi e i Polinesiani: cfr. *Zeitschrift*, XXVII, 347. L'opera dello SCHIEFNER, *Awarische Texte*, fu pubblicata a Pietroburgo nel 1870.

ca la metà del IV secolo, Mario Vittorino, a cui ormai par sicuro che appartenga il trattato *Del verso esametro* ordinato a domande e risposte, scriveva: “—Metro quid videtur esse consimile? —Rhythmus. — Rhythmus quid est? — Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt *cantica poetarum vulgarium* (1) „. *I canti de' poeti popolari*, dice Mario Vittorino; il quale, si badi, insegnò rettorica in Roma, e vi divenne famoso.

Mezzo secolo dopo, sant' Agostino, che in un suo sermone si lagna d' una festa plebea, dove uomini e donne ballavano cantando ogni sorta di turpitudini (2), componeva un canto abecedario contro i Donatisti, e vi preponeva l' avvertenza seguente: “ Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri posset per uos iuhaerere memoriae, psalmum qui eis cantaretur per latinas litteras feci „ (3). Onde si rileva nel popolo la consuetudine di cantare: di fatto, il salmo di sant' Agostino è scritto in versi ritmici; i quali, mentre appariscono popolari per la loro stessa struttura e per la corrispondenza stichica e strofica con altre composizioni poste-

(1) KEIL, *Gramm. lat.* VI, p. 206.

(2) “ Per totam noctem cantabantur hic nefaria et a cantatoribus saltabantur „ *Opera*, t. V, serm. CCCXI, p. 5 (ed. 1679-1700).

(3) *Op. cit.* IX, p. 2.

riori della stessa natura, dimostrano pure com' ei fosser diffusi nella poesia propriamente popolare anche prima; senzachè sant' Agostino avrebbe fallito al suo intento.

Ma della poesia popolare e popolare-sca italiana politica, dottrinale, religiosa, satirica nel medio evo, abbiamo attestazioni e reliquie sufficienti: inni e sequenze in ritmi popolari di Pier Damiani, di Tommaso di Celano, di s. Bonaventura, di Tommaso d' Aquino e di fra Jacopone da Todi; un canto sul Giudizio universale attribuito a Sant' Ambrogio, uno su la distruzione d' Aquileja attribuito a S. Paolino, uno su la morte d' Erico duca del Friuli, uno in lode d' Aquileja, uno de' soldati di Luigi II tenuto prigioniero da Adalgiso duca di Benevento, uno de' soldati di Modena assediata dagli Ungheresi, uno per la disfatta d' Alberto, figliuolo di Berengario II, uno in onore di un Landolfo o Pandolfo, principe di Capua e Salerno, uno de' Pisani per la vittoria riportata su' Turchi, uno d' Anselmo arcivescovo di Milano per incitare i Lombardi alla crociata. (1)

Che cosa abbiamo della poesia popolare e popolare-sca d' amore?

Nell' anno 589 il concilio di Narbona proibiva che " i popoli, i quali devon badare agli uffizi divini, veglino in balli e in canti inverecondi „ (2); e per tutto

(1) Cfr. GRÖBER, *Uebersicht über die latein. Litterat.* nel *Grundriss*, 1893, p. 328 e sgg.

(2) Appr. LABBE, *Concil.* V, 101.

il medio evo sono innumerabili gli ammonimenti e le minacce de' concilj contro quella poesia di popolo. Ne do qui alla rinfusa de' saggi, tutti d'avanti il mille : " A tutti par vergognoso che nelle dedicaZIONI delle basiliche o nelle feste de' Martiri che vi son celebrate, un coro di donne si dia a cantare *disoneste e oscene canzoni*, invece di pregare o di ascoltare i chierici salmodianti „ (1) " Notti vegliate fra l'ebrietà, la scurrilità e le *canzoni* „ (2). Non è lecito in chiesa di levar *canti, ai cori di secolari e di donne* „ (3). Un sinodo romano dell'anno 826 c'informa : " V'ha certa gente, e specialmente donne, che, ne' giorni sacri e festivi e negli anniversari de' Santi, non convengono per desiderio di fare omaggio a cui debbono, ma ballando, *cantando turpi parole*, guidando e tenendo cori „ (4) Un altro concilio : " È espressamente vietato di muover *canto turpe e lussurioso* ne' pressi delle chiese „ (5)

I canti di popolo, de' quali ci fu tramandata memoria in codeste testimonianze, eran canti d'amore, com'è agevole rilevare da' predicati onde li vituperava la Chiesa : *obscœna, turpia, luxuriosa, nefaria*. Esistevano, dunque, per tutto; ma nulla affatto è sopravvanzato di quei canti popolari d'amore, i quali a noi importereb-

(1) LABBE, l. c. V, 391.

(2) *Ibid.* V, 811.

(3) *Ibid.* VI, 1891.

(4) *Ibid.* VIII, 112.

(5) *Ibid.* VII, 1251.

bero massimamente, giacchè la più antica lirica nostra fu quasi interamente d'amore.

III.

Canti d'amore italiani avanti il secolo XIII tornarono a galla: quello per un giovinetto, pubblicato dal Niebuhr di sur un manoscritto del decimo secolo, ma che forse è più antico; (1) e probabilmente anche l'*Altercatio Phillidis et Florae*, assai più recente, e che qualche critico nega all'Italia (2). Ma in queste due composizioni, di popolare non c'è veramente altro che il metro. Nella prima anche il tema, ch'è l'amore socratico, si diparte dalle consuetudini e dalle immaginazioni della poesia popolare; i richiami classici di Venere, di Nettuno e delle Parche tradiscono il letterato; v'è rammemorata la favola di Pirra e Deucalione, e il canto si chiude con una reminiscenza d'Orazio (3). Nell'altra la forma a contrasto accusa l'origine o la contaminazione giullaresca; ma nella sottile eleganza delle forme e de' modi si tradisce l'ambiziosa ricercatezza d'un chierico.

Se non che un uomo altrettanto modesto che dotto,

(1) *Rheinisches Museum*, III, pp. 7-8. Cfr. DU MERIL, *La poès. popul. lat. ant. au XII s.* p. 239, n. 5.

(2) *Carmina burana*, p. 155 e sgg.

(3) * *Ut cervæ fugis, cum fugit hinnulus* „ Cfr. HORAT. *Carm.* I, XXIII, 1-4.

uno fra i più acuti indagatori di poesia popolare, il nostro Giuseppe Pitрэ, ha creduto di ritrovare nell'odierna poesia popolare alcune reliquie di poesia popolare anteriore al secolo decimoterzo. Un antico strambotto siciliano dice così:

— Vurria sapiri unn'abbiti lu 'nvernu
Pri stari friscalidda 'ntra la stati.
— Sugnu 'ntra li jardina di Palermu,
'Ntra lu palazzu di so' Maistati;
E cu mi vattiò fu re Gugghiernu,
Ch'è 'neurunatu di tutti tri stati:
Lu 'nvernu a mia mi passa comu 'nvernu,
La stati a vui, figghiuza, comu stati. (1)

Questo strambotto, dove re Guglielmo (probabilmente il Buono, che fu assai popolare in Sicilia) è ricordato come ancor vivo, sarebbe stato composto adunque fra il 1166 e il 1189. I giardini dalla Cuba, a cui s' allude nel v. 3, non esistono più fin dal secolo decimosesto: i tre stati del v. 6 sono il regno di Sicilia, il ducato di Puglia e il principato di Capua, ricordati insieme pertutto ne' diplomi di Guglielmo II.

Un altro strambotto suona così:

(1) PITRÉ, *Saggi di canti popol.* Bologna, 1870, p. 11; e poi nelle due edizioni de' suoi *Canti popol. siciliani*. Una variante dal medesimo strambotto è manifestamente quello recato dal SALOMONE-MARINO, *La storia ne' canti popol. siciliani*, nell' *Arch. stor. sicil.* I, p. 58: *Vurria sapiri cu bella ti fici*.

Trasinu li galeri 'ntra Palermu
 E portu portu vanu viliannu;
 Ora ca s' ha 'nerunatu rre Gugghiermu,
 Ppi li donni 'nfidili ha fattu un bannu:
 Voli ca ogni amanti stassi fermu,
 Guai a cui non attenni a stu cumannu.
 Donni infidili, di lu rre Gugghiermu
 Morti e galera amminazza lu bannu.

Or nelle Costituzioni di Sicilia promulgate da Guglielmo II, è prescritto (III, 8, *De violatione thori*): “ Se il marito sorprenda la moglie nell'atto dell'adulterio, può uccidere tanto la moglie quanto l'adultero senza porre alcun indugio „ (1).

Un terzo strambotto suona :

Di 'na finestra s'affaccian la luna,
 E 'nta lu mienzu la stidda Diana;
 Su tanti li splenduri ca mi duna,
 Lampu mi parsi di la tramuntana:
 C'è lu Gaitu, e gran pena mi duna.
 Voli arrinunzu a la fidi cristiana:
 Non vi pigghiati dubbiu, patruna,
 L'amanti ca v' amau, v' assistì e v' ama.

Qui è ricordato il Gaito, titolo arabo di ufficiali del Governo, scomparso dalla Sicilia a mezzo il secolo XIII. Lo strambotto, secondo il Pitrè, è dunque anteriore a quegli anni (2).

(1) Cfr. VIGO, *Raccolta amplissima*, 2. ediz. p. 567; PITRÈ, *Canti popol. sicil.* 2^a ed. I, p. 102.

(2) *Canti*, l. c. I, p. 105. Per il Gaito, cfr. AMARI, *Stor. dei Musulmani di Sicilia*, III, p. 260 e segg.

Oltrepassando di poco il secolo XII, e' imbattiamo a un altro strambotto :

Facciati, bella mia, donna rriali,
Senti la vuci di lu rre Manfredi;
Vui siti digna di sangu rriali.
Siti patruna di li setti celi:
E 'ntra 'na manu la spata purtati
Comu a chidda ca porta San Micheli:
Vogghiu 'na grazia, si mi cuntintati.
Livarmi la catina di li pedi (1).

Una variante napoletana dello stesso componimento è la seguente:

'Ffacciate a la finestra 'mperiale
Figlia de lo gran Turco 'Mmanuele!
Vui ne vieni ra sango reale,
Site parente alla Rrecina Lena.
Fammi 'na grazia, ca mme la può ffà,
Levami la catena ra lo pere,
Tu che le puorti roe valanze 'mmano,
E ghiusto pesate come a San Michele (2).

In altre varianti Emanuele gran Turco è detto " granduca „ e " grand' Orca. „ Or un altro egregio cultore di letteratura popolare avvertì che quello di " granduca „ fu un titolo che già nel secolo XIII si adoperava alle corti dell'impero bizantino (3). E, leggendo la Storia del Pachymeris, noi troviamo che la regina

(1) VIGO, l. c. n. 1274.

(2) CASETTI e IMBRIANI, *Canti popol. meridion.* I, 54.

(3) RUBIERI, *Stor. d. poes. popol. ital.* p. 414 sgg.

Elena, *Lena*, moglie di Manfredi, fu figliuola di Michaele, despota e nipote dell' imperatore Teodoro; troviamo che un fratello di lei, chiamato per l'appunto Manuele, fu ucciso da Michele Paleologo alla battaglia del fiume Bardario; troviamo, infine, che prigioniero di Manfredi in Italia fu per qualche tempo Alessio Strategopulo Cesare, condottiero rumeno vinto in battaglia da Michele, suocero di Manfredi (1). E per l'appunto in questi strambotti son ricordati Manfredi, la regina Lena, il granduca Manuele e un prigioniero che implora la liberazione. Non vogliamo cavar conseguenze; ma non ci par temeraria la congettura che cotali strambotti sian reliquie d' un qualche canto del tempo, la cui significazione è appena oscurata dalla presente confusione dei versi e delle persone.

In un altro strambotto è ricordata Gamma Zita, bellissima donzella catanese, la quale, inseguita da uno sgherro provenzale mentre andava in chiesa per isposarsi, salvò l'onor suo gittandosi a capo fitto in un pozzo: ciò accade nel 1280:

Cala li manu si mi voi ppi zita,
 L'ura di stari 'nsemi 'un è vinuta;
 Si cehiù mi tocchi, comu Gamma Zita
 Mi vidi 'ntra stu puzzu sipilluta (2).

Finalmente in un altro strambotto s' accenna a Camiola Turingia, nobile e bella vedova di Siena, la quale,

(1) Cfr. G. PACHYMERIS, *Histor.* pp. 13, 18, 38, 49.

(2) PITRÉ, *Canti*, l. c. I, p. 128.

dimorando in Messina, s'invaghì d'Orlando d'Aragona, bastardo di re Pietro II, e lo riscattò a Goffredo Marzano conte di Squillace che lo tenea prigioniero, con patto ch'egli dovesse sposarla. Come Orlando fu libero, si ricusò: il re, a cui Camiola ricorse, costrinse il figliuolo a tener la promessa: la Camiola andò in chiesa; ma colà pubblicamente fece in pezzi la scritta e si rese monaca. Il canto siciliano dice:

O bedda, quantu t'aju disiata!
Cehiù di la Camiola di Missina:
Hai petta biancu e facciuzza 'ncarnata,
Tu sì 'na donna di stari 'n curtina (1).

E qui la tradizione orale s'inaucella alla scritta: Un'ottava semiletteraria, la quale occorre in un codice del secolo XIV, ma forse è più antica, comincia con questi versi:

Più che lo mele ài dolcie la parola,
Saggia et onesta, nobile e insengniata:
Ài le bellezze della Chamiola
Isocta la bionda e Morgana la fata. (2)

I due componimenti dovetter nascere quasi a un tempo; giacchè la poesia di popolo, oppostamente alla poesia dotta, non si giova se non di ciò ch'è vivo e presente alla memoria di tutti; e il caso della Camiola cadde così presto in dimenticanza, che il solo a ricordarlo fra i letterati fu Giovanni Boccaccio, in un

(1) PITRÉ, *Canti*, l. c. I, p. 128.

(2) Cfr. CARDUCCI, *Cantilene e ballate*, p. 59.

libro latino, al quale attinser più tardi anche gli scrittori meridionali, come il Maurolico, il Costanzo e qualche altro. (1)

IV.

Consideriamo frattanto gli strambotti fin qui ricordati. Prima di tutto, son proprio autentici? e posiam noi riportarli al tempo in cui appariscon nati? e furon codesti i canti lirici d'amore nella poesia popolare sotto il regno di Guglielmo il Buono, di Federico II, di Manfredi, dei re d'Aragona?

Della sincerità di quei canti non si può dubitare. Di *Vurria sapiri* esistono varianti in Terra d'Otranto, a Bagnoli Iripino, in Nocera, in Liguria, in Toscana; dove il nome di re Guglielmo più non appare (2). E si intende: fuor di Sicilia, la tradizione del re siciliano non avea più tanta forza da travalicare nei secoli. Dello strambotto *Di 'na finestra* s'ha una variante nel-

(1) Cfr. *Libro di m. Giovanni Boccaccio delle Donne Illustri*, trad. per m. GIUSEPPE BETUSSI, Venezia, 1558, c. 128; MAUROLICO, *Della storia di Sicilia*, Palermo, 1849, p. 272; COSTANZO, *Storia del regno di Napoli*, Milano, 1832, II, p. 16 sgg.; FAZELLO, *Deca II dell'Istoria di Sicilia*, Venezia, 1574, p. 790.

(2) Cfr. L. VIGO, *Raccolta*, l. c. p. 329; PITRÈ, *Canti*, l. c. I, p. 256 e n. 3, p. 22, p. 100; CASSETTI e IMBRIANI, *Canti merid.* l. c. II, 442; GIANANDREA, *Canti popol. march.* p. 61; TIGRI, *Canti popol. tosc.* n. 710.

le isole Eolie, dove non c'è più il Gaito, perchè il quarto e il quinto verso furon dimenticati; ma in compenso apparisce una " gran Sultana „ (1). Le varianti di *Facciti, bella mia*, son molti e di tutt' i paesi d' Italia: furon raccolte dal Rubieri. (2) Insomma si può tenere per fermo che qui abbiamo che fare con veri canti di popolo e non punto con esercitazioni dilettesche di qualche letterato il quale, come accadde altra volta, (3) avesse tentato di trarre in inganno i raccoglitori.

Ma a coloro che volean riportati codesti canti al tempo a cui pare che si riferiscano, oppose cautamente il D' Ancona: primo, che poesie letterarie posson esser passate alla poesia popolare con tutte le loro allusioni, anche storiche; secondo, che " vi sono certi fatti e certi per-

(1) Cfr. LIZIO-BRUNO, *Canti popol. delle isole Eolie*, Messina, 1871, p. 97:

Di sta finestra si 'ffacciò la luna,
 Di cantu e cantu 'na stidda diana:
 Su tanti li sbrenduri chi 'ndi duna
 Sunnu comu la liggi cristiana:
 Ddoc' aintra siti vu, cara patruna,
 In cnpagnia di la gran Surtana.

(2) L. c. p. 414 segg.

(3) Nella *Raccolta* del Vigo tutt' i canti segnati con una C. da Mineo, sono contraffazioni di Luigi Capuana, il quale confessò poi la so-perchieria. Cfr. CAPUANA, *Gli " Ismi „ contemporanei*, Catania, 1898, p. 217 e sgg.

sonaggi, de' quali il ricordo resta indelebile nelle menti delle successive generazioni, sicchè la commemorazione poetica ne avvenga soltanto dopo anni e secoli di orale tradizione „ (1).

Vero: se non quanto nel primo caso il popolo accoglie da' letterati ciò solo che risponde in tutto e per tutto al suo sentimento, alla sua cultura, alle sue condizioni intellettuali e morali; nel secondo, quei fatti e quei personaggi il popolo li rammemora su le generali, senz' alcuna determinazione, quasi inconsciamente come voci passate in proverbio. Appunto per ciò noi non ci arrischiammo di riportare al tempo di Federigo II lo strambotto pubblicato dal Salomone Marino, che si chiude coi versi:

Puru lu 'mperaturi Fidiricu

'Neugna all' alitu to', ciamma d' amuri; (2)

nè agli anni dell' imperatore Michele III e di Teodora sua madre il canto *Alligrizza fidili Cristiani*, che, secondo il Vigo e il Pitrè, si riferisce al culto delle immagini ripristinato da quei sovrani, (3) e per noi è soltanto un avanzo di lauda, da riportarsi piuttosto alla risoluzione di qualche disputa su la divinità di Maria,

(1) *Le poesia popol. ital.* p. 113 e n.

(2) *La storia nella poesia popol.* l. c. p. 150.

(3) VIGO, l. c. p. 508; PITRÈ, *Canti*, l. c. p. 104.

come tante se ne agitarono nell'età di mezzo e anche dopo (1).

Ma se non è lecito certo assegnare alcuna data a' canti dove il re, il papa, l'imperatore, i cardinali, son recati in mezzo per enfasi; se anche si può sospettare che il popolo si giovi talvolta d'un nome rimasto vivo nella sua memoria, senza badare che il personaggio il quale portava quel nome, Orlando, il conte Ruggero, Mamuka (condottiere arabo ancor popolare in Sicilia), Federigo imperatore, Sansone, è morto da un pezzo; è assai malagevole l'immaginare che il popolo stesso, dopo molti anni che un personaggio ha vissuto o che un fatto è accaduto, s'indugi a trattarne con sicurezza di particolari ch'ei non può più conoscere.

