

## X

## Il ritornello nel canto popolare e colto

## 1. Opinioni sulle origini del ritornello

L'uso dell'incantazione magica, stabilito già nel più remoto passato, dà agio di spiegare un elemento importantissimo del lirismo popolare come della musica pura: il ritornello. Dei canti quest'ultimo è costituente essenziale; assai più radi essendo invece i rapporti che intrattiene con le composizioni di Bach, Haydn, Beethoven; con una fuga, una sinfonia, con l'Introito di una messa in gregoriano. Esso è la base del Rondò, un genere di costruzione che non ricorre soltanto nei pezzi che ne portano il nome, ma un po' dappertutto. Quale sia la provenienza del Rondò è questione che i filologi han giudicata molto ardua, trovandovi soluzioni diverse. Elenchiamo prime nell'ordine quelle teorie che non ci riesce possibile accogliere.

È stato detto che il ritornello è un mezzo per conferire a una composizione simmetrica ritmica e così controbilanciare la libertà della misura (Grimm): ma sarebbe una preoccupazione da musicista colto e smalzato, e i primitivi non sono artisti di questo genere.

Si è asserito che il canto popolare era in principio epico, narrativo, ossia eseguito da una sola persona, e che a poco a poco, in un successivo periodo del suo sviluppo, il lirismo giunse a combinare la parola di un solista con quella d'un gruppo di uditori i quali, a loro volta, esprimevano i loro sentimenti: il ritornello si sarebbe incaricato allora dell'espressione di un ruolo collettivo, analogo a quello che deteneva il coro nell'antica tragedia (Geijer). È una teoria questa che ci sembra viziata alla radice, giacché tra i primitivi come noi li intendiamo non esiste epopea in quanto non ancora esiste la storia; inoltre la distinzione tanto importante di musicista e di « pubblico », di solista e di « uditorio », presuppone una civiltà relativamente avanzata.

È stato affermato che nelle danze accompagnate dal canto

fosse presente una serie di assolo interrotti da esclamazioni, da un grido, una breve frase dell'intero coro, un verso ritmato con l'ultimo verso del ritornello (un'idea felice nata già allora) o nuovo affatto, spesso più breve, aggiunto alla fine del ritornello a fermare una sorta di « Leitmotiv » (L. Clédat, Jeanroy, Pineau). Si tratta di una teoria analoga a quella precedente, inseribile fuori dall'epoca moderna. Anche in questo caso siamo di fronte a un lirismo colto, e non a un lirismo popolare che ne è tuttavia la radice.

Secondo un'altra teoria il cantore primitivo, a ogni pausa, traeva dallo strumento col quale s'accompagnava, alcuni accordi per separare con taglio netto due strofe consecutive, quasi a creare un ritornello strumentale. Più tardi secondo la medesima teoria, musica e poesia si separarono e allora il breve motivo d'interludio che solitamente s'ascoltava dopo ogni parte del canto venne sostituito con altre onomatopее più o meno approssimative (R. Rozières). Una spiegazione ingegnosa ma debole — come si vede — e superficiale, dacché non dà ragione di queste « pause » che il cantore introduce nell'esecuzione vocale, e interpreta in modo affatto inammissibile il carattere bizzarro di certi ritornelli.

P. Meyer ha ricondotto il termine *ritornello* all'idea di fioritura musicale (*refrangere*): una spiegazione etimologica che interessa un periodo moderno della evoluzione del lirismo (il XIII secolo oppure, un po' più indietro, i primi tentativi di poesia in volgare) e che non dà conto alcuno dei fatti iniziali che ci interessano.

L'opinione di Meyer è stata adottata, sia pure non letteralmente, dal Jeanroy, autore di una celebre opera. Ebbene, questo studioso fa mostra qui di una particolarità molto curiosa: egli studia un soggetto essenzialmente musicale — la poesia lirica — lasciando da parte tutto ciò che è musica. Quando la forza delle cose lo obbliga a parlare da musicista, e non da letterato, egli dimentica talvolta il dovere di precisione cui è tenuto un critico serio. Adattando l'opinione che vede nel ritornello un interludio strumentale, periodicamente mescolato al canto, egli crede di trovare un argomento in favore di questa tesi nei versi di un vecchio canto che così commenta <sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique*, p. 104.

