

LA CRITICA DEI TESTI POPOLARI

1. La critica dei testi popolari si configura in maniera sostanzialmente diversa da quella dei testi dotti o, meglio, di autore.

Vale perciò la pena di definire sistematicamente questa diversità, con l'avvertenza che le osservazioni seguenti si riferiscono soltanto a una parte (anche se la più caratterizzante) dei testi « popolari »: cioè ai canti e alla loro tradizione orale; e così tralasciano anche le questioni che insorgono sulla poesia popolare a tradizione « mista », vale a dire orale e manoscritta (o a stampa).

2. La critica degli scritti d'autore ha per termine fisso la restituzione il più possibile ravvicinata dell'originale. E questo in tutta la varietà dei casi che la tradizione può offrire. Sceverare l'autentico dal non-autentico, ciò che è di autore da ciò che non lo è, restituire l'originale: ecco, in una semplificazione estrema, la funzione e, perciò, l'essenza della critica dei testi dotti.

Ma nel caso dei testi popolari esiste forse un originale? La parola che *Ipse dixit*: l'Autore, una volta per sempre, *ne varietur*? E come potrebbe se, per definizione, l'autore non ha un nome; e anche se l'avesse lo perde perché « il suo nome è legione »¹? Al posto del *ne varietur* sottentra infine la varietà: la varietà perpetua, se è vero che a caratterizzare la « popolarità » di un

¹ « El autor-legión » ha il Menéndez Pidal addirittura intitolato un paragrafo del suo fondamentale libro sul *Romancero Hispánico* (Madrid 1953, I, p. 49).

prodotto letterario son proprio quelle innovazioni parziali che chiamiamo varianti¹.

¹ Già il Berchet (nella Prefazione, 1837, alle *Vecchie romanze spagnuole*, in « Opere », ed. BELLORINI, I, p. 111) annotava: « La poesia popolare... non mette fuori opere materialmente immobili come la poesia d'arte; non le raccomanda, come questa, alla scrittura; ma le affida al canto transitorio, alla parola fugace: cammina, cammina libera e viva, e ad ogni passo che fa lascia un vezzo o ne piglia uno nuovo, senza per questo cessar d'essere quello ch'ell'era, senza mutare la sembianza che da principio ella assumeva ».

Fra i dotti contemporanei, mi restringerò a citarne due, particolarmente autorevoli nei due gran campi delle romanze spagnole e della balate inglesi. Scrive il Menéndez Pidal: « [El romance] no es obra conclusa, definitivamente corregida y acabada sobre el papel por el arte personal de un escritor; no tiene esa inmovilidad estatutaria; es, por el contrario, un ser animado, que perdura, no en la fijeza de la escritura y del libro, sino en el mudable canto del pueblo, y la variante es su palpitación vital » (*Romancero Hispánico*, I, p. 42). Ribatte Gordon H. Gerould (*The Ballad of Tradition*, New York 1957², p. 3): « Nothing can properly be called folk-song that has not been submitted to the moulding processes of oral transmission, nor is any song a traditional ballad, whatever its origin and content may be, unless it has been formed or transformed by popular tradition ».

Bisognerà poi distinguere tra varianti principali e varianti secondarie; tra varianti tradizionali (che dominano compatte un'area) e varianti momentanee (« meras alteraciones en la forma de expresión »: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Sobre geografía folklórica*, 1920, ristampato nel volume *Como vive un romance*, Madrid 1954, p. 122). Tra gli esempi, largamente attestati, di queste ultime varianti valga quello riferito dal Tommaseo (e riportato da P. HEYSE, *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlino 1889, IV, p. 181) della cantatrice incapace di ripetere un breve strambotto senza variarlo: « — Perché? — Mi viene così ». Si aggiunga poi « the fallibility of human memory, which plays as many tricks with the unlettered singers of folk-songs as it does with the rest of us » (GEROULD, p. 163). Le varianti principali a lor volta sono innovazioni in qualche misura rilevanti nella favola, nella formulazione poetica, nel metro.