(1) Un buon argomento per la sua tesi credè trovare il D'Ancona ne' versi appr. il VIGO, n. 372:

Vinni lu imperaturi Custantinu,
Ti vasau 'n frunti, e ti sparmau lu mantu;

che a ragione l'illustre critico nega di riportare al tempo di Costantino. Se non che quello strambotto, come gli altri strambotti storici procurati al Vigo dal Capuana di Mineo, è una falsificazione; che, come dissi, fu confessata dal Capuana medesimo. Il quale anche si vantò (*Gli "ismi"*, l. c. p. 217) che, in proposito d'un verso dantesco, introdotto da lui in una falsificazione popolare, il D'Ancona, dalla sua cattedra di Pisa, avesse a lungo disputato se l'imitatore fosse Dante o l'ignoto poeta siciliano.

Ma chi conosce la vigilante prudenza e la competenza straordinaria in materia di poesia popolare dell'illustre professore di Pisa, non può dubitare che la narrazione del Capuana non sia tutta una favola.

Sotto il dominio svevo, il popolo potè anche seguire a ricordarsi di re Guglielmo; ma doveva aver già dimenticato che il “ regno „, quello che ne’ diplomi di Federico II è detto comunemente “ regnum Siciliae „, si componesse de’ tre stati di Sicilia, Puglia e Capua; da’ quali invece s’ intitolò quasi sempre Guglielmo nei suoi diplomi. E appunto il verso “ Ch’ è ’neurunatu di tutti tri stati „, il quale non potè zampillare dal popolo se non quando era universale la cognizione dei tre paesi onde si componeva il dominio del re, ci costringono a ritenere che quello strambotto, nella sua forma iniziale, dovette esser composto per l’ appunto al tempo di Guglielmo II.

Così pure lo strambotto *Trasinu li galeri* non potè originariamente formarsi se non sotto l’ impressione immediata della legge su l’ adulterio promulgata dallo stesso Guglielmo. Quando codesta legge, dopo cinquanta o cent’ anni, era passata nelle costituzioni dei nuovi sovrani o non vigea più, come mai il popolo si sarebbe ricordato ch’ ella era stata fatta da quel suo sovrano e l’ avrebbe annunziata come una novità? Oggi il popolo rammemora ancor Garibaldi; ma non sa più nè ch’ ei fu dittatore in Sicilia, nè che promulgò dei decreti a Palermo. E se un canto popolare si trovasse, dove fosse accennato a uno di que’ decreti, si potrebbe esser certi che quel canto risale al 1860.

Che la persecuzione religiosa degli Arabi contro i Cristiani di Sicilia lasciasse tracce profonde nella tradizione del popolo, è assai verisimile; ma perchè, do-

po la prima metà del secolo XIII, quando non c'eran più Gaiti, il popolo avrebbe dovuto rammemorare il Gaito? E rammemorarlo come persecutore de' Cristiani, quando, da un pezzo, esercitava tutt'altro uffizio?

Rimane l'altra obbiezione del D' Ancona: quei canti e gli altri che riportammo poteron passare alla poesia popolare dalla poesia letteraria.

Veramente il Pitrè dimostrò con assai buoni argomenti lo schietto carattere popolare di que' componimenti, e descrivendo acutamente la genesi dei canti popolari, stabili come canti concepiti e scritti a quel modo dimostrassero, persino nelle loro diseguaglianze e ne' loro difetti, la loro origine popolare (1). Ma, a parte questo, è certo che un canto letterario non può divenir popolare e rimanere per tanti anni nel patri-monio tradizionale del popolo, se non a patto ch'ei sia stato composto secondo il gusto, l'intelligenza, il bisogno ideale del popolo. Or i canti su ricordati non hanno nulla, proprio nulla di ciò che può piacere al popolo, se si tolga l'attrattiva del momento: non c'è dentro nè una frase profondamente appassionata, nè un'immagine potentemente o graziosamente rilevata: se fossero stati composti anche pochi anni dopo gli avvenimenti a cui si riferiscono, il popolo non li avrebbe accolti, perchè non li avrebbe più intesi. Sicchè, se anche si voglian considerare d'origine letteraria o semiletteraria, essendo stati accettati dal popolo

(1) *Studi di poesia popolare*, Palermo, 1872, pp. 65 e seg.

che li tramandò, bisogna ammetter per forza che fossero stati composti quando il popolo poteva ancora capirli e gustarli, vale a dire al tempo degli avvenimenti onde nacquero. In conclusione, una poesia letteraria o semiletteraria in volgare sarebbe esistita almeno fin dal tempo di Guglielmo il Buono.

Dal Pitre io solo dissento circa la forma iniziale di codeste composizioni. Le quali contrastano singolarmente con gli strambotti d'amore propriamente lirici, perchè la semplicità della lineazione e la chiarezza della significazione di questi non appariscono in quelli. Chi rilegga lo strambotto *Vurria sapiri*, avverte subito il difetto di qualunque rapporto fra gli ultimi due versi e i primi sei, e non riesce a intendere il pensiero amoroso che vuol esservi significato. Lo strambotto *Trasinu li galeri* non è uno strambotto d'amore. Lo strambotto *Di 'na finestra* narra d'un tale perseguitato come cristiano dal Gaito; ma qui pure i due ultimi versi non hanno che fare con gli antecedenti. Lo strambotto *Facciti, bella mia* nelle sue varie lezioni è manifestamente narrativo. Insomma a me pare che tutte codeste composizioni sian frammenti d'antichissime narrazioni popolari; le quali, col volger dei secoli, si saranno, per così dire, scheggiate in tanti strambotti, la più parte de' quali andarono perduti; e qualcuno, con un'appiccicatura in principio o in fine, fu trasformato dal popolo alla men peggio in un canto lirico.

Infatti, un principio di canto narrativo rimasto intatto, par quello raccolto dal Vigo a Mazzara :

Sugnu risortu a farivi sintiri
 A zoccu fici lu Conti Ruggeri
 Amurusu di Cristu e di la fidi
 Unitu a quattucentu Cavaleri :
 Ce' era a Mazzara tanti saracini,
 Muarta sulu arzava li banneri ;
 Cei fu 'na guerra, sintistivu diri :
 Persi Muarta e cui vinciu ? Ruggeri (1).

E avanzo d' un altro canto narrativo è pur quello *Manca lu sulì*, dove si ragiona del conte Ruggero e di un capo ribelle, raccolto e pubblicato dal Salomone-Marino (2).

Come vedremo più avanti, giullari andavan cantando per le città di Sicilia al tempo de' re normanni : or codesti giullari hanno pure dovuto avere un repertorio in volgare ; nè pare inverisimile che, insieme co' canti religiosi e co' contrasti sboccati, abbian pure adottato, per sollazzo della plebe, la narrazione di qualche fatto d' arme o di qualche caso d' amore contemporaneo.

(1) *Raccolta*, l. c. n. 5150.

(2) *La storia ne' canti popol.* l. c. pp. 138-9.

V.

Circa lo schema metrico dello strambotto, va notato prima di tutto che la seconda canzone della Camiola ricordata qui a dietro occorre in un codice del secolo decimoquarto, insieme con altri strambotti i quali accusano, pur nelle denominazioni di *Ciciliana* e di *Napolitana*, la loro origine meridionale, e con ottave di contenenza e di forma toscana.

Ora se, com'è ammesso da tutti gli storici della poesia popolare, il canto lirico d'amore spiccò il volo dalla Sicilia verso tutte le terre d'Italia, la presenza in quel manoscritto (che si rivela toscano) di canti popolari siciliani e di canti popolari toscani, di strambotti (ch'è la propria forma siciliana) e di rispetti (ch'è la rinnovellata toscana) ci dimostra due cose: la prima, che nel secolo decimoquarto lo strambotto siciliano era già popolare in Toscana; la seconda, che v'avea già avuto tempo di trasformarsi alla toscana, vale a dire d'ottava a rime alterne in ottava a rima baciata, e di diventar popolare sotto questa sua recente sembianza.

Perchè tutto questo accadesse, non ci volle forse meno d'un secolo; di guisa che appar verisimile, anche solo pigliando le mosse del manoscritto su ricordato, che lo strambotto esisteva fin dal secolo decimoterzo.

E n'abbiamo qualche riprova. In un memoriale dell'Archivio notarile di Bologna, sotto l'anno 1286, occorre un componimento che all'editore parve fram-

mento d' un sonetto bilingue, ma che veramente è uno strambotto bilingue (1):

Mens opponentis eget magno dono
 et eo pro satisfarme no lo lassu,
 In hoc ymo perito tibi dono
 Cotale questione in vui me lassu:
 et quis qui amat plane sine sono
 Multi altrj sum che van più forte passu:
 E o qui taliter hoc sono
 siave provato per una de li passu.

Non se n' intende il senso; ma se ne vede lo schema metrico, e alcune forme (*lassu, passu, vui, sun*) rivelano l' origine siciliana. Sarà stato un esercizio bizzarro di qualche scolare siciliano dimorante in Bologna?

Il Boccaccio nella novella dell' Isabetta di Messina (Giorn. IV. nov. V) riferisce come in proposito di quell' amore disavventurato " fu alcuno che compuose quella canzona la quale ancora oggi si canta, cioè: *Quale esso fu lo malo Cristiano Che mi furò la grasca.* „ Tale canzone di fatti fu ritrovata intera in un codice Laurenziano del sec. XIV. Or se si pensi che il Boccaccio dovè comporre circa la metà del secolo XIV la sua novella, dove il fatto è riferito a assai tempo prima, si potrà riportare fino al secolo antecedente anche la canzone che ne nacque, la quale è composta di strofi che arieggiano molto da vicino allo strambotto di sei versi; se non quanto i versi pari sembrano ottonari,

(1) F. PELLEGRINI, *Rime inedite dei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1891, p. 19.

mentre gl' impari si mantengono endecasillabi, e ciascuna strofe è legata alla seguente dalla rima interna e dalla ripetizione del primo verso, ch' è un artificio della poesia popolare anche d' altri paesi. Ecco in prova una strofe libera dal legame con la seguente:

Chi guasta l' altrui cose è villania
 E grandissimo il peccato:
 Ed io la meschinella, ch' i' m' avia
 Una rasta seminata,
 Tant' era bella, all' ombra mi dormia
 Dalla gente invidiata.

A chi noti che qui abbiamo la trascrizione toscana d' un originario componimento siciliano; che molti di quegli ottonari, ritradotti in siciliano, tornano endecasillabi; (1) che talvolta, pur nella lezione presente, al luogo dell' ottonario occorre l' endecasillabo, potrebbe balenare il sospetto che si trattasse in principio di strambotti siciliani perfetti. Ma per ora si correrebbe troppo a affermarlo; a noi basti di rilevare l' affinità massima tra la strofe di quell' antica canzone e lo strambotto.

Finalmente le *Rime genovesi* del secolo XIII accennano espressamente allo strambotto:

Ni vego in quello scoto
 Usar sollazo ni stramboto (2).

(1) E tali sono la più parte in un' altra lezione del sec. XV: cfr. *Canzonette antiche*, Firenze, 1884, pp. 21-34.

(2) *Arch. glottol.* II, pag. 232.

come a qualcosa che in Genova era già entrata nell'uso e nel linguaggio comune.

Ancora più antica sarebbe un'altra testimonianza, se la cronaca di Giovenazzo fosse, almeno in questo luogo, attendibile: " Lo Re [Manfredi] spesso la notte esceva per Barletta, cantando Strambuotti et Canzuni, che iva pigliando lo frisco; et con isso ivano dui Musici Siciliani, ch'erano gran Romanzaturi „ (1)

Ma ci lancia d'un balzo ai primi anni del secolo la apparizione d'un componimento che, ignoto alla poesia provenzale e francese, appare di formazione italiana e letteraria: il sonetto. Dopo lunghe disputazioni, sembra oramai avvalorata dai documenti la felice congettura d'Alessandro D'Ancona circa l'origine popolare di questo componimento (2). Di fatti, il primo poeta che abbia composto sonetti fu Giacomo di Lentino, il più antico trovatore di scuola siciliana, il quale poetò fra il 1205 e il 1233. Giacomo di Lentino è autore di ventiquattro o venticinque su' trenta o trent' un sonetto composti da' poeti della prima generazione sveva. E i sonetti degli altri muovon sempre da tenzone con lui: uno di Pier della Vigna, uno di Jacopo Mostacci, tre dell' abate di Tivoli; quasi omaggio reso all' inventore da' suoi prosecutori.

Il sonetto di Giacomo apparisce rimato su due schemi differenti: il primo *a b a b a b c d c d c d*; il secondo

(1) *Rer. Ital. Script.* VII, p. 1095.

(2) *Le poes. popol. ital.* p. 311.

abababab cdecde. Lasciando da parte questo secondo, che si dimostra a tutt' i segni una variante del primo (1), quel primo schema ci dà per l' appunto la sovrapposizione di due strambotti, l' uno d' otto, l' altro di sei versi. Ecco un esempio :

Madonna à in sè vertute con valore
 Più che null' altra gemma preziosa,
 Chè isguardando mi tolse lo core,
 Cotant' è di natura vertudiosa.
 Più luce sua beltate e dà splendore
 Che non fa 'l sole, nè null' altra cosa :
 Di tutte l' altre ell' é sovrana e fiore,
 Chè nulla appareggiare a lei non osa.

Di nulla cosa non ha mancamento,
 Nè fu, ned è, nè non serà sua pare,
 Nè in cui si trovi tanto complimento,
 E credo ben, se Dio l' avesse a fare,
 Non vi metrebbe sì su' intendimento,
 Che la potesse simile formare.

Il sonetto di Giacomo da Lentino ci attesta dunque come, avanti codesto trovatore, vale a dire già nel secolo decimosecondo, esistesse lo strambotto di otto versi e di sei. Se noi ci facciamo a considerare che assai probabilmente così l' uno come l' altro strambotto derivano da uno strambotto iniziale di quattro versi , il

(1) Il sonetto di Rinaldo d' Aquino, ch' è poi stanza d' una canzone del medesimo autore, è costruito sul secondo schema; e inoltre la seconda parte è legata alla prima da uguali rime e assonanze. Cfr. MONACI, *Crestom.* I p. 87.

quale è forse a sua volta lo svolgimento dello stornello o mottetto o *fiore*, come si dice in Sicilia, d'un verso solo, non avremo più ragione di dubitare che una poesia di popolo a stornelli e strambotti fiorisse sotto il regno di Guglielmo il Buono, e anche prima.

VI.

In una costituzione normanna si legge sotto il titolo *De jocularibus*: “ Mimi et qui ludibrio corporis sui questum faciunt, publico habitu earum virginum, que Deo dicatae sunt, vel veste monachica non utantur nec clericali: si fecerint, verberibus publice afficiantur (1) „. Qui dunque si proibisce a' “ mimi „ e a coloro che danno di sè pubblico spettacolo, di travestirsi da monache, da monaci o da chierici, sotto pena della bastonatura.

Che cos' erano i mimi? e perchè si travestivano a quella maniera?

Agolaro nel *Lib. de Dispens.* dice: “ Satiat praeterea et inebriat histriones, mimos, turpissimosque et vanissimos Joculatores „. (2) In un altro documento del medio evo è detto: “ Requisiverunt unum *mimum seu jugalatores*. „ (3)

(1) È la XIV della edizione dal Merkel: cfr. LA LUMIA, *Stor. sicil.*, Palermo, 1881, I, p. 629.

(2) Appr. il DUCANGE, *Lex. s. Joculari*.

(3) *Ibid.* s. *Mimare*.

Nella celebre satira contro i frati attribuita a Pier della Vigna è detto: “ Ergo *mimi* merito vel *joculatores* Dici possunt „. In una costituzione di Giacomo II, è avvertito: “ In domibus Principum, ut tradit antiquitas, *mimi seu joculatores* licite possunt esse. Nam illorum officium tribuit laetitiam.... Quapropter volumus et ordinamus quod in nostra curia *mimi* debeant esse quinque, quorum duo sint tubicinatores et tertius sit tabelerius „ (1). In un concilio del 1317 s' ammonivano i chierici “ quod nec tafurarias exercean *bastaxi sive jucglars, mimi* „ eccetera (2). Le cose dette da' mimi si chiamavan *mimilogus* e *mimaritiae*, onde Baudemondo nella Vita di S. Amando vescovo: “ Aptoque etiam cachinnans risu, verba quae vulgus *mimilogum* vocat, servum Christi detrahare coepit „ (3). E Pirminio abate negli *Excerpt. de libr. canonicis*: “ Mimaritias et verba turpia et amatoria, vel luxuriosa ex ore suo non proferat „ (4).

Da tutto ciò si rileva agevolmente che i “ mimi „, come avverte lo stesso titolo della costituzione, erano la medesima cosa che gli “ histriones „ e i “ *joculatores* „; vale a dire de' cantambanchi del medio evo, i quali giravan per le piazze e riuscivan talora a penetrar nelle corti suonando e cantando: le loro composizioni eran tal' ora satiriche, tal' altra narrative o amatorie e lussuose, ma sempre buone da rallegrar le

(1) *Ibid.* s. *Mimus*.

(2) *Ibid.* s. *Joculator*.

(3) *Ibid.* s. *Mimilogus*.

(4) *Ibid.* s. *Mimaritiae*.

brigade, che s' affollavan dattorno a questi erranti propagatori di musica e di poesia popolare.

Nell' esercizio del loro mestiere, che bisogno avean codesti mimi o giullari di travestirsi da monache o da monaci o da chierici? Che bisogno avean di travestirsi da donne, com' è narrato nella *Graphia urbis Romae*: “ histriones, muliebri indumento amicti, gestus impudicarum et pudicarum feminarum exprimebant, et saltando res gestas et historias demonstrabant? „ (1).

Manifestamente doveva trattarsi di una sorta di rappresentazione: rozza, ingenua, semplicissima, forse di non più che due personaggi; ma nella quale a ogni modo era pur necessario talvolta che o l' uno o l' altro de' mimi, o entrambi ad un tempo, si travestissero. E qualcuno dovea travestirsi da donna, o da monaca, o da chierico, e far atti licenziosi, e dir canti liberi; di tutte le quali cose fanno espressa testimonianza i luoghi di scrittori contemporanei che riferimmo a dietro. Di guisa che parrebbe provato che facesser parte del repertorio di que' recitatori e cantatori da trivio delle composizioni, in cui figuravan, come personaggi, delle donne pudiche e delle impudiche, delle monache, de' frati, de' chierici, oltre a chi sa quali altre classi sociali che in quelle leggi e in quelle sanzioni non occorreva di ricordare.

E qui, se non è un' illusione la nostra, ci pare che s' irraggi di nuova luce quasi tutta la poesia oggettiva

(1) App. il GREGOROVIVS, *St. della città di Roma*, III, p. 610.

e popolaresca del nostro periodo delle origini. Il contrasto di Cielo Dalcamo; i canti in persona di donne composti da Rinaldo d'Aquino, da Odo delle Colonne, da Compagnetto e da altri innominati; i contrasti bolognesi delle cognate e delle bevitrici; la "ciciliana", *Lévati dalla porta*; i dialoghi della fanciulla che vuol marito e della madre, della malmaritata e del drudo; perfino forse alcune tenzoni in sonetti d'argomento amoroso e popolaresco, non sarann' eglino stati composti con intento giullaresco, e veramente diffusi di piazza in piazza, di città in città, da' giullari del tempo?