« Una *pastorella* francese di Jocelin de Bruges ci mostra una pastora la quale

*En sa pipe refrainait  
le vers d'une chanson...*

« Questi versi » dice « vogliono dire che ella s'accompagnava col flauto, ma in sordina, su un tono più basso. » Perbacco, dobbiamo confessare che, non abbiamo capito bene. Come si farà mai ad accompagnarsi con uno strumento a fiato mentre si parla o canta? Inoltre il flauto non ha sordina e un accompagnamento « un tono più basso » (della melodia) sarebbe una mostruosità. Continua Jeanroy: « *Refrain* o *refrai* sarebbe dunque dapprincipio un termine musicale che significa *melodia* e in particolare *melodia bassa con parole aggiunte* oppure, come mi fa notare G. Pâris, delle modulazioni, dei vocalizzi nei quali la voce, *arrestandosi per subito ricominciare, passa bruscamente da una nota all'altra; il che s'esprimerebbe assai bene col dire che essa si spezza (frangitur)* ». Noi vogliamo credere che vi sia un difetto di redazione in queste frasi: diversamente confessiamo che ci restano inintelligibili.

## 2. La magia e il ritornello

Vogliamo in primo luogo rammentare due principî che reputiamo regole di critica e sui quali non si sarà mai insistito abbastanza.

1) Allorché è in ballo la difficile questione delle « origini », non bisogna arrestarsi a forme colte, stabilite da artisti o letterati, ma è necessario risalire molto più indietro, tenendo in conto che il lirismo ha seguito un'evoluzione dalla musica alla letteratura e che la musica è la sola arte veramente popolare. Noi saremmo propensi a distinguere, tra gli antichi, un primo periodo nel quale il lirismo si confonde con l'incantazione; un secondo periodo nel quale esso figura come opera metà rituale, metà *letteraria*, inquadrata in una cerimonia religiosa; un terzo periodo nel quale esso è ormai secolarizzato, intriso di spirito profano: crea allora quei concorsi, quegli agoni o *certamina* che ci sono noti attraverso le iscrizioni, e nei quali è possibile ravvisare l'equivalente di ciò che in Occidente rappresentano i *feis*

irlandesi e gli *eisted-food* gallesi. Al di fuori dei letterati, dei sapienti e dei professionisti, lo spirito popolare ha seguito una propria autonoma evoluzione: seguendo il percorso che conduce dalla ricetta utilitaria all'idea del puro godimento, dalla superstizione allo scetticismo, dalla fede al superficiale divertimento; a modo suo ha compiuto esso medesimo un'opera di immaginazione e d'« arte ». Non può essere perciò sufficiente trovarsi di fronte a un pezzo con autentico carattere popolare – dovuto a persone che non sanno leggere, scrivere, calcolare – per ritenere di essere in possesso d'un documento capace di chiarificare in via diretta il problema delle origini.

2) Giacché le opere popolari, vale a dire le più antiche, vanno nettamente distinte dalle altre, è necessario non trattarle coi medesimi metodi critici adoperati per le opere colte. Se, per ragioni che è inutile rammentare, si ammetta – come noi ammettiamo – esser la musica più antica della poesia, e che i costituenti della composizione poetica siano tratti da quella musicale, allora si sarà naturalmente condotti a non considerare un fatto letterario come un fatto « originario » nella genesi del lirismo, e a vedere nei canti dei primitivi tutt'altra cosa da quella che vi cercano i grammatici, consueti a un modo di pensiero affatto diverso da quello del musicista.

Ciò premesso, procediamo a un veloce esame dei documenti in nostro possesso. Si possono classificare i ritornelli secondo il criterio del ritmo (vale a dire: tenendo conto della loro posizione, prima o dopo la strofe, o all'interno della strofe) e secondo il criterio grammaticale. In quest'ultimo caso saranno da distinguere: 1) i ritornelli legati tramite il loro senso alla tonalità del componimento, esprimendone l'idea generale o il sentimento dominante, e perciò parti organiche di esso; 2) i ritornelli i quali, pur provvisti di proprio senso compiuto, non si integrano e riallacciano con nettezza al resto della composizione poetica e, in conseguenza di ciò, han potuto suggerire l'ipotesi che li vedeva come imprestiti da canti diversi; 3) i ritornelli *incomprensibili* – per il grammatico beninteso, giacché l'inintelligibilità grammaticale può valere da esatto inverso di un fatto musicale naturalissimo e degno d'attenzione.

Ecco, sono i ritornelli di quest'ultimo tipo che a noi sembrano i più importanti, poiché sono i più antichi. I due altri generi appartengono a un'epoca nella quale lo spirito dei poeti, inter-

pretando liberamente remote tradizioni, le traspone entro il campo del gusto, dell'arte e della composizione dotta.

Noi reputiamo che il ritornello sia scaturito dall'uso popolare e dall'incantazione. E per dimostrare questo assunto ci avvarremo dell'opulentissimo repertorio di magia musicale che si deve alla ammirevole simpatia di Alice Fletcher per i popoli semicivilizzati. Lì non ci troveremo troppo distanti dalla semplice, o vergine, natura, e potremo giudicare una corrente dal punto privilegiato dell'osservatore che scruta la polla donde scaturisce e prende avvio. Daltronde è giocoforza servirsi di codesto repertorio, ché quelli dei Greci e dei Latini sono andati perduti.