Come varianti tradizionali dominano compatte un'area si può vedere chiaramente dalle rappresentazioni cartografiche che accompagnano gli studi di R. MENÉNDEZ PIDAL sulle romanze di « Gerineldo » e della « Boda Estorbada » (1920) e di V. Santoli sulla canzone epico-lirica « La finta monacella » (*Cinque canti popolari dalla Raccolta Barbi*, in « Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa », VII, 1938) e, con maggior ricchezza, le nuove osservazioni sulle due predette romanze di Diego Catalán e Alvaro Galmés (nel volume citato *Como vive un romance*, 1954).

Dalle tradizionali, infine, andranno distinte le varianti semplicemente popolari, che per maggior chiarezza (considerato il duplice senso di « popolare », che ora significa

3. Dalla diversità dell'oggetto e del fine discende in maniera necessaria anche una diversità nei procedimenti recensori e critici.

Si sa l'importanza capitale che, dal Lachmann in poi, spetta alla « recensione » metodica.

Ora, anche per i testi popolari una recensione il più possibile completa (delle versioni raccolte e pubblicate) è il primo preliminare obbligo di un editore che abbia propositi scientifici. Senonché, mentre la recensione dotta ha valore puramente strumentale (e solo lateralmente culturale), la tradizione dei testi popolari coincide invece con i testi stessi. La « Donna lombarda », « Le Roi Renaud », « El Conde Arnaldos » s'identificano senza residui con la serie delle versioni a noi note ¹.

« tradizionale » ora « diffuso tra il popolo » o « fatto per il popolo » potremmo anche chiamare « canterine ». Di questo genere sono quelle cui si riferisce M. Murko (*La poésie populaire épique en Yougoslavie*, Parigi 1929, pp. 16, 21, 42) quando scrive che il cantore « peut à volonté raccourcir ou allonger ses chants et que le même poème peut être très différent, quant au fond, dans les versions de divers chanteurs »; e che questi cantori, « qui sont des artistes », « avouent eux-mêmes qu'ils modifient les chansons » « en une brillante improvisation, grâce à leur science de la langue et de la poésie ». La tradizione canterina (cioè di cantori che sono poeti essi stessi, sia che componano originalmente improvvisando sia che ricreino, che attingano alla tradizione orale ma anche alle stampe, in parte amatori della poesia in parte professionali) è tuttora ben viva fra gli Slavi meridionali, soprattutto nella Bosnia, nell'Erzegovina e nel Montenegro [nonché in Albania: E. KOLIQI, *Come nasce in Albania un canto popolare*, in « Studi... Monteverdi », Modena 1959, p. 376 sgg.].

¹ Uno studioso e raccogliitore inglese, Cecil Sharp, osservava nel 1907: « The method of oral transmission is not merely one by which the folk-song lives; it is a process by which it grows and by which it is created » (*English Folk-Song: Some Conclusions*, Londra 1907, p. 10: cit. dal GEROULD, p. 167). Per questo « es gibt keine Fassung eines Volksliedes, von der man sagen könnte, sie sei das und jenes Lied » (J. MEIER, *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle 1906, p. 15). Così « any effort to recover an 'original' or 'authentic' version is... quite fruitless, for all renditions have equal standing as long as the ballad remains in free circulation... Indeed, if we could recover the text of a ballad as it was composed in the first place — an impossible task, as a very slight study of variants will show — we should still have to admit the equal value of the later forms » (GEROULD, p. 164).

4. Ne discendono conseguenze importanti. La tradizione popolare si svolge (come tutte le tradizioni) nel tempo, ha un prima e un poi. Ma, in principio, tutti gli elementi che la costituiscono hanno eguale valore. La « eliminatio », dunque, non ha luogo.

5. È stato dimostrato che non sempre *recentiores sunt deteriores*.