E quelle proibizioni della costituzione normanna non si riferiranno a certi lubrici canti di monaca, a certi disonesti dialoghi fra monaca e chierico, fra monaca e monaco, di cui, forse appunto per cagione di quel divieto, non rimane più traccia nella nostra poesia delle origini; ma la cui esistenza in que' secoli ci viene attestata da composizioni latine e volgari di codici posteriori? (1).

Certo, tutta quella poesia tradisce, a ogni passo, la contaminazione giullaresca. Alcuni motivi, i quali di loro natura eran veramente lirici, quali la canzone di donna innamorata, la canzone di commiato, quella di donna abbandonata, quella di malmaritata, occorrono svilup-

(1) Cfr. il contrasto *Clerici et monacae* app. il FERRARI, *Biblioteca*, I, 88; CARDUCCI, *Cantil. e ball.* p. 298; CASINI, *Un repertorio giullaresco del secolo XIV*, pp. 48-53; VOLPI, *Poes. popol. ital. del sec. XV*, Verona, 1891, p. 12; *Giorn. Stor.* II, p. 153; V, p. 509; XIV, p. 249. PROPUGNATORE, N. S. v. II. p. I, p. 238 sgg.

pati a dialogo, dove la parte del nuovo personaggio messo in iscena appare evidentemente posticcia. Ora l'idea di sdoppiare in cotal guisa dei motivi popolari ch'eran nati semplici, e tali di poi si mantennero nella schietta poesia popolare, non poteva venire se non ai mimi, i quali riuscivan così a render più vario e più mosso il loro spettacolo, per maggior sollazzo del loro pubblico.

La riprova materiale di tal congettura è in alcune fra le più antiche composizioni, nelle quali il giullare si rivolge espressamente a quel pubblico. Il giullare toscano della cantilena famosa, il quale sonava e cantava alla corte d'un vescovo, saluta a uno a uno il padrone e gli altri vescovi che gli facevan corona. Il giullare del ritmo cassinese, il quale forse cantava davanti un'adunanza di monaci, chiede fin da principio la loro attenzione co' versi:

Eo, sinjuri, s'eo fabello,
Lo bostru andire compello.

Il giullare della *Rosa fresca* ci fa saper ch'ei cantava (v. 132: " Se quisso nonn arcomplimi, lassone lo cantare), e ci addita, per così dire, gli ascoltatori che si accerchiavano intorno a lui e al suo compagno, il quale faceva la parte della donna, in quel verso (112):

Istrano mi son, carama, en fra esta bona jente.

Il giullare bolognese del contrasto delle due cognate si rivolge alla folla che gli sta davanti:

Oi bona gente, oditi et entenditi
La vita che fa questa mia cognata.

E ancora più tardi un altro giullare cominciava il suo lamento matrimoniale quasi al modo medesimo:

Signori e donne, audite

Quante so le mie fatiche. (1)

Or poichè “ mimi „ e “ jocularores „ eran tutt' uno, e ballavano, sonavano e cantavano, nelle corti e per le piazze, de' componimenti lirici, dialogici e narrativi, in alcuni de' quali occorrevan de' particolari travestimenti, anche i “ mimi „ minacciati dalla costituzione di Guglielmo II avranno cantato e sonato in piazza e a corte su argomenti non molto discordanti da quelli che ritroviamo di poi nella poesia giullaresca del secolo decimoterzo. S' ei cantavano in piazza (*publico*), non è dubbio che avranno cantato in volgare; di guisa che ci par lecito ritenere che una poesia giullaresca volgare fiorisse in Sicilia anche al tempo de' Normanni, e che non fosse infondata la tradizione concordemente riferita da tre commentatori di Dante, Jacopo della Lana, Francesco da Buti e l' Ottimo, i quali, descrivendo la corte di re Guglielmo (Par. XX, 62), avvertivano: “ . . . quivi erano li buoni *dicitori in rima* d'ogni condizione, quivi erano li eccellentissimi cantatori, quivi erano persone d'ogni solazzo. „

Se dunque è provato che lo strambotto, almeno nella sua forma iniziale, dovesse esistere avanti il secolo XIII; s' è provato che, al tempo di Guglielmo il Buono, c'era in Sicilia dei mimi, de' giullari, insomma de' dicitori

(1) Appr. il FERRARI, *Bibliot.* p. 349.

in rima, i quali cantavano per le piazze le loro composizioni in volgare; io non veggo come si possa escluder del tutto che veramente risalgano a' secoli XII e XIII quegli strambotti, i quali un de' più insigni conoscitori di poesia popolare che sia oggi in Europa vuol riportati a quegli anni. La loro veste originaria non sarà stata quella; i suoni e le forme si saranno a mano a mano mutati secondo lo svolgimento del dialetto ne' secoli; parole saranno cadute e rime si saranno rinnovate; de' versi si saranno perduti e degli altri vi se ne saranno accodati; ma non deve parere improbabile che quelle composizioni sian propriamente reliquie d'una poesia di popolo, la quale si cantò per i fòri delle città siciliane al tempo normanno e svevo. Certo, il meglio sarebbe che si trovasse un bel manoscritto di rime compilato, datato e magari autenticato per man di notajo in quegli anni; ma se la scienza non potesse traghettare che su l'agevole ponte dei documenti, a quest'ora ella si sarebbe arrestata da un pezzo.

VII.

Se non che, come io cercai di provare, gli strambotti storici sono piuttosto frammenti di poesie narrative: gli schietti motivi di poesia lirica popolare del secolo XII vanno ricercati altrove: nelle coutaminazioni giullaresche e letterarie del secolo successivo.

La via che intendo battere per cercar di ristabi-

lire a un di presso almeno i motivi fondamentali di quella perduta poesia popolare, è la seguente. Raggrupperò le composizioni popolaresche secondo il tema; poi confronterò tra di loro -quelle che trattano il tema medesimo. E perchè ciascun trovatore o ciascun giullare avrà ripulito, variato, trasformato, allargato quel tema a modo suo, scoprirò in que' rifacimenti una parte che è sempre più o meno mutabile, e un'altra ch'è da per tutto comune. La prima rappresenterà manifestamente ciò che v'ha aggiunto di suo ciascun rifacitore; la seconda costituirà invece il nucleo originale, vale a dire a un dipresso il motivo popolare originario. Paragonando poi codesto motivo originario alle schiette espressioni popolari dello stesso motivo da que' secoli a oggi, tenterò di ricavarne la prova che il motivo esistea veramente, anche prima di qualunque manifestazione letteraria, nella tradizione del popolo.

I principali temi lirici popolari accolti nella poesia giullaresca e letteraria del secolo XIII, son sette: il contrasto amoroso, la donna innamorata, il commiato, la donna abbandonata, la fanciulla che vuol marito, la malmaritata e (parrebbe) anche l'*alba*.

Sul tema del contrasto amoroso poco ho da aggiungere a quanto ne scrissi in un altro mio libro (1). La perfetta determinatezza della situazione su la quale ei s'aggira (la donna che cede dopo aver ripugnato alle

(1) *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, pp. 305 e sgg.

insistenze dell'uomo) non consentiva a un manipolatore letterato altra alterazione del motivo popolare che nella condizione de' due personaggi e nelle arti di seduzione adoperate dall'uomo.

Or appunto perciò il contrasto di Cielo ci si rivela contiguo alla sua origine popolare. La donna è una fauciulla del popolo; l'uomo è un uomo del popolo. Nelle arti di seduzione si manifesta a ogni passo la veemenza un po' brutale, la millanteria un po' ingenua, la tenerezza un po' goffa, tutto il fare eccessivo e sincero d'un popolano. Di qui quella meravigliosa corrispondenza d'immagini, di ritrovati, di passaggi, persino di parole, fra gli odierni contrasti popolari siciliani de *Li multi vuci* e de *Lu Tuppi Tuppi* e il contrasto di Cielo. (1)

Chi voglia farsi un'idea di quel che potesse divenire il contrasto ripreso da un letterato o da un semi-letterato, legga la *Giama laziosa* di Ciacco dell'Anguillaja (2) e il *Lévati dalla porta* d'anonimo siciliano (3). Nel primo componimento il poeta aulico ha conservato il nome alla "villanella", (v. 1); ma poco dopo ella diventa "Madonna", (v. 9): infatti la smancerosa delicatezza con la quale l'uomo attacca e la donna si difende, è ben altra cosa che la brusca e vivace sincerità del contrasto di Cielo. La resa, che qui è an-

(1) Fu rilevata dal VIGO, *Raccolta*, l. c. pp. 658-657, e poi dal D'ANCONA, *Studj sulla lett. ital.* Ancona, 1884, pp. 284 e sgg.

(2) Appr. il MONACI, *Crestom.* II, 273.

(3) Appr. il CARDUCCI, *Cantilene e ballate*, l. c. p. 52.

nunziata con quel verso magnifico di verità umana :

A lo letto ne gimo a la bon' ora,

là invece è dissimulata nelle ambagi di un indovinello :

Madonna, a me non piacie	chastella nè monete,
fatemi far la pacie	con quel che vi sapete :
questo adimando a voi	e facciovi fenita,
donna siete di lui	ed egli è la mia vita.

La "ciciliana", è un rifacimento semidotto, che sta fra il contrasto di Cielo e quello di Ciacco. L' uomo è già divenuto un "valletto", (v. 8) e la donna, "Madonna", (v. 11); oltre a ciò, ella non è più una fanciulla, ma una donna maritata (v. 22); la scena accade di notte (1), forse perchè il giullare l' ha ricollegata all' altro motivo popolare della visita notturna (2); ma il tònò v'è ancora a bastanza nativo, e più d' un passaggio (*Se me donassi Trapano*, v. 18; *Tutti a pezzi tagliassenci*, v. 34, *Ma non dinanzi a càsama Ch'io biasmata seria*, vv. 36-37) ricorda il contrasto di Cielo e ha vera impronta di popolo.

Non meno istruttivo è osservare la trasformazione del contrasto amoroso in Francia e in Provenza. Io

- (1) *Primo sonno è passato.*
Se la scurta passassenci,
Seria stretto e legato.

Cfr. *Capit. Regni Siciliae*, Panormi, 1741, I, p. 34: "Surta et surterii significant excubias excurrentes et nocturnas, ipsosque vigiles nocturnosque custodes; unde profectum est, quod nos vulgari sermone dicimus *Sciurta*".

(2) Cfr. lo strambotto *Gimene al letto della donna mia* appr. il CARDUCCI, *Cantilene*, I. c. p. 57.

non dubito che qui pure esistesse, nel medio evo più oscuro, il tema popolare del contrasto, il quale del resto è comune alla poesia popolare di quasi tutti i paesi; ma già nei secoli XII e XIII, forse, come dirittamente congetturò Gaston Paris, (1) per effetto delle feste di primavera, quel tema avea sopportata una profonda trasformazione. I primi giullari d'oltr'Alpe avranno tentato d'adattare il semplice motivo popolare del contrasto amoroso alle feste di primavera, cambiando soltanto i due personaggi in un pastore e in una pastora, e trasportando la scena in un prato: poi, codesta trasformazione giullaresca sarà divenuta di stile; sicchè fu adottata senz'altro dalla società elegante, quando fra' gentiluomini venne di moda l'abitudine di comporre delle canzoni. Anche le due composizioni, che sole furon citate come modelli di contrasto francese "allo stato puro" (2), rivelano i segni della contaminazione non soltanto giullaresca, ma aristocratica. Nel solo esempio di contrasto fra pastore e pastora senza intervento del poeta (3), prima di tutto le parti son quasi invertite: chi provoca è, non punto l'uomo, come in tutti i contrasti d'origine popolare, ma la donna:

— Trop volontiers ameroie,
ancor soie je bergere,
se loial ami trovoie; —

(1) *Les origines de la poésie lyrique en France* nel *Journal des Savants*, 1896, p. 733-740.

(2) A. JEANROY, in *Romania* XXIV, p. 470.

(3) Appr. il BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, II, 47.

oltre a ciò il contrasto si complica della gelosia di Marot, la pastora, per Genevieve (v. 12), un'altra pastora, amata e baciata dall'intraprendente Guios; infine così il pastore come la pastora, evitando accuratamente qualunque crudeltà e violenza plebea, s'aiutano di tutte le raffinatezze del linguaggio amoroso adoperato dalla società cortigiana del tempo: *loial ami, fine amour, cuers adrois*, e via dicendo. Può anche darsi che l'autore di questo contrasto fosse stato, non un cavaliere, ma un giullare il quale non ignorasse i bei modi della galanteria aulica: bisogna convenire per altro, che del contrasto popolare qui non c'è se non l'ombra; e che siamo lontani assai, nonchè dallo " stato puro „, persino dalle stesse contaminazioni giullareshche e letterarie della *Ciciliana* e della canzone di Ciacco.

Circa le due pastorelle di Marcabrun, dove c'è già l'intervento del poeta, e i due amanti son trasformati in cavaliere e pastora, e il loro linguaggio è il solito linguaggio lambiccato e convenzionale di tutta la poesia amorosa di Provenza, mi basterà ricordare ciò che il signor Jeanroy ne avea prima scritto egli stesso: " Infatti, Marcabrun, ch'è alquanto posteriore a Cercamon, à lasciato due pastorelle, le quali rivelano entrambe che il genere non era più a' suoi cominciamenti: l'una volge alla satira morale e sociale; l'altra è una vera parodia „. (1) Ora se la pastorella è già

(1) A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris, 1889, pp. 23-24.

una profonda contaminazione giullaresca del contrasto, e se le due canzoni di Marcabrun son pastorelle inacetite fino alla satira e alla parodia, ciascuno può immaginare che cosa vi sia restato dell'originario contrasto popolare.

In conclusione era accaduto questo, che a me pare logicamente e storicamente assai verisimile. La Francia e l'Italia devono aver avuto, nella loro poesia popolare dell'alto medio evo, il tema del contrasto amoroso, entrambe; benchè sotto forme alquanto diverse. Ma la poesia letteraria d'oltr'Alpe, la quale si manifestò più d'un secolo prima della nostra, cominciò fin d'allora a impadronirsi di quel motivo, e, di ripulimento in ripulimento, lo ridusse alla "pastorella", aristocratica e raffinata di Marcabrun e della raccolta francese. Invece in Italia, dove la prima espressione di poesia letteraria è nel secolo XIII, il contrasto rimase patrimonio del solo popolo; e pur i giullari che l'avranno ripreso per conto loro, non si poteano scostare dal tipo originario, dovendo mirare soltanto al sollazzo del popolo. Tanto è ciò vero che, non appena la poesia si fa letteraria anche fra noi, il contrasto popolare diventa subito quello aulico di Ciaccio dall'Anguillaja, e di lì a poco la "pastorella", *In un boschetto* di Guido Cavalcanti. Per questa ragione il contrasto amoroso, di cui non rimane più traccia ingenua e sincera nella poesia francese, si conserva quasi nella sua forma elementare con la *Rosa fresca* di Cielo.

Il tema popolare della donna innamorata non si trova mai puro; ma in elaborazioni giullaresche o borghesi. Forse una forma assai prossima alla popolare ce ne sarebbe rimasta in una specie di tenzone, dove il canto d'uomo innamorato è sovrapposto a quello di donna innamorata, se di quest'ultimo se ne fosse serbato più che un frammento di quattro versi. Tutta la composizione, la quale occorre, assai malandata, in un memoriale notarile di Bologna, (1) io ho cercato di raccapezzare così:

— O rosa tempestina del maggiur mese!

— O rosa tempestina

Pur ten me 'la in bailia,

E in bailia me ten la gluriente

E pregone la gente

De quella gluriente

Che gluriente vidila star sula;

E sula sutta (2) l'umbra

Lu core mésse (3) biunda,

Mésse lo core e po' l'anema [mia].

O bucha savorita or me commanda.

Oi bucha savorita

Per ti ò la mia vita

E la mia vita tenila in bailia.

— O pomo meo garnato (4) de Salerno!

(1) Cfr. PELLEGRINI, *Rime inedite*, l. c. pp. 6-7. La trascrizione sul memoriale sarebbe del 1284.

(2) Il cod. *su*.

(3) Il cod. *lucromossa*.

(4) Per *granato*: pomo granato, cioè melograno.

— E quantu l' aggiu amato !
Sovenme del gluriato
Sovenme del gluriato del fancello.

Quest' ultima parte, frammento sicuramente di più lunga composizione, rappresenta bene nella sua ingenua freschezza il vero motivo popolare della donna innamorata.

Or tale motivo, il più spontaneo e il più diffuso nella poesia popolare di qualunque paese, fu rimaneggiato e riadattato in troppe guise da' trovatori aulici e da' giullari. Giacomo di Lentino l' incastrò in una sua narrazione lirica d'un convegno avuto con la sua donna:

E disse: — io t' ameragio,
e non ti falleragio
a tutto l mio vivente.

Al mio vivente, amore,
io non ti falliragio
per lo lusingatore
che parla di fallagio.
Ed io sì t' ameragio. — (1)

Ahimè, come il bel fiore silvestre è qui illanguidito tra' vapori di dotta galanteria del famoso notaro! Peggio ancora Rinaldo d' Aquino; il quale ci dà, è vero, la lineazione elementare del tema, la donna che vuol amore, senz' altro : se non che codesta donna non è più l'appassionata e sincera fanciulla del popolo; ma una dama della corte di Federigo II, la quale porta veste

(1) Canz. *Dolcie cominciamento* appr. il MONACI, *Crestom.* I, p. 42.

foderata di vajo, ha su la punta delle dita i bei modi dell' amore cavalleresco e può anche cantare su la viola qualche bella romanza francese.

..... Eo sono amata e giamai non amai;
 ma lo tempo m' inamora
 E fami star pensata d'aver merzè omai
 d' un fante ke m' adora ;
 E saccio ke tortura per me sostene
 e gran pene; l' un cor mi dice
 ke si disdice, e l' altro m' incora (1).

Compagnetto da Prato, il quale fu forse un mimo, accomodò il tema iniziale alla giullaresca, vale a dire d' un monologo fece un dialogo: alla donna innamorata risponde, con ardenti proteste, l' eletto. Ma forse perchè Compagnetto fu cantore di piazza, egli si tenne stretto, per la canzone della donna, al motivo popolare; di guisa che que' suoi versi conservano una grazia nativa e una potente naturalezza, che invano si cercherebbe nei rifacimenti più dotti :

..... Lassa, come faragio ?
 quelli a chui mi voglio dare,
 non so se m' à 'n suo coraggio.
 Sire dio! che lo savesse
 ch' io per lui sono al morire,
 o e' a donna s' avvenisse,
 manderia a lui a dire
 che lo suo amor mi desse (2).

(1) Canz. *Ormai quando flore* appr. il MONACI, *Crestom.* I, p. 85.

(2) Canz. *L' amore fa* appr. il MONACI, l. c. I, p. 94.

Mazzeo di Ricco dovette udire qualcuna di codeste plebee trasformazioni in dialogo della canzone di donna innamorata, e gli parve una bell'idea quella di trasportare anche il dialogo in istile aulico, come Rinaldo d'Aquino avea trasportato il monologo. E compose quella fredda e artificiosa canzone fra Messere e Madonna, dove ormai del motivo iniziale non rimane più nulla (1). Eguale processo fu seguito dall'autore di quella danza cantata d'origine meridionale, la quale comincia *Et donale conforto se te chiace* (2). La Danza (forse un'altra donna) racconta alla "pulzella", il grande amore dell'uomo e la prega di dargli conforto; la donzella risponde confessando d'esser presa ella pure "d'amoroso foco", promette corrispondenza, invia all'amante una ghirlanda che s'è levata dalle trecce: il tutto nel solito stile della poesia cortigiana del tempo.

Or tutti codesti travestimenti dello stesso tema ci avvertono che il tema esiste veramente nella poesia popolare avanti qualunque manifestazione letteraria: la seconda parte della canzone *O rosa tempestina* e la prima della canzone di Compagnetto ce ne tramandarono pure a un dipresso il contenuto iniziale.

Queste due composizioni sgorgaron direttamente (su ciò non può cader dubbio) dalla poesia popolare; ma quell'altre ove appariscono i segni della man letterata,

(1) Canz. *Lo core innamorato* nelle *Antiche rime volgari*, I, p. 454.

(2) App. il MONACI, l. c. II, pp. 287-8.

non poteron essere imitazioni della poesia letteraria francese?

La poesia amorosa d'intonazione cavalleresca e feudale in Francia e in Provenza non ha questo tema. Ch'ei fosse esistito nella poesia popolare francese, si può rilevare, oltre che dall'universalità di tale motivo, il più semplice e il più necessario in qualunque poesia popolare, anche da molti ritornelli di canzoni posteriori, e da poche ballate tardive su quel motivo. (1) Or il carattere di queste ballate è essenzialmente diverso da quello de' nostri rifacimenti cortigiani e borghesi. Nelle ballate francesi il tema è conservato con la sua lineazione elementare, il semplice canto della fanciulla innamorata; nelle nostre composizioni occorre quasi sempre o congegnato in una narrazione lirica soggettiva o sviluppato in dialogo: in quelle il tono è press' a poco il medesimo delle poesie cortigiane d'amore in persona d'uomo; in queste è infusa la grazia sorridente e libertina, che si sprigiona anche dalle "pastorelle", e ch'è propria dei poeti eleganti di Francia a quel tempo, quando voglion rifare il verso al popolo. I nostri poeti o dieder la donna innamorata tale quale la trovarono nella poesia popolare, col suo rozzo e veemente linguaggio, con la sua passione seria e sincera, o la trasfigurarono in una dama, col suo riserbo convenzionale, co'suoi modi del bel mondo;

(1) Appr. il RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français des XIII et XIV siècles*, Paris, 1884, nn. 532, 970, 971, 983.

i poeti francesi non fecero nè l'una cosa nè l'altra: accolsero ne' loro versi la fanciulla del popolo, ma la lavarono, la pettinarono, la profumarono, le diedero lo spirito e l'eleganza, ne fecero insomma una popolana degna di stare in mezzo a loro e alle loro contesse di Provenza e di Francia. O, se si vuol meglio, travestirono le loro dame e damigelle in donne del popolo: salvo che il taglio delle vesti era quello, ma la stoffa era di sciamito o di zibellino, e i capelli eran biondati, e la gentile creatura, per quanto s'ingegnasse di imitare la voce e il linguaggio e il fare della villana, rivelava a ogni gesto la sua origine e la sua educazione.

In una è detto:

Amors m'aprent à ameir,
c'est mout bone vie:
j'eu oz tant de gens lower
qu'il me prent envie
d'estre amerouzette;
plus suis joliette
cent tans
Ke je n'estoie devant.

E poco dopo:

Je vos ain, non pux celleir,
et, sans vilonie,
ceste chansonette
voix de ma bouchette
chantant....

Or questa maniera di considerare l'amore come un passatempo, è affatto opposta al sentimento del popolo,

che ignora la civetteria; nè una donna del popolo teme di far " vilonie „ dichiarando il suo affetto. Altrove, una di queste popolane da balletto protesta di voler amare " mal greit en aient felon „, e dice di aver dato all' amico il suo " fin cuer „

loialment sans traixon.

Qualche volta, infine, la dama si cava per un momento la maschera, e prorompe, come un cavalier trovatore della Provenza:

Chansonette, je t' anvoi à toz fins amans,
qu' il ce gairent bien des fels mavais mesdisans;

ma nel ritonello è ripreso subito il tono sorridente e leggero di tutte queste composizioni:

Deduxans suis et joliette, s' amerai.

Or se i nostri poeti avessero imitato quelli di Francia, non casca un dubbio al mondo che, innanzi tutto, ne avrebbero contraffatto e magari esagerato le maniere ed il tono, come accadde per la poesia illustre e curiale. Quelli fra i nostri poeti i quali non istetter contenti al nudo motivo del popolo, fecer tutt' altro: gli gettarono su le spalle il vecchio mantello abituale del linguaggio cavalleresco di Provenza, onde ei già s' eran giovati per le manifestazioni amorose in persona propria.

Di fatti, mentre i poeti dotti deformavano e cincischiavano in tutt' i modi il tema iniziale, questo seguiva a fiorire rigoglioso tra l'ombra della poesia popolare e della poesia giullaresca di popolo.

Io non posso studiar qui lo svolgimento di questo tema nelle nostre raccolte di poesia popolare dal secolo XIV fin oggi; tanto più che gli esempi ne sono, in una forma o nell'altra, assai numerosi. Mi basterà d'avvertire che quel tema perdurò sempre nella poesia popolare di tutta Italia, e che pur oggi è uno dei più diffusi. (1)

Una variante di questo tema, antica forse da quanto il tema iniziale, è quella della fanciulla che vuol marito. Nel secolo XIII, alle origini della nostra letteratura, noi già lo troviamo sviluppato in dialogo, secondo la consuetudine giullaresca: la fanciulla della canz. *Part' io mi cavalcava* (2) chiede marito alla madre, e costei glielo nega. Manifestamente qui si ritrova il secondo stadio d'un motivo più semplice in cui, come nelle portoghesi *Cantigas d'amigo* (3) e nella più antica stesura della nostra canzone del "nicchio", (4) la fanciulla o confida alla madre il suo amore per un

(1) Per i primi secoli cfr. FERRARI, *Biblioteca*, I, 72 (*Valletto*), 78 (*Se mi vuoi bene*), 233 segg. (*S' io avessi*, *Quand' io*, *Prima che Mone*, *Io ho tre dami*, *O s'io potessi*, *Ogn' un mi dice*), 366 (*O lasa* in dialogo).

(2) Appr. il MONACI, *Crestom.* II, p. 286.

(3) Cfr. BRAGA, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa, 1878, nn. 284, 517, 518, 596, 620 e pss.

Anche nelle *Cantigas d'amigo*, il tema si svolge talvolta in dialogo; ma la madre vi fa invece il più spesso la parte di consolatrice. Cfr. BRAGA, l. c. 249, 252, 417 e pss.

(4) CARDUCCI, *Cantil.* p. 62.

giovine, o si lagna di lei che non glielo vuol dare. Or dunque codesta forma iniziale del tema dovette esistere nella poesia popolare italiana dell'alto medio evo; s'allargò a dialogo più tardi; si mantenne sempre, sotto aspetti diversi, in tutta la nostra poesia popolare, (1) e vive ancora adesso. Mi basta, tra gli esempi infiniti che se ne potrebbero addurre, sceglierne due, dove il tema è conservato nella sua forma elementare:

Ciuri di rosa

Mi vurria maritari e fari casa.

Jetta suspiri la donna ch'è schetta

Cu so' matri si voli sciarriari;

Avi lu fusu 'mmanu, e cci lu jetta.

— Mamma, sirvizzu 'un vi ni vogghiu fari;

Ora la vogghiu bona la fadetta,

E lu jippuni, 'nfina lu fadali.

L'occhi a lu celu e suspiri chi jetta!

— Mamma, quannu m'aviti a maritari? (2)

Della canzone di commiato la nostra più antica lirica d'arte offre quattro saggi, tutti contaminazione borghese o giullaresca del motivo iniziale, che dovette essere il solo lamento di donna costretta a distaccarsi

(1) Cfr. il bel lavoro di R. RENIER, *Appunti sul Contrasto fra la madre e la figliuola bramata di marito* (estratto dalla *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*) Bergamo, 1897.

(2) VIGO, *Raccolta*, nn. 2177 e 2205. Cfr. anche 2179, 2183, 2212 e pss. qui e in tutte le raccolte di poesia popolare siciliana e d'altre regioni d'Italia: CASETTI e IMBRIANI, I, 122, 146, 151, 163 e pss. IVE, 102 e pss. FERRARO, 108, 109 e pss. ARBOIT, 9, 15, 26 e pss.

dall' amico che parte. Nella canz. *Dolze meo drudo* di re Federigo, (1) il motivo iniziale è rappresentato dalle prime due strofi: il loro accento di dolore semplice e schietto dimostra che il poeta ha orneggiato molto da presso il modello popolare:

— Dolze meo drudo, e vaténe;
meo sire, a dio t'acomando;
chè ti diparti da mene,
ed io tapina rimanno.

Lassa, la vita m'è noja
dolze la morte a vedere,
ch'io non pensai mai guerire,
membrandome fuor di gioja,

Membrandome che ten vai,
lo cor mi mena gran guerra;
di ciò che più disiai
mi tolle lontana terra.

Or se ne va lo mio amore,
ch'io sovra gli altri l'amava;
biasmoni de la Toscana
che mi diparte lo core. —

E qui è sovrapposta la parte dell'amante, il quale si scusa protestando che s'allontana non per sua volontà, ma per ubbidire a colui che l' "à 'm potestate"; promette fedeltà; le raccomanda il suo cuore.

Giacomino Pugliese ha due rifacimenti dello stesso motivo: in entrambi ei riferisce a sè la dipartita; e lontano alla donna, ne rammemora le carezze ed i

(1) Appr. il MONACI, *Crestom.* I, p. 72. Ristabilisco qui, come altrove, il senso e la misura de' versi.

baci; protesta egli pure che non ardirebbe mai partire da lei “ se Dio lo volesse „, ma purtroppo è costretto a farlo; si ripete le parole di commiato di lei :

— Se vai, meo sire, e fai dimoranza
 ve ch' io m' arendo e faccio altra vita:
 già mai non entro 'n gioco nè in danza,
 ma sto rinchiusa più che romita (1).

Lo stesso processo è seguitato nella canz. *La dolce ciera piagiante* (2); ma qui la donna si contenta di sospirare lacrimando, e il suo commiato si riduce alla preghiera ch' ei torni presto :

— Messer, se venite a gire
 Non facciate addimoranza;
 Che non este buona usanza
 Lasciar l' amore e partire. —

Nè punto diversa è la contaminazione soggettiva e borghese del tema popolare nella canz. *Membrando l' amoroso dipartire* (3). Il poeta anonimo rammenta a se stesso la dipartita dall' amica che, come quella di re Federigo, gli diceva: “ A deo „; si ripromette di tornar presto a lei; si duole della lontananza; si ridice le parole di commiato, ch' ella gli disse :

— Se vai, amore, me lasci in tormento:
 Io n' averò pensiero e cordolgianza,
 E disiosa di venire a tivi
 Sicom audivi che vai 'n lontana parte
 Da me si parte la gio' del meo core:
 Se vai, amore 'l meo cor lasci in parte. —

(1) Canz. *Isplendiente* appr. il MONACI, l. c. I, p. 90.

(2) *Antiche rime volgari*, I, p. 396.

(3) *Ant. rime volg.* I, p. 424 sgg.

L'amante risponde con le stesse scuse e con le stesse proteste dell' altre composizioni compagne : egli parte costretto, avendo promesso al suo signore di tornare in Lentino nel maggio :

M' a lo meo sire che m' à in potestate
A lo 'ncominciamento l' impromisi
Di ritornare a Lentino di majo ;

per ora si rallegra d' averla avuta in braccio e baciata partendo, nè più nè meno che Giacomino Pugliese. Questi nell' *Isplendente* avea detto :

se non fosse la dolze aita e lo conforto
membrando ch' ei te, bella, a lo mio brazo ;

e l' anonimo :

Io ne so allegro, e vivone giojoso
De l' amoroso rimembrar ch' io faccio,
Quando in braccio io vi tengnea basciando.

È chiaro che qui si tratta del medesimo tema iniziale, rimaneggiato da alcuni poeti dotti con eguali artifici, con i mezzi medesimi, sto per dire secondo la stessa ricetta. In tutte quelle composizioni non v' ha di comune se non il nòcciolo, vale a dire la canzone di commiato della donna. Si tratta dunque d' esercitazioni letterarie sur un motivo popolare ; e fu molto ignaro chi si figurò di scoprirvi delle allusioni alla vita reale di que' trovatori.

Di fatti la poesia popolare mantenne intatto il motivo iniziale. Nelle prime raccolte popolari ritorna a galla :

Avisami quando te voi andare,
 Avisami quando ti voi partire;
 Io voglio incominciare a sospirare,
 Mi voglio apparecchiare alli sospiri:
 Partenza dolorosa non fu mai
 Quanto sarà la mia se te ne vai. (1)

Degno di venir qui trascritto è il rifacimento popolare dello stesso motivo nella *Passione* di Revello, Torino, Bocca, 1888, p. 122; dove sono riscontri mirabili di pensieri, di passaggi, di frasi, con quelle nostre più antiche canzoni di commiato:

O Zanella, Zanella dal viso rosato,
 Cum li toy belli ochi el core m'ay furato.
 Tu mi donasti un risguardo d'amore,
 Che me fu un dardo che my passò el core.
 Mi ricordo quando montay in galea
 Solo soletto passay per la contrea.
 Tu mi dicesti pitosamente:
 Priegoti, amor myo, torna di presente.
 Un poco my basasti a la pulita;
 Lasso, cattivo, ch'è dura la dipartita!
 Et bene che sia de voy longiato,
 El myo core non v' à imperò lassato.
 May vivere senza voy non vorria:
 Vi raccomendo, dolze madonna mya,
 Ferebric, el vostro bon servitore,
 El quale v' ama di perfecto core.
 Ve sya l'amor sempre raccomandato,
 Oè Zanella, Zanella dal viso rosato.

(1) FERRARI, *Biblioteca*, I, p. 95; cfr. p. 99 (*Con grave doglia*), e, in persona d'uomo, pp. 81, 94, 95, 100, 103, 107. Cfr. anche CIAN, *Ballate e strambotti del sec. XV*, in *Giorn. stor. d. lett. ital.* IV, n. IX (*Cum lacrime*) e, in persona d'uomo, X, XIII, XVIII.

La poesia popolare moderna ne ha esempi innumerevoli, alcuni in forma di narrazione, come nelle canzoni su dette, altri nella forma elementare del semplice canto di donna. Ecco un saggio di quella :

Ciancennu e lagrimannu la lassai
Muta, assittata davanti la porta:
Quannu la bianca manu ci tuceai,
L' avia fridda 'na nivi ed era assorta.
E poi mi dissi: Veru ti nni vai?
Ora li peni mia eu' li conforta?
Longa è la via; cui sa quannu virrai?
Ju non ti viju echiu, ca sugnu morta. (1)

E un saggio dell' altra:

Amuri ti nni va', sula mi lassi?
Comu 'nta sti gran peni m' abbannuni?
Si ti nni vai, ti muru li passi,
Accussì fannu li sinceri amuri.
'N' amanti nun si divi abbannunari,
Non si ceì lassa cen pena a lu cori.... (2)

Codesto tema che pur fu popolare in Germania e in Portogallo, non lasciò alcuna traccia di sè, nè men letteraria, in Francia; e si può appena sospettare che vi fosse esistito, da qualche ritornello smarrito in canzoni tardive, e da' "canti di crociata", più o meno curiali,

(1) VIGO, *Raccolta*, n. 2650 (cfr. anche la variante toscana appr. il TIGRI, *Canti*, n. 1136: *La vidi alla finestra*); e poi nn. 2644, 2648, 2672, e pss. Ne' canti toscani del TIGRI, cfr. i nn. 576, 577, 579, 581 e pss. E così in tutte le raccolte popolari dell'altre provincie.

(2) VIGO, *Raccolta*, n. 2745; cfr. LIZIO-BRUNO, *Canti delle isole Eolie*, n. 53.

dove il motivo iniziale è applicato alla partenza del cavaliere per Terrasanta (1).

La canzone di donna abbandonata occorre in tre saggi, tutti e tre scevri di sovrapposizioni letterarie e, a quanto pare, abbastanza vicini al modello popolare: il primo è la canz. *Oi lassa uamoratu* d'Odo delle Colonne, il secondo la canz. *Già ma' i' no mi conforto* di Rinaldo d'Aquino e il terzo il son. *Tapina oimè* d'anonimo (2). È vero che a questo sonetto in persona di donna segue la risposta dell'uomo, secondo la smania giullaresca del tempo; ma il sonetto può star da sè, e con la risposta non ha, si può dire, alcun necessario legame.

Di queste tre espressioni del tema, la più pura è quella d'Odo. La donna abbandonata, dopo avere narrato gli ardori e le pene del cuor suo, e avere invocato la morte liberatrice, rammemora le dolci parole d'amore che le diceva il suo diletto, e improvvisamente prorompe:

Ed or m' à a disdegnanza
 e fami seanoscenza;
 par ch' agia d' altr' amanza.
 O Dio, chi lo m' intenza
 mora di mala lanza
 e senza penitenza.

(1) Il JEANROY, *Les origines*, p. 207, non potè citare che questo ritornello appr. il BARTSCH, *Rom. u. Pastour*. 220:

Robin, douz amis, perdu vos ai;
 a grant douleur de vous me departirai.

Per i "canti di crociata", cfr. *A la fontana* di Marcabrun appr. il BARTSCH, *Chrèstom.* 49, il così detto *Lai de la Dame de Fayel* e *Jherusalem* di G. d'Espinau, appr. il RAYNAUD, l. c. nn. 21, 191.

(2) Appr. il MONACI, *Crestom.* I, p. 75; I, p. 82; II, p. 288.

E dopo aver seguitato a augurare ogni sciagura alla rivale, finisce con la speranza che “ lo viso del cristallo „ ritorni a lei.

In tutta questa composizione non c'è di letterario se non una leggiera vernice di linguaggio curiale, ond'è appena velata la greggia naturalezza plebea del motivo popolare. Ma le immagini chiare e spontanee, la sincerità del sentimento serio e profondo, i passaggi semplici e bruschi, persino le ripetizioni di pensiero e di locuzione, tutto v'è schiettamente popolare. Il poeta dotto non fece più che tradurre in volgare illustre la canzone in volgare plebeo ch'egli avrà raccolta dalla bocca di qualche giullare di piazza.

Il medesimo si può dire della canzone di Rinaldo d' Aquino ; anzi qui pure la forma esterna è popolare del tutto. Se non che l'abbandono della donna v'è provocato da una crociata, e la composizione si ricolora tutta naturalmente di tal circostanza. Si potrebbe sospettare in questa variante del tema una contaminazione giullaresca ; se non fosse più ragionevole la congettura che, molti uomini del popolo essendo costretti a andar oltremare sotto le bandiere de' loro signori, il popolo stesso avesse adattato i suoi temi a quella condizione così dolorosa e così frequente della crociata (1).