È un principio che vale anche per i testi popolari. Parecchie romanze spagnole raccolte oggi dalla tradizione orale ci hanno conservato un testo migliore e più arcaico che stampe cinquecentesche ¹.

Quella prudente massima critica risulta poi vera anche in un contesto semantico diverso; qualora cioè *non deteriores* si riferisca alla qualità intrinseca del prodotto letterario e non ai rami della tradizione.

Di queste varianti « creatrici » i *romances* offrono più di un esempio, da quello famoso del « Conde Arnaldos » a quelli della chiosa di « Gerineldo ».

6. Grazie alla recensione si possono, certo, stabilire rami principali e secondari della tradizione; non però un albero genealogico vero e proprio valido per tutto un testo. E questo per la ragione

¹ Che versioni raccolte ai nostri giorni rappresentino a volte un testo migliore e conservino lezioni più arcaiche che trascrizioni antiche è stato provato per il Romanero spagnolo dal Menéndez Pidal: *Sobre geografía folklórica*, p. 137 sg.; *Romancero Hispánico*, II, p. 412 sgg.

Che le varianti non siano sempre peggiorative, che ci siano varianti creatrici (cioè dovute all'intervento di un cantore dotato e poi entrate nella tradizione) è stato dimostrato dal Gerould (*The Ballad of Tradition*², p. 170 sgg.) per le ballate inglesi, dal Menéndez Pidal (*El Romancero: Teorías y investigaciones*, Madrid 1927, pp. 37, 40) e da D. Catálan - Menéndez Pidal (*La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje*, Madrid 1955, p. 58 sgg.) per le romanze spagnole.

A che sorgano buone varianti (oltre al talento poetico dell'individuo innovatore) è però necessaria « a tradition of artistry current at least in certain groups or families and in certain regions »: GEROULD, p. 184. La mancanza di questa tradizione spiega perché le ballate raccolte in America mostrino per lo più « an ever more marked deterioration of the lyrical element than has been the case in Great Britain »: GEROULD, p. 259.

che — data la grande e continua contaminazione — ogni variante sta e vive a sé¹.

I tentativi (che non sono mancati) di applicare il metodo « genealogico » a canti popolari hanno, infatti, fornito esempi singolari (perché metodicamente esercitati) d'interpolazione².

7. Ci sono poi varianti così ampie e caratterizzanti da trasformare radicalmente un testo.

È il caso della ballata scozzese « Fair Janet » rispetto alla nordica « Kong Valdemar og hans Söster » per cui questo canto dell'amore come avverso destino si trasforma in uno dell'amore tragico e sublime. È il caso (per riferirci a testi italiani) del lamento della giovane sposa per la perdita libertà di ragazza che trapassa, si confonde o sparisce addirittura in quello della perdita libertà d'Italia con la congiunta speranza del suo imminente risorgimento. Per quanto genealogicamente connesse, queste versioni saranno da ritenere canti nuovi³.

¹ La formulazione del principio che ogni variante sta e vive a sé (fondamentale per la critica dei testi popolari) è merito grande di R. Menéndez Pidal. « Cada verso o grupo de versos en que [cada idea poética] se expresa, tiene una historia aparte, una difusión geográfica y cronológica diferente de la de los demás versos »: *Sobre geografía folklórica*, p. 127 sg.

Il diverso aggruppamento delle varianti comanda evidentemente l'opportunità di abbondare nella pubblicazione di versioni intere piuttosto che costringere molte varianti in un grosso e perciò poco perspicuo apparato sottostante a una versione scelta, di necessità, non senza arbitrio. È questo, del resto, il criterio cui si sono attenuti i migliori editori, a cominciare dal Nigra e dal Child.

² Esempio estremo d'interpolazione « dotta » è il *Romancéro populaire de la France* di G. DONCEUX, Parigi 1904. Per le pratiche interpolatorie di moderni editori di ballate nordiche si può consultare E. DAL, *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*, Copenaghen 1956, p. 364 sgg.