(1) Allo stesso modo nelle *Cantigas d' amigo*, mentre tal volta la partenza è giustificata da non si sa quale necessità (... *ca non poss'al flazer, ca seria meu mal*, BRAGA, l. c. n. 179), tal' altra è comandata dal re (n. 752) o provocata dalla guerra co' Mori (n. 765).

Nella canzone di Rinaldo, il tema iniziale apparisce in questa strofe, la seconda :

Vassene in altra contrata
 E no lo mi manda a dire,
 Ed io rimangno ingannata :
 Tanti sono li sospire
 Che mi fanno gran guerra
 La notte co la dia,
 Nè 'n cielo ned in terra
 Non mi pare eh' io sia.

Il medesimo tema , oltre che in più rifacimenti letterati del secolo XIV, (1) apparisce in forma assai prossima alla popolare in una ballata del secolo XV, la quale comincia:

Traditor ladro, zamai nol credea
 che me innamorassi e poi andasi via ! (2)

e in una canzonetta più tarda :

Crudel, tu vnoi partire. (3)

Nella poesia popolare moderna gli esempi sovrabbondano. (4).

Una variante notevole della canzone di donna abbandonata è quella, a cui ebbi a accennare altra volta,

(1) Cfr. CARDUCCI, *Cantilene*, pp. 160, 169, 195, 199, 204; TRUCCHI, *Poes. ital. ined.* II, p. 325.

(2) CIAN, *Ballate e strambotti*, l. c. n. XX.

(3) FERRARI, *Biblioteca*, I. p. 166 sg.

(4) Cfr. VIGO, *Raccolta*, nn. 2823, 2827, 2861; PITRÈ, *Canti*, I, p. 309 pss.; SALOMONE-MARINO, *Canti pop. sicil.* nn. 510, 516, 519, 522; TIGRI, *Canti*, nn. 1109, 1112, 1114, 1122, 1125, e altrove.

dello "sparvero", e che ci fu conservata in trascrizione letteraria col seguente sonetto:

Tapina oi me, c' amava uno sparvero,
Amaval tanto ch' io me ne moria;
A lo richiamo ben m' era manero
Ed unque troppo pascier nol dovia.
Or è montato e salito sì altero,
Asai più alto che far non solia,
Ed è asiso dentro a uno verzero,
Un' altra donna lo tene in balia.

Isparver mio, ch' io t' aveo nudrito!
Sonalglio d' oro ti faciea portare,
Perchè dell' uciellar fosse più ardito.
Or se' salito sicome lo mare,
Ed à' rotti li geti e se' fugito,
Quando eri fermo nel tuo uciellare.

Nel secolo XIV doveva esistere un componimento popolare che cominciava *Lo bello smerlo da me s' e' fugito*, (1) e che quasi sicuramente era l'espressione anche più ingenua dello stesso motivo. Il madriale di Niccolò Soldanieri *Un bel girfalco scese alle mie grida* (2) è rifacimento letterario del tema dello "sparvero". Un'altra stesura ne apparisce in un manoscritto del secolo XVIII:

'N tempu 'na turturedda nutricai. (3)

La poesia popolare moderna ne ha parecchie varianti

(1) *Canzonette antiche*, p. 95.

(2) CARDUCCI, *Cantilene*, p. 277.

(3) Cfr. PITRÈ, *Studi*, l. c. p. 211.

assai prossime a quella redazione più antica. Una già n'ebbi a ricordare in un altro mio libro; (1) due altre n'ha il Vigo: l'una comincia:

Davanti mi vulau russa pirnici;

e l'altra:

'Na bedda merra mi fu rigalata. (2)

La corrispondenza, non soltanto nel tema, ma nella consecuzione de' concetti, nelle frasi, nelle immagini, persino nelle rime, persino nella significazione simbolica, è così sorprendente, da non potersi negare un'attinenza fra tutte codeste composizioni.

Ma più sorprendente è un altro fatto: lo stesso tema, svolto allo stesso modo, si ritrova nella poesia popolareggiante tedesca dei secoli XII e XIII, dove l'uccello è un falco; (3) nella poesia popolare francese del XV (4); in un rispetto toscano; in un canto popolare di Provenza; (5) in un canto popolare dell'isola di Milo; in un altro canto popolare greco, dove l'uccello è pure uno sparviere. (6)

(1) *La poes. sicil.* p. 383.

(2) *Raccolta*, nn. 2918, 2919.

(3) Su che cfr. SCHERER, *Die Anfänge des Minnesangs ne' Sitzungsberichte der K. Akad. d. Wiss. z. Wien (phil. histor. Kl.)* 1874, LXXVII, pp. 437 sgg.

(4) Appr. G. PARIS, *Chansons du XV siècle*, Paris, 1875, p. 29. Cfr. anche *Romania* I, p. 117.

(5) ARBAUD, *Chants popul. de la Provence*, I, 180.

(6) Cfr. FAURIEL, *Ch. popul. de la Grèce mod.* Paris, 1825, II, p. 281, n. 26.

La poesia popolare di Provenza e di Francia ne' primi secoli ignora codesto tema tanto nella forma piana, quanto nell' allegorica ; gli stessi due saggi che a gran fatica ne cavò fuori di su manoscritti tardivi il Jeanroy, (1) non si posson dire canzoni di donna abbandonata, giacchè vi si tratta di donne, le quali troppo tardi si pentono d' aver ricusato e sprezzato un amore sincero. E questo motivo, oltre che forse non è d' origine popolare, non ha a ogni modo che vedere con l' altro.

Il tema della malmaritata, accennato qua e là in contaminazioni soggettive e borghesi, (2) apparisce trasformato alla giullaresca nelle canzoni: *Per lo marito* di Compagnetto da Prato, dove al lamento della donna è intercalata una strofe sola in persona del drudo; *L'altrieri fui in parlamento*, in cui, dopo un preludio narrativo, comincia il lamento della donna, e v' è sovrapposta la risposta dell'amante; *Di dolor*, dove il solo preludio narrativo è accompagnato alla schietta canzone di donna ; (3) la ball. *S' io son di mio* (4) e un mozzicone inservibile de' Memoriali bolognesi (5). Nelle prime tre composizioni, salvo qualche spruzzo di linguaggio aulico e letterato, il movimento delle passio-

(1) *Les origines*, l. c. pp. 499-502.

(2) Cfr. *Donna, di voi mi lamento* di Giacomino Pugliese, aprr. il MONACI, *Crestom.* I, p. 88.

(3) Aprr. il MONACI, *Crestom.* I, pp. 95, 97; II, p. 285.

(4) *Ant. rime volg.* III, p. 390.

(5) PELLEGRINI, *Rime ined.* l. c. p. 49.

ni, la sboccata naturalezza delle locuzioni, la plebea sincerità dei caratteri, son popolari.

Codesto tema fu de' più diffusi nella poesia popolare de' primi secoli. Se ne trovano varianti del secolo decimoquarto (1), del decimoquinto, (2) e de' secoli susseguenti fino a' giorni nostri. E anc' oggi la poesia popolare lo serba nella sua forma più semplice e più sincera, ch'è quella del lamento per il marito o vecchio o negligente o brutale.

Il signor Alfredo Jeanroy, considerando che il tema della malmaritata non occorre se non in Francia e in Italia, e che la poesia popolare, se qualche volta è leggierra o licenziosa, non è mai apertamente ribelle alla legge della morale sociale, tenne per fermo che quel tema non fosse nè antico, nè popolare; e che, " quando un tema tanto fattizio occorre in due paesi ad un tempo, ciò si spiega soltanto con un'imitazione diretta „ (3).

(1) CASINI, *Un. repertorio giullaresco del sec. XIV*, pp. 24-27; *Propugnatore*, N. S. II, II, pp. 359-67; CARDUCCI, *Cantilene*, p. 197.

(2) FERRARI, *Biblioteca*, I, pp. 337-39; NOVATI, *Malmaritata, canz. a ballo lomb. del sec. XV*, Genova, 1894; *Canz. antiche*, p. 45 (*Udite amanti l'avventura mia*) canzone di " moglie al villan vecchio „; FERRARI, nel *Giorn. di filol. rom.* n. 7, p. 66; VOLPI, *Poes. popol. ital. del sec. XV*, Verona, 1891, p. 15 (*Canzona calavrese*: dialogo fra la malmaritata e il marito); O. GUERRINI, *G. C. Croce*, p. 493. Nella famosa *Passione* di Revello, ed. cit., gli scherani che, per dilleggio, vorrebbero costringere Gesù a cantare, ricordan fra altro (p. 347):

Io voglio ch' el canta de *la mal maritada*.

(3) *Les origines*, l. c. pp. 153 sg.; *Romania*, XXIV, p. 471.

La questione, se non erro, va posta altrimenti. Il tema della malmaritata, quale ci fu tramandato dalle canzoni italiane e francesi, appar manifestamente già complicato di due elementi: l'avversione contro il marito, e il gusto dell'adulterio. Or se questo secondo elemento non è forse d'origine popolare, tale invece è senza dubbio quel primo, che si ritrova di fatti nella poesia popolare di quasi tutti i paesi.

Il nostro Rubieri dimostrò, con molta sagacia, in un bel capitolo della sua *Storia della poesia popolare italiana* (X) come il disagio della vita coniugale sia naturalmente una delle sorgenti più copiose, se non più limpide, dell'ispirazione popolare. In Sicilia la donna canta:

Maritati, maritati e' abbenti,
 Ti menti a lu quaternu di li guai.
 Mi maritavi ppi stari cuntenti
 E tuttu lu cuntrariu travai. (1)

Nel Napoletano:

Di quindici anni facia l'ammore,
 Di sedici anni presi marito,
 'Neapo tre mesi me trovai pentita. (2)

Nelle Marche:

Tutti mi dicea: — Marito, marito.
 Io matta e curiosa l'ho pijato;
 Credevo de portà l'anello in dito,
 E adesso porto lo viso ammaccato;

(1) VIGO, *Raccolta*, n. 2211; cfr. anche 2208, 2213, 2371 e pss.

(2) CASSETTI e IMBRIANI, I, 171.

Credevo de portà l'anello d'oro,
E adesso porto lo visetto moro. (1)

In Toscana :

Fior di granato.
Prendetelo, prendetelo marito,
Se avete da scontar qualche peccato. (2)

Finalmente nel Friuli, una regione i cui canti popolari son rimasti più immuni da qualunque azione letteraria :

Mâri me' ài cciolt un viêli,
E mi tòccie stâa di band;
E nissun mi elame mamme,
S' 'o no fassi un cuintriband.

Ma pazienze ch' al foss viêli,
Pur ch' al foss almanco san ;
In te' ville dugg' mi dizin
Ch' a l' è frâid come il ledan. (3)

Se non bastasse la poesia popolare italiana d' ogni regione, potremmo ricordare che nelle *Siracusane* di Teocrito è rappresentata, sicuramente di su modelli popolari, una malmaritata (vv. 8-16); e canti di malmaritata occorrono nella poesia popolare serba (4) e nella poesia popolare russa. (5) Lontano in questo momento

(1) GIANANDREA, *Canti popol. marchig.* p. 196. Cfr. p. 199, 204.

(2) TIGRI, l. c. storn. 176.

(3) ARBOIT, *Villotte friulane*, nn. 313-314. Cfr. 511, 519, 528 e pss.

(4) *Poesie serbe* volgarizzate da G. DE RUBERTIS, Caserta, 1869 p. 107.

(5) TCHOUBINSKY, *Travaux de la mission ethnographique et statistique dans le Sud-Ouest de la Russie*, S. Pétersbourg, 1874, V, n. 277.

a' grandi centri di studio, non posso fare ricerche nelle poesie popolari d'altri paesi; ma sono persuaso che il tema della malmaritata occorre dovunque, e, a ogni modo, gli esempi che n' adducemmo bastano a dimostrarne il carattere non fattizio, ma popolare. (1)

Dopo ciò tutto, parmi lecita la congettura che il tema della malmaritata, nella sua forma iniziale, esistesse in Italia avanti le contaminazioni letterarie e giuldaresche. Anzi, nella canzone anonima e d'origine meridionale *Di dolore mi convien cantare*, le sovrapposizioni del preludio narrativo (vv. 1-18) e dell'adulterio richiesto (vv. 62-67), in principio e in fine, sono aggiustate con arte tanto puerile, che dal v. 19 al v. 61, il motivo ci si presenta nella sua forma elementare e assai prossima certo al modello del popolo.

.....
 Non foss'eo nel mondo l
 ciascun giorno che m'apressa
 sospiro ed agrondo.
 Nel mondo non foss'io nata
 femina co ria ventura
 c' a tal marito son data
 che d'amor non mette cura.

(1) Ciò è ammesso, del resto, anche dal JEANROY, *Les origines*, p. 90: " *Ce thème peut donc être populaire par ses lointaines origines; mais qui ne voit qu' il doit les traits sous lesquels nous venons de le faire voir à cette poésie courtoise qui, ne comprenant, ne célébrant que l'amour adressé aux femmes mariées, devait ériger en dogme le mépris du mari? »*

Ora, per l'appunto il disprezzo del marito manca affatto nelle canzoni italiane di malmaritata; ciò che vi resta è propriamente il tema iniziale e popolare.

S' io m' allegro alcuna fiata,
 tutto il giorno sto in panra,
 Però ch' io non sia veduta
 da così soza paruta,
 'ncoutanente son battuta ;
 non fora chi dicier : basta ;
 se Dio del ciel non m' ajuta,
 morta sono e guasta.

Dio del ciel, tu che lo sai,
 or mi dona il tuo conforto
 del pegior che sia già mai ;
 uguanno il vedess' io morto
 con pene e dolori assai,
 poi ne saria a bon porto ;
 Ched i' ne saria gaudente
 a tutto lo mio vivente,
 piangierialo infra la giente
 e bateriami a mano,
 poi diria 'nfra la mia mente :
 lodo Dio sovrano.

Sovran Dio, or tu che l sai,
 gran mistier mi fa ch' io pianga
 d' un cativo ch' io pilgliai ;
 non mi val chiave nè stanga,
 sempre che mi tiene in guai ;
 che al mondo più non rimanga !
 A ciascun de la magione
 si renunza (1) il suo sermone,
 che guardin ben la pregione
 ch' i' no n' esca fuori.
 sì ardent' è lo foco
 che m' arde infra lo core. —

(1) Il cod. *ranuza* forse per *renunza* = *renunciat*.

Con una forma compagna a questa nel tònò, ma più rapida e meno diffusa, come, per un esempio, nel rispetto marchigiano, il tema della malmaritata poté dunque fiorire nella poesia popolare dell'alto medio evo così in Francia come in Italia, e fors' anco in altri paesi romanzi. Se non che, accadde di codesto tema quel che di tutti gli altri: in Francia se ne impadronì di buon' ora la società elegante e lo travestì a immagine sua; vale a dire, trasformò la malmaritata in una maliziosa creatura d'un sorridente e impudico cinismo; fece del marito violento e temuto un villano deriso; v'introdusse di regola il personaggio dell'amante generoso, cavalleresco e impeccabile: il dramma fu riatteggiato a commedia. Invece fra noi quel tema fu sviluppato per uso della società borghese e popolare, non cortigiana: di guisa che il marito rimase serio e feroce; la donna fu rappresentata, non già motteggiatrice e gioconda, ma oppressa, disperata e piangente; l'amante fu più sovrapposto che intrecciato al tema lirico, e a ogni modo, non come un capriccio, ma come una vendetta della malmaritata. Del resto, codeste differenze essenziali fra il doppio svolgimento del tema in Francia e in Italia io rilevai largamente in un altro mio scritto (1).

Che il tema della malmaritata non occorra mai nell'antica poesia lirica della Germania e del Portogallo, è vero; ma questo fatto non porta nulla contro l'ori-

(1) *La poesia siciliana*, l. c. p. 359 e sgg.

gine popolare del tema. Anche in que' due paesi i vecchi temi di poesia popolare non si trovano nella lor forma iniziale e spontanea (dacchè a nessuno sarebbe allora venuto in mente di raccogliere con ogni scrupolo i canti del popolo), ma in rifacimenti di giullari e di poeti d' arte , i quali s' attenevan più o meno , secondo il loro gusto e il loro giudizio, a' modelli popolari. Ora può darsi che per una ragione di più severa delicatezza morale (la stessa ragione per la quale non si trovan mai nell' antica poesia portoghese e tedesca le licenze di linguaggio dell' italiana e della francese, e le donne vi son tutte fanciulle), il tema della malmaritata colà non sia stato raccolto; anche può darsi che si sia sviluppato con poca energia, e però non abbia lasciato di sè alcuna traccia. Si può ammettere la comunanza de' temi elementari in tutta l' Europa; ma bisogna pur concedere che codesti temi non si propagassero tutti pertutto con eguale abbondanza. La Francia, per esempio, che pur ne ha molti, non ha nella sua poesia delle origini, nè quello della donna abbandonata, nè quello della fanciulla che vuol marito, come s' è visto.

L' *alba*, vale a dire la separazione degli amanti sul far del giorno, a noi non sembra nè in questa forma di dialogo, nè in quella più semplice di monologo della donna che accommiata l' amante, d' origine schiettamente popolare. Quando il popolo canta, canta sempre con allusione diretta alla realtà: il canto non è per lui un

mero giuoco dello spirito, ma l'espressione più intensa del suo sentimento sincero.

I canti d'odio e d'amore, di desiderio e di speranza, d'implorazione e di vendetta, del popolo, sono sempre applicati, con intenzione profonda, da chiunque li pronunzia, a un caso della sua propria esistenza.

Or come può immagiarsi che una fanciulla del popolo, dopo aver passata la notte col proprio amante, si metta alla finestra su l'alba per intonare quel canto di commiato, che sarebbe l'invereconda confessione della propria colpa a tutto il paese? Ciò è fuori delle leggi dell'anima umana e in contraddizione con lo spirito della poesia popolare. Io sono convinto che tanto il dialogo degli amanti, quanto il mouologo della fanciulla su l'alba, son due situazioni puramente giullaresche o letterarie.

Infatti, la poesia letteraria d'Europa che sembra tenersi, per questo lato, più stretta a' modelli popolari, la poesia portoghese, non accenna mai a una notte di amore che una fanciulla abbia passato insieme col suo amante. In un' *alba* di Nuno Fernandes Torneol è detto :

Levad' amigo que dormidès as manhanas frias;
 total-as aves do mundo d' amor diziam
 leda m' and' eu; (1)

dove bisogna immaginare che l'amico, il quale dorme " alle fredde mattine „, abbia passato la notte dietro

(1) BRAGA, *Cancioneiro*, l. c. n. 242.

l'uscio della fanciulla. In un'altra del giullare Bolseyro, la fanciulla racconta d'aver passato, il giorno avanti, una notte lunga come tre notti,

mays na d'oje mi veo muyto bem,
 ca veo meu amigo;
 e ante que lh'envyasse dizer rem
 veo a luz e foy logo comigo. (1)

Ora qui pure, se la fanciulla si rallegra d'aver potuto veder la luce e l'amico " prima che gli mandasse a dir nulla „ bisogna immaginare ch'ei non fosse venuto a vederla se non appunto su l'alba, e fuori di casa.

Ma per ora io non ho bisogno di scrutare più a dentro un quesito, che meriterebbe attenta considerazione. A me basta d'avvertire che la sola *alba* onde s'abbia notizia nel primo secolo della nostra letteratura, è il semplice canto di donna, ma dopo una notte passata con l'amante; vale a dire in una forma men prossima alla schiettamente popolare che l'*alba* portoghese, ma assai meno implicata d'elemento letterario e cortigiano, che l'*alba* provenzale e francese; giacchè nell'*alba* italiana non c'è ancora nè il dialogo, nè l'uccello (la famosa " allodola „ del *Romeo e Giulietta* dello Shakspeare), nè la " gaita „, la sentinella notturna, che non mancano mai nelle *albe* de' nostri vicini d'oltr'Alpe. Riferisco qui l'*alba*, la quale si trova ne' *Memoriali bolognesi* sotto l'anno 1286, raccontandone la lezione:

(1) BRAGA, *ibid.* n. 772.

Partite, amore ; adeo ;
chè troppo ce se' stato.
Lo maitino è sonato,
giorno me par che sia.

Partite, amore ; adeo ;
chè non fossi trovata
in sì fina celata
come nui semo stati.

Or me basa, oclo meo ;
tosto sia l' andata.
tenendo la tornata
come d' innamorati ;

sì che per spesso usata
nostra gioia renovi,
nostro stato non trovi
la mala gelosia.

Partite, amore ; adeo,
e vane tostamente ;
c' ogni tua cosa t' agio
pareclata in presente. (1)

Tracce posteriori dell' *alba* occorrono in una canzone a dialogo del secolo XIV, che si rivela, non ostante l' apparenza popolareggiante, di man letterata; (2) e in una strofetta schiettamente popolare del secolo XVI, la quale ci dà forse la vera forma iniziale dell' *alba*, vale a dire il canto dell' amante al mattino sotto la finestra dell' amata :

(1) Cfr. MONACI, *Crestom.* II, p. 292.

(2) Appr. il FERRARI, *Bibliot.* I, p. 357.

Caterina da i corai,
 la matina canta i gai:
 canta i gai e la galina,
 leva su che l'è matina. (1)

Di “ mattinate „ compagne abbonda l'odierna poesia popolare. (2)

Anche dalle rapide considerazioni che siamo venuti esponendo fin qui, è lecito dedurre che i temi lirici elementari, se pure, come io tengo per fermo, esistettero nella poesia propriamente popolare di tutti i paesi romanzi, non ebbero tutti pertutto eguale rigoglio, segnatamente nella poesia d'arte popolaesca che li raccolse e se ne giovò. Il “ contrasto amoroso „ si conservò quasi affatto popolare soltanto in Italia, e in Francia e in Provenza si travestì da “ pastorella „ per uso e consumo della classe elegante. Il tema della fanciulla innamorata, che appar tanto vario e tanto ricco in Portogallo (e anche in Germania), è infrequente e contaminato alla giullaresca o peggio in Italia; ma ignoto, fuorchè per qualche ritornello disperso o per qualche tardiva ballata di sapore curiale, in Francia. La canzone di commiato, ingenua e frequente nella poesia portoghese, occorre più volte, se bene in contaminazioni borghesi, nella nostra poesia, e soltanto co' travestimenti aulici dei “ canti di crociata „ nella poe-

(1) FERRARI, *Ibid.* I, p. 124.

(2) Per la Sicilia, cfr. soprattutto VIGO, *Raccolta*, nn. 1196, 1226, 1246, 1296, 1356, 1357.

sia provenzale e francese. La canzone di donna abbandonata cade soltanto nella poesia portoghese e nella nostra. I temi della malmaritata e della fanciulla che vuol marito non si svilupparono nella poesia portoghese; quelli della donna abbandonata e della fanciulla che vuol marito non fiorirono nella provenzale e nella francese. Invece l'*alba*, poco meno che ignota alla nostra poesia delle origini e non frequente nè anco^a nella portoghese, diede gran copia di frutti alla poesia provenzale e francese. La canzone popolare di danza, onde ci son rimasti adorabili saggi nella poesia portoghese e nella provenzale, par quasi ignota alla poesia popolare italiana fin dopo gli Svevi: (1) la nostra "ballata" è d'origine probabilmente toscana. I temi della fanciulla che va a lavare alla fontana (BRAGA, 172, 291, 322 e pss.), della fanciulla che si reca in luogo di pellegrinaggio per incontrarvi il suo "amigo" (BRAGA, 265, 341, 458, 721 e pss.), della "marinaresca" (BRAGA, 401, 438, 488 (2) e

(1) Ciò non di meno, andrebbe studiato un po' più acutamente che non sia stato fatto finora il centone di motivi diversi che va sotto il nome di "re Giovanni". Cfr. MONACI, *Crestom.* I, pp. 70-71. Gioverebbe soprattutto ricercare l'origine e la ragione di que' due frammenti dove s'allude a una "ridda", vv. 24-47; 89-100.

(2) Non posso qui tenermi di non segnalare un riscontro che, se non avesse a esser casuale, sarebbe assai degno di considerazione. Fra le canzoni popolari ricordate da Dioneo nella Giorn. V, nov. 10 del *Decameron* ve n'ha una, *L'onda del mare mi fa gran male*. Giovanni Lami, *Novelle letter.* VIII, a. 1747, I, 3, avea creduto di ritro-

pss.), occorrono nella poesia portoghese, ma non in alcun' altra poesia d' Europa a quel tempo.

Oltre la diversa fortuna de' temi lirici elementari, anche il t no della lor trattazione varia da paese a paese.

Le pastore, le malmaritate, le donne innamorate di Francia non hanno pi  nulla del popolo: son delle dame e delle damigelle in travestimenti pastorali, le

varne la rispondenza in una specie di canto fiorentino del sec. XII (*Annal. Florent.* appr. il PERTZ, *Mon. Germ.* XIX, p. 223):

Nelia Telia in ripa de mari sedebat.
Telia dixit: segemus. Nelia dixit: secessemus,
Male de oculis famuli maris;

il quale ultimo verso andrebbe letto: *Male de oculi fami lu mari*, secondo il Hartwig (Cfr. BARTOLI, *I Precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, p. 45, n. 6). Ma codesto ravvicinamento fu dimostrato illusorio da R. KADE nel *Neues Archiv der Gesell. für  lt. deutsch. Gesch.* IX, fasc. 2.

Or ecco una marinaresca portoghese di Roy Fernandes (BRAGA, 488), il cui ritornello   per l' appunto quel verso di Dioneo:

Quand' eu vejo las ondas
e las muyt'altas ribas,
logo mi veem ondas
al cor por la velyda;
maldito sei' al mare
que mi faz tanto male.

Una congettura, tanto per dire: non potrebbe trattarsi d' un ritornello di soldati d' una qualche crociata, riportato da quelli ne' paesi nativi, e accolto dalla poesia popolare di questi paesi? Del rimanente, circa le relazioni fra l' Italia e il Portogallo, cfr. BRAGA, *Cancioneiro*, l. c. pp. XXXII - III.

quali sfoggian tutto il brio, tutta la finezza, tutta la civetteria e tutta l'elegante depravazione della classe a cui veramente appartengono. Il loro linguaggio non è mai nè ingenuo, nè plebeo; i loro modi hanno una grazia leggiara, una delicatezza sapiente, che non è certo la sincerità rozza del popolo. In fondo all'anima di tutte quelle creature non c'è nè il vero amore, nè il vero dolore: c'è soltanto il bisogno di ridere e di trastullarsi.

Nelle canzoni italiane di donna innamorata, di fanciulla che vuol marito, di commiato, di donna abbandonata, di malmaritata, e nei contrasti, c'è ancora (segnatamente nelle poesie dove il tema non è borghesemente soggettivato) il popolo, il vero popolo, rozzo, impetuoso, sincero. Quelle donne piangono, godono, imprecano, minacciano davvero; amano e soffrono con tutto il cuore. Il loro accento è sempre quello della passione cocente; i loro modi saranno crudi, eccessivi, anche goffi, ma sono i modi del popolo. Se non che appunto in questa tendenza a esagerare la materiale naturalezza del popolo, si sente un'azione esterna: l'azione dei giullari. I giullari hanno reso al popolo i suoi stessi temi, ma caricando le tinte. Così il desiderio amoroso della fanciulla è spinto fino all'ira e all'impudicizia; il dolore della donna abbandonata fino alla disperazione e alla bestemmia; il disagio della malmaritata fino all'odio e all'imprecazione.

La maggior copia di motivi popolari, e nella forma più immediatamente vicina alla popolare, si conserva

nella raccolta portoghese della biblioteca Vaticana. Là c'è talvolta quasi il canto di popolo: puro, alato, sincero.

La fanciulla si rivela ingenua ed ardente, ma non mai sboccata; il dolore della dipartita o della lontananza, la promessa o la speranza de' convegni d'amore, vi sono espressi con semplicità e con verecondia; gli stessi bruschi passaggi, la stessa indeterminatezza fantastica e sentimentale di certi canti, non trovano riscontro se non nella vera poesia popolare. Si potrà fare quanta erudizione si voglia; ma sarà difficile assai dimostrare che non è la fresca voce del popolo quella che canta, per un esempio, nelle strofi seguenti:

— Ay flores! ay flores do verde pyno,
se sabedes novas do meu amigo!
ay deus! e hu è?

Ay flores! ay flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
ay deus! e hu è?

Se sabedes novas do meu amigo,
aque! que mentiu do que pos comigo!
ay deus! e hu è?

Se sabedes novas do meu amado,
aque! que mentiu do que mha jurado!
ay deus! e hu è?

— Vos me preguntades polo voss' amado?
e eu ben vos digo que è viv' e sano;
ay deus! e hu è?

E eu ben vos digo que è sau' e vyvo,
e serà vosco ant' o prazo saydo;
ay deus ! e hu è ?

E eu ben vos digo que è vyv' e sano,
e serà vosco ant' o prazo passado;
ay deus ! e hu è ? (1)

Si può quasi affermare che le tre antiche poesie popolarische della zona romanza rappresentano tre gradi consecutivi dello svolgimento d'una comune poesia popolare romana dell'alto medio evo: la poesia portoghese è sovente la trascrizione, forse appena dirozzata, della vera poesia popolare; l'italiana conserva questa poesia con abbastanza fedeltà, ma in contaminazioni giullaresche e borghesi; la francese l'ha già ripresa pur da' giullari e trasformata del tutto a uso della società più colta e più raffinata.

Ma che molti di que' temi esistessero nella poesia popolare italiana avanti il secolo XIII, ci pare omai dimostrato: noi sappiamo a un dipresso che cosa cantavano i " mimi „ ricordati nella costituzione di Guglielmo il Buono. Cantavano forse narrazioni storiche e leggende paesane; ma anche composizioni su' temi del contrasto amoroso, della donna innamorata, della fanciulla che vuol marito, del commiato, della donna abbandonata e della malmaritata. A' quali si potrebbe anche aggiungere qualche dialogo d'argomento profano tra mouaca e chierico, tra monaco e monaca, onde pare ch'espressamente si parli in quella costituzione.

(1) BRAGA, *Cancioneiro*, 171.

IX.

Uno sguardo alla versificazione di que' componimenti, ce ne conferma la popolarità e l'originalità. Io qui non intendo nè anco sfiorare l'intricato problema del nascimento de' due ritmi iniziali, a' quali par che si possano riportare tutti quelli delle nostre più antiche canzoni popolareshche, il tetrametro volgarlatino e l'endecasillabo (1). Mi basterà di studiare alquanto il meccanismo della strofe; ch'è ciò che importa nella presente trattazione.

Dividendo gli schemi più rilevanti delle strofi di quelle nostre composizioni a seconda della lor contenenza di monologo o di dialogo, avremo :

Monologhi

Oi lassa: abababcdcdcd.

Giù mai: ababcdcd.

Dialoghi

Rosa fresca: aaabb

Donna, di voi: ababcdcd + ritornello.

Per lo marito: ababcdcdc


L'altr' ieri fui: id.

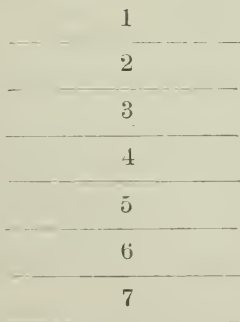
L'amor fa: id.

Part' io: ababcdcdb.

Di dolor: abababcccdcd.

(1) Intanto si può legger con frutto il lavoro di F. D' OVIDIO, *Sull' origine dei versi italiani*, nel *Giorn. storico*, XXXII, pp. 1-89.

Che qualunque poesia fosse in origine musicale, vale a dire cantata, e talora accompagnata anche al suono d'uno stromento e a' volgimenti d'un ballo, è fatto così notorio, che non metterebbe conto di qui ricordarlo, se non avesse importanza suprema per intendere l'origine della strofe italiana e romanza. Dopo ciò, la poesia più semplice e più elementare che noi possiamo figurarci, sarà stata questa: una formula melodica applicata a una serie di sillabe ordinatamente accentate secondo la struttura ritmica di quella formula (*verso*), e che si ripete daccapo per un numero indefinito di volte. Trovata la formula melodica, che denoteremo con una linea , il cantore la combinava a un verso corrispondente; poi ricominciava la formula, e ne veniva un altro verso eguale al primo, e così per un numero indefinito di volte. Di guisa che la strofe originaria si può graficamente rappresentare a questo modo:



ecc. ecc.

Quando il cantore era stanco, o avea terminato il suo periodo musicale e poetico, modulava una frase di chiusa, una cadenza; metteva una pausa, talora colmata da un intermezzo dello stromento; e dopo si rifaceva daccapo. Nulla obbligava il cantore a ripetere la formula musicale un numero sempre eguale di volte per ogni nuova serie: di qui la disuguale lunghezza di ciascuna serie; era necessario soltanto che la misura de' versi fosse la medesima.

A questo primo tipo di strofe è ancor vicino, per ricordare soltanto composizioni ritmiche e popolarresche, il canto di S. Agostino contro i Donatisti, onde già ragionammo. Le strofi sono ora di dodici versi, ora di dieci; il verso è sempre di sedici sillabe. Anche nella *Chanson de Roland* il numero de' versi non è uguale per ciascuna lassa; il verso è sempre il decasillabo. La nostra cantilena antichissima di un giullare toscano è tutta di versi ottonari, ma le tre strofi son di numero disuguale di versi.

Fu già opportunamente notato che il ritorno sistematico della formula melodica dovea trarre seco la ripetizione che nella poesia più tiene del carattere musicale, vale a dire la rima (1). Quando la formula melodica era semplice e si stendeva sempre la stessa per ciascun verso, ne veniva che tutti i versi d'una serie riecheggiassero ingenuamente la desinenza del primo:

(1) Cfr. A. RESTORI, *La musique des Chansons françaises*, nella *Histoire de la Langue et de la Littérat. franç.* Paris, Colin, 1895, I, pag. 390.

di qui l'omoteleutia di ciascuna serie di versi nelle composizioni più antiche della poesia romanza e volgare; onde la strofe veniva a disegnarsi così:

————— a
————— a
————— a
————— a
————— a
————— a
————— a

ecc. ecc.

Ma presto si nota nella poesia popolare, segnatamente lirica, un' inclinazione a pareggiare tutte le strofi per il numero de' versi. Io non credo che ciò si debba esclusivamente al ballo, il quale spesso s'accompagnava col canto nelle feste di popolo; forse qui pure va riconosciuta la virtù della poesia dotta, dalla quale la popolare non dovè mai staccarsi del tutto: è certo a ogni modo che il ballo, con la scrupolosa misura de' suoi volgimenti, potè esercitare un' azione gagliarda su la formazione della strofe popolare.

In fatti, fin da' primi secoli del medio evo, nelle composizioni le quali rispecchiano schemi rituici in uso fra il popolo, è agevole rilevare la frequenza di strofi d' egual numero di versi. Le più gradite sono: la strofe di due, di tre e di quattro versi.

Vedremo che a codeste forme iniziali di strofe, comuni in tutto il territorio romano, si posson riportare

immediatamente gli schemi su ricordati di canzoni italiane.

Se non che, avanti d'andar oltre, giova fermar bene un punto di capitale importanza: nella prima metà del secolo XIII, la canzone, anche in Italia, era, il più spesso, veramente cantata.

Codesto fatto è attestato dagli stessi autori di quelle composizioni. L'amante della *Rosa fresca* minaccia (v. 132):

Se quisso nonn arcomplimi, lassone lo cantare;

Giacomino Pugliese si describe (*A. R. V. LVII*) in quest'attitudine:

Lo stomento vo sonando

E cantando,

Blondeta piagente;

un poeta anonimo invia una sua composizione al notaro Giacomo, e lo prega (*A. R. V. LXXII*)

Che *canti* ongne matino

Esto mi' cantar novo infra la gente;

l'amaute d'una malmaritata comincia:

Di dolor mi convien *cantare*,

e la donna risponde:

Voglio che l'amor mio *canti*;

nella canz. *Part' io mi cavalcava* il poeta manda la "canzonetta novella" alla sua donna, e l'ammonisce:

Cantala ad ongne banda.

E lascio deliberatamente da parte i molti luoghi do-

ve i trovatori dichiaran di *cantare* (*Canto per la più fina*, *Allegramente eo canto* e simili), ma ne' quali si può sospettare che quel verbo sia adoperato nel senso di *verseggiare* soltanto. Se non che Salimbene, narrando (*Chron.* p. 166) che Federigo II “ *legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire* „, vuol dire manifestamente che il re di Sicilia sapeva trovare la musica e le parole, il suono e il motto delle sue composizioni, e che le cantava egli stesso. E ancora un secolo dopo, Dante, nel trattato *De vulgari eloquentia* (II, VIII, 5-6; II, IX, 5) considerava la poesia come indivisibile dalla musica; anzi la definiva (II, IV, 2): “ *nichil aliud est quam fictio rethorica versificata in musicaque posita* „. È quanto basta, mi pare, perchè noi possiamo tenere le composizioni onde avremo a ragionare come vere poesie *musicate* e *cantate*.

Torniamo alle strofe. Noi non possiamo immaginare alcun periodo musicale, anche il più semplice, in tutto pieno e compiuto, se non si conchiuda in una serie di suoni, in una frase, in qualcosa insomma che insinui nell' orecchio il sentimento di un prossimo riposo e che in linguaggio musicale si chiama *coda* o *cadenza*.

Al periodo musicale doveva rispondere passo a passo il periodo poetico. Di guisa che, ripigliando l'esame della strofe monorima iniziale onde già ragionammo, se ce la figuriamo cantata, bisognerà compierla a questo modo: *aaaaa.... + coda*. È appunto la lassa dei poemi epici francesi; dove la coda è rappresentata da un *uoi*, interiezione accennante forse a un ritornello,

ma di certo a una frase musicale di chiusa; o anche da un verso breve (*senario*), come in certe *chansons de geste* del ciclo di Guglielmo d' Orange.

Anche in alcune poesie narrative di Provenza, la *Canzone d' Antiochia*, la *Storia della guerra di Navarra*, la *Canzone della Crociata contro gli Albigesi*, occorre il verso breve per coda della lassa.

Nelle poesie più particolarmente destinate a essere accompagnate dal coro, la coda tornava con le stesse parole in fine di ciascuna strofe, e diventava *ritornello*. In una sequenza su san Mauro, (1) il ritornello è, come ne' canti epici francesi, una semplice notazione cantabile: *euo*. Ma già alcuni secoli prima, nell' inno di Sant' Agostino contro i Donatisti, occorre il ritornello d' un verso intero, della stessa misura che gli altri, il quale si ripete in fine d' ogni tirata di dieci o dodici versi:

Omnes qui gaudetis (de) pace, modo verum iudicate.