³ L. TUSCHKE, « Fair Janet » und « Kong Valdemar og hans Söster », Berlino 1950, e la mia recensione in « Rivista di Letterature Moderne », I, 1946, p. 322 sgg.

Sul lamento della perdita libertà della giovane sposa e quello sulla perdita libertà d'Italia: V. SANTOLI, in « Lares », 1949, p. 7 sgg. [e in questo volume, pp. 254 sgg.].

Per la distinzione fra variante, rifacimento e ricreazione: V. SANTOLI, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid 1957, VII, p. 392 sg. [e in questo volume, pp. 142 sg.].

8. La grande e continua contaminazione che caratterizza i testi più schiettamente popolari, infine, fa sì che ancor meno che per i prodotti di autore tramandati da più testimoni esista un testo onninamente « optimus ».

9. L'impossibilità di costruire stemmi paragonabili a quelli che valgono per i testi di autore non vuol dire però che le varie lezioni stiano tutte sullo stesso piano. Ci sono, infatti, lezioni buone e lezioni cattive (e questo vale per il giudizio qualitativo); lezioni più antiche e lezioni più recenti (e questo vale per la storia della tradizione).

Stabilire questa cronologia relativa è il fine principale della critica dei testi popolari (critica che, dunque, coincide con la storia della tradizione).

Per questo ci soccorrono: *a.* le testimonianze; *b.* la critica interna; *c.* le norme areali.

10. Le testimonianze antiche, assai numerose ed estese per le romanze spagnole e le ballate nordiche, sono invece relativamente scarse (e di solito per di più appena indicative) per i testi italiani¹.

11. Tanto maggiore importanza verrà ad avere allora la norma della « lectio difficilior ».

Perento, comunque, anche nella filologia demologica è l'ossequio al « textus receptus ».

12. Se nella tradizione manoscritta codici periferici possono avere particolare importanza, le norme (bartoliane) delle aree laterali, dell'area più isolata e dell'area seriore sono lo strumento in molti casi unico o il più importante a determinare la cronologia

¹ Per le testimonianze antiche relative ai testi italiani v. ciò che è detto qui addietro, a p. 40 sgg.; e anche P. Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1949, p. 285 sgg.

relativa di due o più lezioni, a distinguere tratti più arcaici da altri più recenti ¹.

¹ Per il criterio (così importante) delle aree laterali si veda la bibliografia citata a p. 239. Una chiara dimostrazione è quella che sinteticamente risulta dalle cartine che accompagnano lo studio di D. CATALÁN e A. GALMÉS, *La vida de un Romance en el espacio y nel tiempo*, in *Como vive un Romance*, Madrid 1954, pp. 152, 160 ecc. In esse si vede benissimo il conservatorismo di aree laterali come le Asturie e la regione Cantabrica, la Catalogna e, in grado minore, il Portogallo e il Marocco di contro alla corrente innovatrice proveniente dall'Andalusia che si è accampata nell'area centrale e maggiore ed è tuttora in espansione (v. le cartine 8 e 9 a p. 270).

Dalla lateralità effettiva (che presuppone una precedente continuità geografica) va distinta la lateralità apparente. Un caso di lateralità apparente è quello della canzone « L'innamorato timido e l'Amante trascurato » da me edita e illustrata nei *Cinque canti popolari dalla Raccolta Barbi*, p. 171 sgg. La lateralità apparente è un « trapianto a distanza », « operado por iniciativa particular de un individuo aislado »: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, I, p. 324 (che enumera vari casi di trapianti).

« Una grande area isolata » è la tradizione romancistica giudia. « Es un área arcaizante bipartida: su porción oriental, muy aislada de la antigua patria española; su porción marroquí mantiene un caudal muy arcaico, sumado con aportaciones modernas del Sureste de España »: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, II, p. 340. D'altra parte, per quanto oggi ne sappiamo, anche la tradizione americana (pur mancando evidentemente di compattezza) « ofrece arcaísmos estimables », conservando essa « romances de los raros, que en España sólo se hallan en las regiones más tradicionalistas ». Un « gran arcaísmo » caratterizza anche la tradizione delle Canarie: *ibid.*, pp. 351-52 e 357. Oltre Atlantico, andrà rilevato pure il conservatorismo del Canada francese che conosce ancora la « Donna lombarda », quasi ignota invece alle moderne raccolte di Francia. Ancora: le canzoni eroiche degli Slavi meridionali si son mantenute meglio che altrove nella Bosnia e soprattutto nell'Erzegovina e nel Montenegro ossia nelle regioni più isolate (e meglio negli ambienti più chiusi, cioè fra i musulmani): M. MURKO, *La poésie populaire épique en Yougoslavie*, pp. 9 e 13. E quanto alle byline, le ricerche « ont démontré qu'elles se sont principalement conservées dans l'extrême Nord de la Russie », che allora era la via di transito tra la Russia e l'Europa. « Coupée maintenant des influences extérieures, repliée sur elle-même, la paysannerie du Nord conserva pendant deux siècles et demi les riches traditions de l'art littéraire »: I. SOKOLOV, *Le folklore russe*, Parigi 1945, p. 162 sg.

« Sin las versiones de Cataluña o de Marruecos, una gran porción de la belleza tradicional estaría perdida, muchos asuntos viejos estarían olvidados ya para siempre; varios romances, como la 'Guardadora de un muerto' y la 'Fratricida por amor', sólo me son conocidos en Cataluña y en Tánger. ¿Quién sabe hoy por tradición en España el romance de las 'Quejas de doña Jimena ante el rey'? Pues en Tánger no hay judía

13. Di tutti i casi che si possono presentare sia quando l'originale è conservato sia quando è perduto, i più lineari, cioè i più semplici, non hanno riscontro nella tradizione dei testi popolari. A un editore di questi più interessanti casi meno facili, che la filologia degli ultimi decenni ha il merito di aver riconosciuto e descritto.

Sono gli archetipi con varianti, da cui discendono i « codices mixti »; sono i rami della tradizione risalenti a un originale duplice o plurimo (e non a un unico archetipo). È il caso dell'*Apologetico* di Tertulliano illustrato dal Pasquali; è il caso del *Decameron* definito dal Barbi¹. Per il *Decameron*, anzi, non solo ci sono tradizioni indipendenti; ma entro ogni tradizione si os-

que no lo cante»: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de Romances viejos*, Buenos Aires 1938, p. 42. A proposito delle ballate di Kudrum ha poi constatato lo stesso Menéndez Pidal: « En España, Danimarca y Gottschee se conservan las formas mejores de la balada, mientras en Alemania, patria de todas, la canción degeneró en extremo. Este fenómeno de la mayor fidelidad de una tradición emigrada respecto de una tradición indígena se repite mucho (el país irradiador suele ser más innovador), y lo vemos igualmente en el caso particular de Don Bueso, pues sus variantes balcánicas y marroquíes representan mucho mejor que las castellanas la forma más antigua del romance » (*Supervivencia del poema de Kudrum*, in « Revista de Filología Española », XX, 1933, p. 57).

E per venire all'Italia, « il Piemonte, come altre regioni poste alla periferia dell'influsso francese, ... conserva alcune antiche canzoni meglio della Francia, perché in Piemonte esse sfuggirono all'elaborazione dei tempi più tardi; sicché le dame e i principi, imborghesiti in Francia in semplici Pierres, Marions, Louisons, preferiscono restare in Piemonte dame e principi ed abitare in torri e castelli »: B. A. TERRACINI, *Arte e storia nei canti popolari piemontesi*, nella rivista torinese « Arte e Vita », IV, 1923, p. 109.