Più tardi, la coda e il ritornello andarono prendendo maggiore sviluppo: nell'antichissima alba bilingue il ritornello volgare è di due o tre versi, (2) dopo ciascuna strofe latina di tre versi monorimi; in un canto popolare latino riportato dal Du Ménil, (3) il ritornello è di quattro versi a rime incrociate, dopo ciascuna strofe d'altri

(1) App. il DU MÉNIL, *Poès. popul. ant. au XII siècle*, p. 173.

(2) RESTORI, *La notazione musicale dell' antichissima alba bilingue*, Parma, 1892, p. 5.

(3) L. c. p. 138.

quattro versi a rime incrociate d'egual misura. Ciò dimostra che la cadenza, con cui si conchiudeva il periodo musicale, fin dall'alto medio evo oscillava fra un minimo di tre o quattro note e un massimo d'una frase lunga da quanto la frase iniziale.

E torniamo alle strofi popolari latine del medio evo. Un ritmo popolare di San Pier Damiani (per restare in Italia) è diviso in terzetti monorimi; eccone il primo :

Gravi me terrore pulsas, vitae dies ultima;
moeret cor, solvuntur renes, laesa tremunt viscera,
tuam speciem dum sibi mens depinxit anxia. (1)

Se ora immaginiamo per un momento che la formula melodica, la quale accompagnò de' versi così lunghi, in luogo di constare d'una sola frase, che sarebbe stata troppo complicata e troppo lontana dal gusto semplice e facile del popolo, constasse di due, di guisa che la seconda compiesse il pensiero musicale proposto dalla prima, noi potremo rappresentare a un dipresso la melodia di codesta strofe così:

----- a
----- a
----- a

La spezzatura di ciascuna delle tre linee rappresenta la pausa, corrispondente alla cesura del verso, tra la proposta e la risposta dell'intera frase musicale. Or non parrà forse temerario il sospetto che il cantore,

(1) DU MÉRIL, l. c. p. 136 n.

trovandosi a dover ripetere le tre proposte non rimate avanti le tre risposte rimate, si trovasse quasi involontariamente sedotto a far rimare tra loro anche quelle; d'onde il nuovo schema metrico rispondente al nuovo schema musicale:

----- a ----- b
 ----- a ----- b
 ----- a ----- b

come nella strofe seguente :

Ad te, Domine, levavi	animae praeecordia,
in te, Domine speravi	tanta cum fiducia,
in te, Domine, speravi,	ego flens Ecclesia. (1)

Se finalmente ammettiamo che la formula melodica ripetuta in codesti tre versi abbia bisogno d'una cadenza, e che tale cadenza o sia lunga per sè o diventi lunga perchè va ripetuta ella pure, che cosa potrà fare il poeta più rozzo e più ingenuo per applicare dei versi a quella cadenza? O seguire la strofe su le stesse rime, o a quella strofe accodarne un'altra sullo stesso schema, ma con rime differenti.

La prima risoluzione era la più malagevole e la più disusata: oltre alla difficoltà del trovare dodici rime in-

(1) *Planctum Ecclesiae*, appr. il MORELLI, *Codices mscr. Biblioth. Nanianae*, p. 14. Anche poteva accadere, segnatamente se i due emistichi erano eguali, che si facesse rimare il primo emistichio col secondo; e ne veniva la strofe a rima baciata *aabbccdd* eccetera, frequente in tutta la poesia volgarlatina (cfr. DU MÉRIL, pp. 156, 185, 189, 231, 290 e le raccolte d'inni chiesastici), ma che non occorre in quelle nostre prime composizioni.

crociate in sei versi di ciascuna strofe, la stessa strofe monorima di sei versi era inconsueta affatto nella poesia popolare e non popolare del medio evo; mentr' era invece la più ovvia quella di tre versi monorimi con rime interne. Naturale, dunque, che fosse adottata la seconda risoluzione; vale a dire la sovrapposizione d' un terzetto monorimo con rime interne a un altro terzetto monorimo con rime interne, che, pur essendo ritmicamente due strofi distinte, ne formavano una per il legame del canto; il quale ne' primi tre versi offriva la triplice ripetizione della formola melodica iniziale, e ne' tre versi seguenti la coda, dove il mutamento di rime era anche agevolato dal mutamento della frase musicale. Dunque :

—	a	—	b
—	a	—	b
—	a	—	b
—	c	—	d
—	c	—	d
—	c	—	d.

E questo è per l' appunto lo schema della canzone di donna abbandonata d' Odo delle Colonne :

Oi lassa namorata	contare voglio mia vita
e dire ongne fiata	come l' amore m' invita,
ch' io sono senza pecata	d' assai pene guernita.
Per uno ch' amo e volglio	e noll' agio in mia baglia
si come avere soglio;	però pato trovaglia,
ed or mi mena orgoglio,	lo core mi se 'nde (1) taglia.

(1) Il cod. *mi sende e.*

Nessuno infatti direbbe che qui si tratti d'una strofe sola, se non fosse la scrittura del codice, e il commiato, che si contiene negli ultimi sei versi con rima interna.

Le strofe di tre versi era antica di molto nella poesia popolare: la canzone de' soldati di Benevento (1) (sec. IX) è su questo metro, benchè senza rime; nè tale strofe fu ignota alle sequenze, le quali, come si sa, rispecchiarono assai fedelmente i ritmi popolari, ed è frequente negl'inni e ne' canti goliardici (2).

La strofe monorima di quattro lunghi versi già fa capolino in un passaggio ritmico della sequenza di S. Mauro (sec. X) avvertito dal Bartsch:

Beati Mauri cognita praesentia
caecus praecatur ut lumen recipiat;
eujus vir sanctus pace notus nimia
orando sibi quod deposcit impetrat. (3)

In un ritmo attribuito a San Bernardo e che Berengario scolastico pone fra le *cantiunculas mimicas*, canzonette giullaresche, di quell'autore, quasi per segnalarne l'ispirazione popolare, occorre la quartina mo-

(1) MURATORI, *Antiqu. ital.* II, 711.

(2) Cfr. BARTSCH, *Die lateinischen Scquenzen des Mittelalters*, Rostock, 1868, p. 181 sg.; MONE, *Hymni latini*, I, pp. 305, 361 sg., 364, 431, 433, 436; *Carmina burana*, nn. LXVII (con ritornello), 61, 62.

(3) *Die latein. Sequ.* l. c. p. 144.

norma di versi tridecasillabi con cesura sdrucchiola dopo la settima sillaba : (1)

O miranda vanitas! o divitiarum
 Amor lamentabilis! o virus amarum!
 Cur tot viros inficis, faciendo carum
 Quod pertransit citius quam flamma stuparum?

Da questo schema era agevole, rafforzando la cesura con le rime interne, di passare a quell'altro *abababab*, che occorre difatti in più ritmi del medio evo, e nella famosa canzone francese di crociata, detta della Dame de Fayel; (2) ma più spesso, forse per la difficoltà del trovare quattro rime interne compagne, i poeti si contentarono di trovarne due, come in quel ritmo di San Pier Damiani :

Ave David filia, sancta mundo nata,
 virgo prudens, sobria, Joseph desponsata,
 ad salutem omnium in exemplo data
 supernorum civium consors jam probata; (3)

ch' è per l'appunto lo schema della prima strofe della canz. *Già ma' i'* :

Già ma' i' non mi conforto	nè mi volgio ralegrare,
le navi son giute al porto	e volgiono collare,
Vassene lo più giente	in terra d'oltra mare
ed io, (oi me,) lassa, dolente	come deg'io fare?

(1) *Opera*, ed. Mabillon, V, col. 896. Fu il metro abituale della poesia popolaresca e goliardica, politica e satirica ne' secc. XII e XIII.

(2) Cfr. anche le canzoni di crociata latine, in *Carm. burana*, XXV e XXVI, dove per altro la rima è limitata alla chiusa de' versi. Lo schema è perfetto appr. il MONE, I, pp. 248, 280, 294, 441; II, 103, 107, 208 e ne' *Carm. bur.* nn. 44 (con ritornello), 99, 101.

(3) Appr. il DU MÉRIL, l. c. p. 98 n. Cfr. *Carm. bur.* n. 102.

Nessuno infatti direbbe che qui si tratti d'una strofe sola, se non fosse la scrittura del codice, e il commiato, che si contiene negli ultimi sei versi con rima interna.

Le strofe di tre versi era antica di molto nella poesia popolare: la canzone de' soldati di Benevento (1) (sec. IX) è su questo metro, benchè senza rime; nè tale strofe fu ignota alle sequenze, le quali, come si sa, rispecchiarono assai fedelmente i ritmi popolari, ed è frequente negl'inni e ne' canti goliardici (2).

La strofe monorima di quattro lunghi versi già fa capolino in un passaggio ritmico della sequenza di S. Mauro (sec. X) avvertito dal Bartsch:

Beati Mauri cognita praesentia
 caecus praecatur ut lumen recipiat;
 cujus vir sanctus pace notus nimia
 orando sibi quod deposcit impetrat. (3)

In un ritmo attribuito a San Bernardo e che Berengario scolastico pone fra le *cantiunculas mimicas*, canzonette giullaresche, di quell'autore, quasi per segnalarne l'ispirazione popolare, occorre la quartina mo-

(1) MURATORI, *Antiqu. ital.* II, 711.

(2) Cfr. BARTSCH, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, Rostock, 1868, p. 181 sg.; MONE, *Hymni latini*, I, pp. 305, 361 sg., 364, 431, 433, 436; *Carmina burana*, nn. LXVII (con ritornello), 61, 62.

(3) *Die latein. Sequ.* l. c. p. 144.

norima di versi tridecasillabi con cesura sdrucchiola dopo la settima sillaba : (1)

O miranda vanitas! o divitiarum
 Amor lamentabilis! o virus amarum!
 Cur tot viros inficis, faciendo carum
 Quod pertransit citius quam flamma stuparum?

Da questo schema era agevole, rafforzando la cesura con le rime interne, di passare a quell'altro *abababab*, che occorre difatti in più ritmi del medio evo, e nella famosa canzone francese di crociata, detta della Dame de Fayel; (2) ma più spesso, forse per la difficoltà del trovare quattro rime interne compagne, i poeti si contentarono di trovarne due, come in quel ritmo di San Pier Damiani :

Ave David filia, sancta mundo nata,
 virgo prudens, sobria, Joseph desponsata,
 ad salutem omnium in exemplo data
 supernorum civium consors jam probata; (3)

ch' è per l'appunto lo schema della prima strofe della canz. *Già ma' i'* :

Già ma' i' non mi conforto	nè mi voglio ralegrare,
le navi son giute al porto	e vogliono collare,
Vassene lo più giente	in terra d'oltra mare
ed io, (oi me,) lassa, dolente	come deg'io fare?

(1) *Opera*, ed. Mabillon, V, col. 896. Fu il metro abituale della poesia popolare e goliardica, politica e satirica ne' secc. XII e XIII.

(2) Cfr. anche le canzoni di crociata latine, in *Carm. burana*, XXV e XXVI, dove per altro la rima è limitata alla chiusa de' versi. Lo schema è perfetto appr. il MONE, I, pp. 248, 280, 294, 441; II, 103, 107, 208 e ne' *Carm. bur.* nn. 44 (con ritornello), 99, 101.

(3) Appr. il DU MÉRIL, l. c. p. 98 n. Cfr. *Carm. bur.* n. 102.

Anche l'ultima strofe è rimata allo stesso modo; ma le strofi intermedie sono invece rimate *ababcdcd*. A me non par dubbio che lo schema vagheggiato dal poeta fosse quello della prima e dell'ultima strofe, e che il cambiamento introdotto nelle strofi intermedie sia dovuto alla trascuranza del trovare anche nella chiusa de' versi quattro rime compagne, agevolata dalla dissimiglianza delle rime interne nelle due parti della strofe; e forse dalla divergenza della formula melodica che nella prima parte costituiva il motivo iniziale due volte ripetuto, e nella seconda la cadenza o coda. (1)

Dai monologhi passando a' dialoghi e alle narrazioni dialogate, s'avverte subito una differenza, che non può esser meramente casuale, anche nella costruzione della strofe. Ne' dialoghi e nelle narrazioni dialogate noi abbiamo, oltre la formula melodica iniziale e la cadenza, qualcosa di più, che nella poesia è rappresentato da un mezzo verso, da una parola, da un gruppo di versi, talvolta in un altro metro, aggiunti allo schema della strofe fondamentale. Difatti le strofi a dialogo su ricordate si posson dividere così:

(1) Così nella musica della *Bele Yolanz*, la cui strofe è di 4 dec. monorimi + ritornello, la formula melodica iniziale è ripetuta ne' primi due versi *aa*, e negli ultimi due *aa* è svolta la coda. Cfr. P. MEYER et G. RAYNAUD, *Le Chansonnier français*, Paris, 1892, I, f. 64 v.

<i>Rosa fresca</i> :	<i>aaa + bb</i> [altro metro]	.
<i>Donna, di voi</i> :	<i>ababcdcd</i> + ritornello	
<i>Per lo marito</i> :	<i>ababcdcd + c</i> [mezzo verso]	
<i>L' altr' ieri</i> :	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>L' amor fa</i> :	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Part' io</i> :	<i>ababcdcd + b</i> [mezzo verso]	
<i>Di dolor</i> :	<i>alababcccd + cd</i> [i due <i>d</i> son versi più corti; forse senari].	

Che sarà ella codesta giunta? Evidentemente la traccia d'un ritornello. Ciò sarebbe anche provato dalla sola canzone in cui il ritornello è conservato: *Donna, di voi*, di Giacomino Pugliese. Il ritornello, ch'è la parola " Amore „, si ripete tal quale a ogni fine di strofe.

La cagione di questo fatto forse si potrà ricercare nell'adattamento, che i giullari avranno compiuto, delle loro parole su musiche popolari di danza, dove il coro, e però il ritornello, non poteva mancare.

Ma, come il coro non c'era più, e però non c'era bisogno del ritornello, così su la musica di questo furono cantate parole ognor varie, che vennero incorporate, per il senso e la rima, alla strofe.

Nella canz. *Donna, di voi* abbiamo una strofe di quattro versi, la quale può derivare o dalla sovrapposizione di due distici a rima baciata con rime interne (*aabb*, e poi *ababcdcd*) o, com'io credo più probabile, e come si rileverebbe dalla canzone di crociata di Rinaldo d'Aquino, dalla corruzione d'una strofe originaria di

quattro versi monorimi (aaaa), più il ritornello. Ecco la prima strofe :

Donna di voi mi lamento; bella di voi mi richiamo
di sì grande fallimento: donastemi auro co ramo.
Vostro amor pensai tenere fermo, senza sospicione;
or m'asembra altro volere e 'l truovo in falsa cascione,
Amore.

Se immaginiamo che il ritornello da una parola sola s'allarghi a un mezzo verso, avremo la strofe di quattro altri componimenti : *Per lo marito, L'altr'ieri, L'amor fa, Part'io* :

Part'io mi cavaleava audivi una donzella;
forte si lamentava, dicea : oi madre bella,
Lungo tempo è passato ch'io degio aver marito,
e tu nollo m'ai dato: questo è malvasgio invito
ch'io soffro, tapinella.

Nello schema originario, il luogo di quest'ultimo verso doveva esser tenuto dal ritornello, che non rimaneva in alcun modo co' versi antecedenti; ma si ripeteva in fin d'ogni strofe, come nella cauzone di Giacomino (1). Quando cessò la ragione del ritornello, e

(1) Cfr. DU MÉRIL, l. c. p. 292; MONE, I, p. 55; II, p. 126 sg. Il processo è visibile in quella ballata appr. il CARDUCCI, *Cantilene*, p. 70 :

Ed io simil lamento, oi bella, vo dicendo
Così com'io mi sento e di dolor penando
E vivo in gran tormento oimè ch'i' moro amando:

Coro : Oi merzè, stella fina.

rimase la melodia che si compiva in questo, il poeta pensò d'aggregare quell'altro verso alla strofe antecedente, e, affinchè non restasse così campato in aria, lo rimò ora con le parole di chiusa de' primi due versi, conferendo in tal modo alla strofe maggior unità, ora con le rimalmezzo corrispondenti della cadenza, quasi che quella giunta ne fosse una continuazione. Di qui i due schemi su riferiti *ababcdcdb* e *ababcdcdc*; vale a dire due diverse contaminazioni d'una schietta strofe popolare e del ritornello.

Anche la strofe del contrasto di Cielo Dalcamo è modellata sur una strofe popolare di tre versi monorimi di quindici sillabe, più un ritornello di due endecasillabi a rima baciata. In origine il ritornello si doveva ripetere tal quale dopo ogni strofe di tre versi; (1) nel rifacimento giullaresco, dove il coro non poteva avere più parte, i due versi di chiusa furon variati da strofe a strofe e allacciati, per il senso, a' versi antecedenti. Che la cosa stia propriamente così, è dimostrato dalla *Ciciliana* del secolo decimoquarto, (2) in cui la strofe è la medesima, ma il ritornello *Lo gior-*

(1) Nella prima stampa dell' ALLACCI, p. 287, la strofe del contrasto è preceduta da un verso, che non si sa che ci abbia che vedere:

Virgo beata aiutami che 'o nou perisea a torto.

Si tratterebbe forse del primo verso d'una lauda o d'altra poesia popolare perduta, su la cui melodia sarà stato intonato il contrasto?

(2) CARDUCCI, *Cantil. e ball.* p. 52.

carattere tradizionale e subordinato del ritornello non permetteva a questo le moltiplicazioni e le fioriture consentite all'assolo.

Immaginiamo che il verso originario, in vece dell'endecasillabo, fosse il tetrametro trocaico catalettico; secondo il processo medesimo, avremo :

Festivali melodia
te laudemus, o Maria,
quem commendat prophetia
matris privilegio.

Ritorn. Regem regum peperisti
virgo puerperio (1).

Il riflesso perfetto di tale strofe in italiano è dato da un volgarizzamento di Jacopone dell'inno *In hoc anni circulo*, sul quale fu anche rimato l'antichissimo *noel* provenzale *Mei amic e mei fiel* :

In questo anno gratioso
nel mondo pericoloso
nasce el signor vigoroso
de virgine Maria.

Ritorn. Verbum caro factum est
de virgine Maria.

Un originario tetrametro trocaico acatalettico avreb-

(1) MONE, II, p. 402. Con lo stesso procedimento, ma con versi iniziali differenti, nacquero le strofi appr. il MONE, I, p. 67; ne' *Carm. bur.* n. 121 e, con raddoppiamento dell'intero verso dell'assolo, 142.

be dato invece lo stesso schema strofico, ma tutti i versi compagni, come in quella laude cadorina:

Madona sancta Maria
dura mentre si plancea
del (so) figlol ch' ela vedea
çudigar cum un larone.

Ritorn. Dolçe rayna gloriosa
sta per noy en orasone (1).

Ma si torna all' endecasillabo in una *Canzone calavrese* del '400 (3):

Assolo: Fati in de là, villano,
non astender la mano,
Parlami de lontano
e vanne illà.

Coro: Fati inderiera, no
t'acostare in zà.

La seconda parte, la coda, della canz. *Di dolor* sembra derivata a codesto modo dalla degenerazione di due tetrametri trocaici catalettici, come l'inno *Festivali*. Se qui il primo emistichio del ritornello non rima col primo emistichio dell'assolo, vuol dire che aucòra vi si conserva la coscienza dell'unità di quel verso; e ciò potè accadere finchè il ritoruello rimase veramente e

(1) CARDUCCI, *Ant. laudi cadorine*, Pieve del Cadore, 1892; cfr. MONACI, *Crestomazia*, II, 471.

(2) Appr. il VOLPI, l. c. p. 15.

propriamente tale. Ma quando il ritornello fu incorporato alla strofe, e d'una in un'altra strofe variò le parole, allora il primo emistichio fu necessariamente attratto a rimare co' suoi corrispondenti, come col suo corrispondente rimava il secondo. (1)

Circa questo secondo emistichio, che nel tetrametro trocaico catalettico è un senario sdrucciolo, e nella strofe italiana qui esaminata pare un senario piano, mi contenterò d'avvertire per ora che l'equipollenza fra lo sdrucciolo e il piano era già sentita anche nei ritmi volgarlatini; ne' quali infatti il luogo dell'uno è spesso usupato dall'altro. In una stessa composizione si leggono strofi su eguale schema; e dove l'una ha il senario sdrucciolo, l'altra ha il piano o al rovescio (2). Anche il tetrametro trocaico catalettico già corrotto, vale a dire col secondo emistichio piano, co-

(1) Se i due emistichi erano eguali, si preferì di farli rimare tra loro e con la chiusa della strofe; d'onde lo schema *aaab bb*, come in quella ballata di Jacopone:

Fusti al moue Pelestrina
 anno et meço en deseiplina,
 loco pilgliasti malina
 donn'ài mo questa prejone.
 Que farai, fra Jacobone?
 ki è venuto al paragone.

Appr. il MONACI, *Crestom.* II, p. 476. È il metro più comune delle antiche ballate e laudi in volgare.

(2) MONE, II, p. 193, st. I; II, 294, st. II e fine; II, 312, st. VI, VIII. e pss.

me nella canzone italiana, era uoto alla poesia latina del medio evo (1).

Come ognun vede, dunque, gli schemi di strofe che qui cerchiamo di dichiarare, si lasciano riportar tutti direttamente a strofi di due, tre, quattro versi monorimi con rime interne; più, talvolta, il ritornello. Or quelle strofi monorime con rime interne esistevano anche nella poesia popolare latina di tutti i paesi romanzi avanti qualunque manifestazione letteraria in volgare: e ne trovammo memorabili esempi anche in Italia: occorron negl'inni chiesastici, nelle sequenze, nelle poesie amatorie, storiche, morali. E il ritornello non fu di certo invenzione d'alcun particolare paese romanzo.

Che tali schemi si riflettessero poi, e si sviluppassero più o men variamente, in tutt' i paesi romanzi, era inevitabile: appunto per ciò non si riesce ad intendere come alcuno abbia creduto di scoprire in tal coincidenza la riprova dell'imitazione d'una letteratura romanza da un'altra. Che il francese, il provenzale, il portoghese, l'italiano, avesser tutti la strofe quaternaria, senaria, ottonaria a rime alterne di versi brevi, è così necessario che, dove qualcuna non si ritrovi, si può tenere per fermo i modelli esserne dovuti andare smarriti. Le metriche romanze si svolsero tutte dalla metrica volgarlatina a quel modo stesso che gli

(1) MONE, II, p. 63, 275, 360; III, p. 532; *Carm. bur.* n. 120.

idiomi romanzi dall'idioma volgarlatino; e chi scopre di quelle imitazioni su ricordate ritorna al metodo di que' nostri antichi, che tenevan la lingua italiana derivata dalla provenzale, perchè molte parole si corrispondono esattamente nelle due lingue.

Certo, l'imitazione, anche metrica, di una poesia da un'altra, potè accadere; anzi accadde; e la vediamo noi pure. Quando nella strofe apparisce il complicato intrecciamento delle rime, la varia e meditata combinazione de' versi di differente lunghezza, il calcolo sottile delle consonanze e delle desinenze, la *replicatio*, il *rims derivatius*, il *rims cars*, il *rims equivocs*, e simili (1), allora è proprio il caso di ricercare dove una strofe sia nata e dove sia stata imitata; giacchè questi mezzi d'arte, non esistendo nella poesia popolare latina anteriore alla poesia letteraria, non poteron essere inventati e adoperati ad un modo da più letterature indipendenti fra loro.

La stessa maniera, assai rozza e assai semplice, onde i trovatori italiani popolareschi svilupparono appena le loro strofi antichissime (quasi sempre per via di sovrappo-

(1) Ma non la *cobla capfinida* nè la *cobla capcaudada*, le quali son d'origine popolare: cfr. STICKNEY, in *Romania*, VIII, 74 sgg nn. 11, 13, 15, 16, 20-23. Esempi di tali coble, occorrono anc'oggi nella poesia popolare siciliana: cfr. VIGO, *Raccolta*, l. c. nn. 595, 4757 sgg., 4779 sgg., 4837 sgg. e pss. Nelle narrazioni la *cobla capfinida* o *capcaudada* è quasi di prammatica, e ha un nome siciliano, *rima 'ntruccata*: cfr. PITRÈ, *Canti popol. sicil.* I, p. 36; II (*Leggende e storie*).

sizione d'una strofe ad un'altra (1)) non ha se non raro riscontro nella poesia popolare degli altri paesi romanzati. Già da noi non si trova più il ritornello, ch'è quasi costante nella poesia popolare di Francia e di Portogallo nel sec. XIII; e ciò è degno di considerazione, perchè il ritornello dava alla strofe un tal nuovo carattere, che non s'intende come degl'imitatori deliberassero di farne a meno. Oltre a ciò, se, com'è naturale, gli schemi *abababab*, *ababcdcd*, *ababab*, *aaabub*, occorrono in altre letterature romanze (2), non v'occorre mai la strofe risultante dalla sovrapposizione di *ababab* a *cdcdcd*; nè l'altra risultante dalla sovrapposizione di *ababab* a *cccdcd*; nè il terzetto monorimo di versi di quindici sillabe con cesura sdrucchiola del contrasto di Cielo Dalcamo (3). L'incontro dello schema *ababcdcdc* in certe nostre canzoni e in una canzone francese (n. 1460) può esser casuale, tanto più se si consideri che questa è in versi decasillabi, e le nostre sono in ottonari (settenari francesi). Or poichè, comun-

(1) La quale sovrapposizione non era ignota, del resto, alla poesia volgarlatina: cfr. MONE, I, pp. 39, 62, 236, 410 e pss.; *Carm. bur.* nn. I, XV, XXVII, XXVIII e pss.

(2) Per la francese e la provenzale cfr. JEANROY, *Les origines*, l. c. p. 380-382. Per la portoghese cfr. BRAGA, *Cancioneiro*, l. c. n. 215 (*abababab*), n. 209 (*ababcdcd* 8 sill. + ritorn.), nn. 178, 190, 199, 202, 570 e pss. (*aaabab* quasi sempre con ritornello).

(3) Sul verso di questa composizione cfr. ciò che ne dice assai rettamente E. STENGEL nel *Grundriss* cit. § 66.

que sia nata, la strofe *ababcdcd* esisteva nella poesia popolare latina, (1) esisteva nelle sequenze diffuse per tutto il mondo (2), potea dunque esistere avanti la fioritura di qualunque poesia letteraria volgare così in Francia, come in Portogallo e in Italia; un giullare che avesse voluto legare a tale strofe un avanzo di ritornello, ch'ei dovea mantener per la musica, non poteva far altro che procurargli la consonanza con una delle tre ultime rime (*a* era troppo lontana) della strofe: dunque o *ababcdcdb*, come occorre in una canzone italiana soltanto, o *ababcdcdc* come occorre in tre canzoni italiane e in una francese; o *ababcdcdd*, che non occorre, per quanto ne so fin' ora, in alcuna composizione di quel tempo. Ma non può cascar dubbio che, per pensare a una di quelle tre combinazioni, non ci era bisogno d'alcun modello, nè in Italia, nè in Francia. Eran le più semplici e le più naturali.

(1) Cfr. STENZEL, *Scriptor. rer. silesic.* I, p. 237 :

Consolatrix pauperum, coelica regina
 audit captum filium, hora matutina,
 gregem apostolicum cognoscit dispersum,
 sicque sentit gladium, in cor sibi versum.

Anche ne' *Carm. bur.* nn. 34, 90.

(2) Cfr. BARTSCH, *Die latein. Seq.* I. c. p. 202-3.

X.

La scarsezza de' documenti e l'insufficienza dei testi non ci consente per ora di ricercare più a dietro le origini della nostra poesia popolare. Ma da quanto esponemmo finquì ci sembra di poter conchiudere con qualche speranza di coglier nel segno: 1. che una poesia lirica, non soltanto religiosa, politica e morale, ma anche amatoria e narrativa esistette in Italia avanti il secolo decimoterzo e per tutto il medio evo; 2. che i temi preferiti di codesta poesia furon quelli indicati da noi nel corso della presente trattazione; 3. che già sotto i Normanni alcuni di questi temi eran passati dalla poesia popolare alla giullaresca, la quale per altro, essendo cantata a uso del popolo nelle vie e nelle piazze, non si scostò troppo da' modelli popolari; 4. che la trattazione di codesti temi, anche nella poesia giullaresca e borghese del secolo decimoterzo, seguì la schietta tradizione paesana, così nello spirito, come nella forma, e si sottrasse interamente (fuorchè in qualche locuzione o in qualche parola accattata dalla poesia cortigiana ch'era tutta provenzaleggiante) all'azione della poesia popolare straniera; 5. che persino i ritmi comunemente adoperati in quelle com-

posizioni non sono se non il riflesso immediato o il necessario svolgimento di ritmi popolari latini molto diffusi anche in Italia fin da' primi secoli del medio evo.

La somiglianza fondamentale di certi motivi lirici, come di certi schemi strofici, in tutte le letterature romanze non ha nulla d'inaspettato; giacchè, come gl'idiomi romanzi procedettero tutti dal latino, così è più che verisimile che la poesia popolare di tutt' i paesi romanzi continuasse, tanto nel contenuto, quanto nella forma, la poesia popolare latina. Che in ciascuno di quei paesi ella poi si svolgesse con diverse energie e con aspetti diversi, è sicuro; e lo rilevammo noi pure paragonando le varie espressioni d'un tema medesimo in Italia e in Francia, in Italia e in Portogallo.

Io tengo dunque per fermo che la poesia popolare-sca italiana delle origini si specchiasse direttamente nell'antica nostra poesia di popolo.

Ch' ella non fosse imitazione della poesia francese o provenzale dello stesso genere si rileva, oltre che dal maggior numero di temi elementari trattati, in così piccola copia di composizioni, presso di noi; oltre che dalla profonda differenza del tono e del sentimento; oltre che dalla semplicità dei ritmi; oltre che dalla piena corrispondenza fra quella poesia e la poesia popolare italiana de' secoli posteriori fino a oggi; anche dal paragone fra la nostra poesia cortigiana e la nostra poesia popolare-sca. La prima, che fu veramente in gran parte imitazione della provenzale, ne ritene

fedelmente tutte le abitudini affettive, fantastiche, formali: la donna, il servo d'amore, la mercede, la benevolenza e la malvolenza, i malparlieri, tutte le formule fredde e astratte della poesia provenzale si riproducono tali e quali nella nostra. Le immagini del cristallo nato dalla neve, dell'uomo selvaggio, dell'assassino, della lancia di Peleo, della salamandra, della tigre allo specchio, di Narciso, e via dicendo, occorrono, quasi con le stesse parole, nella poesia aulica de' due paesi. Effetto d'un eguale artificio in entrambi sono: la regolare tripartizione nella stanza della canzone; l'allacciamento delle stanze con le medesime rime; i bisticci, le rime ricche, le rime care e tutte l'altre invenzioni onde ragionammo più a dietro. Qui l'imitazione è manifesta: gl'imitatori, in fatti, secondo il loro costume, riproducono de' modelli ciò che v'ha di più singolare, di più raro e di più vistoso.

Or quali sono i caratteri meglio rilevati della poesia popolare francese del secolo XIII?

I generi comunemente trattati sono: la *pastorella*, l'*alba*, la *romanza* e la *canzone a personaggi*.

Di questi generi, i primi tre (il solo esempio d'*alba* italiana è tardivo) non occorrono punto nella poesia popolare italiana delle origini. Il caso è assai significante, segnatamente per la *pastorella*, la quale apparisce straordinariamente diffusa in entrambe le letterature d'oltr'alpe.

Rimane, dunque, la *canzone a personaggi*, che quasi sempre s'aggira sul tema della malmaritata. No-

tammo e rilevammo le divergenze sentimentali e morali fra la malmaritata francese e l'italiana: guardiamone ora le differenze formali.

La canzone a personaggi s' apre sempre con un preludio narrativo, in cui il poeta, che il più spesso si dà per " cavaliere „, dice d' avere incontrato una donna, la quale faceva il lamento che sappiamo. " È manifesto, osserva egregiamente Gaston Paris, che in questa intervensione indispensabile del poeta c' è una convenzione, una formula tecnica „ dall' illustre critico riportata acutamente a' giullari, i quali in principio cantavano quelle canzoni. (1)

Anche avverte il Paris: " Il cominciamento di tutte queste canzoni, senza eccezione, si riferisce alla primavera e alle circostanze che l' accompagnano, sia che la primavera o l' aprile o il tempo di Pasqua o il maggio seguatamente vi sia espressamente menzionato, sia che il poeta si rappresenti nell'atto di coglier fiori. „ E codesta gli sembra una modificazione giullaresca de' canti di danza (canti di donna) in primavera, de' quali il tema della malmaritata era fra i preferiti (2).

Ma se i nostri poeti avessero imitato codeste canzoni, come avrebbero trascurato que' due caratteri, l'intervensione del poeta medesimo e gli accenni alla primavera, che per l' appunto dànno un aspetto così proprio e così originale alla poesia popolare di Fran-

(1) *Les origines* cit. nel *Journal des Savants*, 1891, p. 682.

(2) *Ibid.* p. 686.

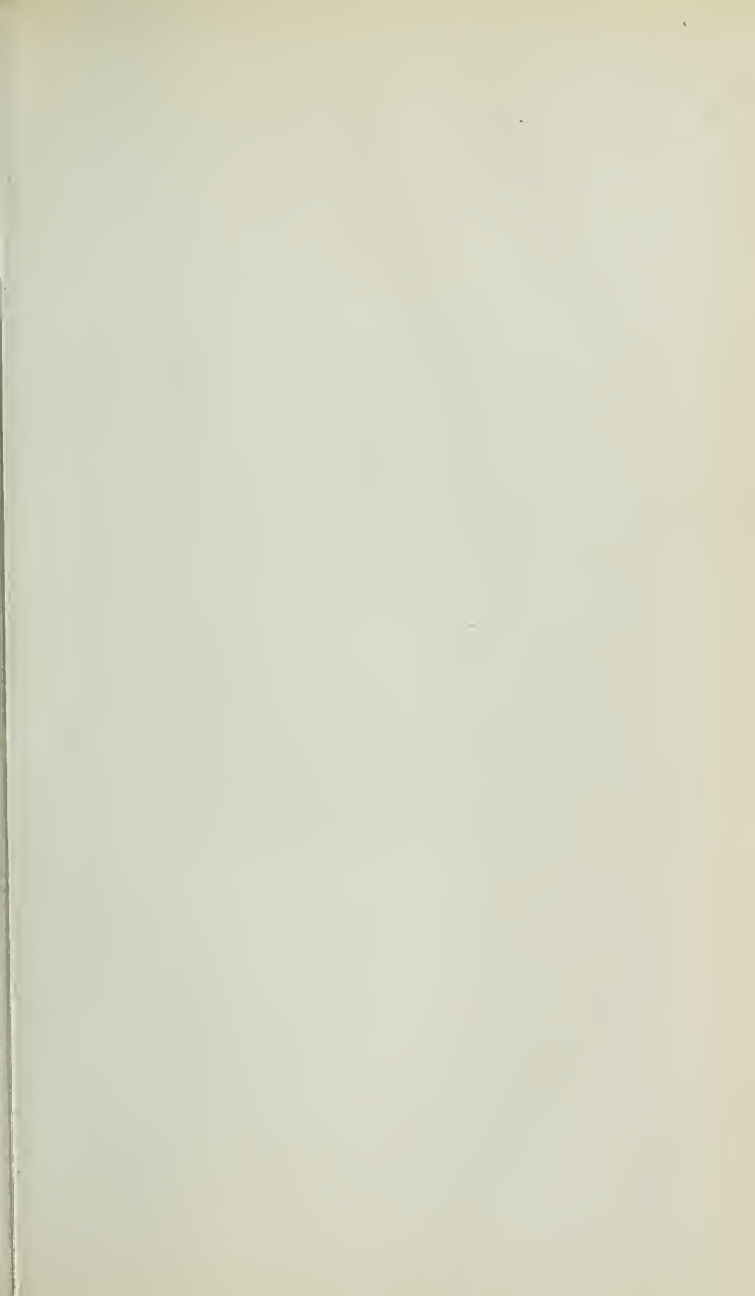
cia ? Bisognerebbe immaginare che quegli stessi poeti, i quali riproducevano servilmente tutte le abitudini, anche le più affettate e le più stravaganti, della poesia cortigiana, quando poi si trattava della poesia popolare, compieessero quel lavoro di scomposizione, che a mala pena possiam oggi far noi; e lasciando da parte le sovrapposizioni e le contaminazioni giullaresche e aristocratiche, riproducesser soltanto il motivo iniziale e popolare. Un processo, come ognuno vede, che darebbe assai da pensare su le attitudini critiche di que' nostri trovatori e giullari del secolo decimoterzo ! “ Convenienza di temi lirici, avverte un critico egregio, non può di per sè sola voler dire comunanza d'origine ; e nel nostro caso mancherebbe financo la convenienza „ (1).

E, prima di conchiudere questo mio scritto, debbo dar luogo, per quanto mi sappia male, a una dichiarazione. Quando, altra volta, proposi le idee qui sviluppate circa l'originalità della poesia popolare italiana del secolo XIII, fui accusato in Francia e in Italia di essere stato mosso da “ sentimentalismo patriottico „. Ora io sento di non avere, o almeno di non portare nelle mie ricerche d'erudizione, nè l'orgoglio francese del proclamare che tutto quanto è bello e buono nel mon-

(1) E. GORRA, *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Torino, 1895, p. 23. E anche si veda ciò che il Gorra oppone acconciamente circa il valore de' *refrains* e delle canzoni di danza francesi (p. 24).

do venga da noi, nè l'umiltà italiana del concedere che tutto quanto è bello e buono fra noi debba necessariamente esserci venuto di fuori. Io studio, ricerco, paragono, senz' altra preoccupazione che del metodo, senz' altra ambizione che della verità. Non faccio nè orazioni accademiche, nè poesie civili, nè articoli di giornali: presento fatti, documenti, ragioni. Non è dunque il caso di far la psicologia de' miei sentimenti; basta discutere le mie argomentazioni.





66628

LI.H.

C421lnz

Alfredo.....

poesia lirica in Italia.

NAME OF BORROWER.

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 23 05 10 004 6