Fra le regioni periferiche (cioè in questo caso seriori) di cui fa parola Terracini sarà da annoverare anche la Svizzera di lingua francese dove « persistent encore des versions qui ont souvent disparu du sol français »: A. VAN GENNEP, in « Mercure de France », 15 luglio 1939, p. 426.

Le aree seriori si presentano spesso oggi come laterali o, più di rado, isolate. Comunque, non bisogna confondere la lateralità con la marginalità, né l'isolatezza (cioè, spiegava il BARTOLI, « l'area meno esposta alle comunicazioni ») con il trapianto a distanza (per cui vedi sopra).

¹ G. PASQUALI, *Per la storia del testo dell'Apologetico di Tertulliano*, in « Studi italiani di Filologia Classica », 1929, p. 13 sgg.; M. BARBI, *Sul testo del Decameron*, in « Studi di Filologia Italiana », 1927, ristampato in *La Nuova Filologia*, Firenze 1938, p. 35 sgg.

servano aggiustamenti e cambiamenti manifestamente voluti, varianti continue (dovute, con ogni probabilità, al Boccaccio stesso). Di questi casi, mentre gli archetipi con varianti ci fanno rimpiangere gli archetipi omogenei, i duplici o plurimi originali (e tanto più se la tradizione loro mostra varianti continue) si accostano alle condizioni dei testi popolari per i quali la pluralità degli originali e le varianti continue sono normali.

14. Laddove, invece, la critica dei testi popolari viene a trovarsi in una condizione addirittura opposta a quella dei testi d'autore è nel caso dell'esistenza di un solo testimonio (« codex unicus », autografo o no). Questa che non di rado, e almeno da un punto di vista economico, è condizione ottima per un testo di autore, è invece condizione pessima per chi studi testi popolari. Egli infatti, qualora non lo soccorrano testimonianze antiche, innanzi a un « textus unicus » potrà al più dichiararne la popolarità della forma, della costruzione e del tono, non la popolarità effettiva o tradizionalità. Tradizionalità che non soltanto ha una sua rilevanza storica ma anche è la sola prova dell'autenticità di un prodotto popolare. Il « falso », infatti, in questo dominio consiste nel dichiarare tradizionale un prodotto che non lo è¹.

15. Come si vede, le differenze tra la critica dei testi d'autore e quella dei « popolari » sono numerose e cospicue.

¹ Per la definizione di ciò che deve ritenersi un « falso » in fatto di letteratura tradizionale: V. SANTOLI, in « Lares », X, 1939, pp. 232-34 [e in questo volume, pp. 251 sgg.]. Una istruttiva lista di falsi istituì A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906², pp. 366-95. Sul « qualche centinaio di canti » composti da L. Capuana e passati « per burletta » al Vigo, che « non sospettò della loro autenticità » e li stampò come popolari nella sua raccolta di canti siciliani, v. ora G. COCCHIARA, *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo 1951², pp. 94-96. « Più numerosi di quanto non si pensi » sono anche i canti non propriamente popolari nella silloge di G. Leopardi Cilia: G. PICCIRTO, *Considerazioni sui Canti popolari siciliani raccolti da G. Leopardi Cilia*, in « Archivio Storico per la Sicilia orientale », XLIX, 1953, p. 71. Per i « falsi » nel *Des Knaben Wunderhorn*, la famosa raccolta di Arnim e Brentano, si veda F. PFAFF, *Romantik und Germanische Philologie*, Aidelberga 1886, p. 19.

Di questo si son resi ben conto, come prova la loro pratica, i migliori editori dei testi popolari, a cominciare dal Nigra. Ma la mancanza di dichiarazioni e sistemazioni dottrinali (e, se si vuole, scolastiche) ha forse contribuito a lasciare indisturbata la credenza nel « *textus optimus* » e anche aperto la strada a una trasposizione meccanica dei procedimenti sperimentati nelle recensioni chiuse. Intento di questa schematica esposizione è stato appunto riassumere i principi regolatori della migliore filologia demologica nel paragone con quelli stabiliti per la critica dei testi di autore.