### 3. Il lirismo magico tra gli Indiani d'America

Riportiamo qui sotto l'inizio della cerimonia *Hako*, che comprende nella sua interezza un centinaio di canti. È la cerimonia con la quale i Pawnee fanno appello agli Spiriti per impetrarne i beni della vita: figliolanza numerosa che assicuri la continuità e la forza della tribù, abbondanza dei frutti della terra, sicurezza, ecc. Insomma, un equivalente del culto dionisiaco in Grecia. In questa sorta di introduzione alla cerimonia tutt'intera, vengono invocati in ordine successivo tutti gli Spiriti che agiscono da intermediari tra gli uomini e Tira'wa, la « Grande Potenza ». Il nome dello Spirito invocato si vedrà scritto in caratteri maiuscoli in ogni strofe<sup>1</sup>.

I  
*Ho-o-o!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! AWAHOKSHU. He!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe.*

II  
*Ho-o-o!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! HOTORU. He!*  
*I'hare, 'ahe!*

III  
*Ho-o-o!*  
*I'hara, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! SHAKURU. He!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*

IV  
*Ho-o-o!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! H'URARU. He!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*

<sup>1</sup> Alice C. Fletcher, *The Hako, a Pawnee Ceremony*, in « Twenty-second Annual Report of the Bureau of American Ethnology », vol. I, p. 371.

## V

*Ho-o-o!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! TOHARU. He!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*

## VI

*Ho-o-o!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*  
*Heru! CHAHARU. He!*  
*I'hare, 'hare, 'ahe!*

Sappiamo che si tratta di una cerimonia magica: possediamo la melodia di questo primitivo canto lirico e i dettagli delle circostanze nelle quali veniva cantato. E anche se non la conosciamo, ci sarebbe tuttavia sufficiente constatare la ripetizione delle formule e l'identità delle strofe per dedurne il carattere musicale di tutto il componimento.

Ma vediamo la spiegazione che Alice Fletcher offre di questo testo:

« *Ho-o-o* = esclamazione che serve da preludio o da introduzione al canto.

« *I'hare* = esclamazione che indica il fissarsi dell'attenzione su qualcosa di importante, di cui sia necessario considerare il senso e l'insegnamento.

« *'hare* = abbreviazione della parola precedente.

« *'ahe* = altra abbreviazione, con mutazione di *r* in *h*.

« *heru* = interiezione rispettosa, come in presenza d'alcunché di sacro.

« *he* = altra abbreviazione di *I'hare*. »

Cosa c'è infine, in ognuna delle strofe di questo « carmen »? Un'esclamazione che vale come gesto per imporre l'attenzione, e il nome dello Spirito invocato. Tutti qui i due poveri elementi costitutivi di codesto lirismo! Il gesto vocale si riduce a una o due interiezioni (*Ho-o-o* e *I'hare*).

Un grammatico solito a maneggiare proposizioni e forme analitiche, non troverà in tutto questo nulla che possa, anche poco, soddisfarlo: e questo perché non d'una composizione letteraria si tratta, ma *musicale*. E tocchiamo qui il nodo principale e decisivo della questione; altri fatti accessori provvederanno poi a metterlo meglio in luce.

Non sarà un buon parlatore, non ha a sua disposizione miti già costituiti e facile esca per l'immaginazione poetica, o forse la menzione di consimili miti non è minimamente necessaria al-

l'operazione magica: come che sia il mago poeta-cantore si limita per tutto lo sviluppo del canto, a modificare la forma dell'interiezione (*I'hare, 'hare, 'ahe, he*). Lasciando da parte la piccola introduzione (*Ho-o-o*), si può affermare che la prima strofe si riassume in grido: *He Awahokshu!*; e la seconda non diversamente: *He Hotoru!*; e la terza: *He Shakuru!*, ecc. Né più né meno, come si vede, che una *formula magica*. Verbalmente si riduce a pochissimo: ma per il mago è importante la melodia sulla quale viene pronunciata quella formula (l'incantazione).

Identica osservazione per il canto rivolto, la notte, alle Pleiadi (undecimo rituale della medesima cerimonia *Hako*)<sup>1</sup>:

I	II
<i>Weta racha; ha!</i>	<i>Weta racha; ha!</i>
<i>Weta racha; weta racha;</i>	<i>Weta racha; weta racha;</i>
CHAKAA!	CHAKAA!
<i>Ruto Chiaro! Ha! Wira; ha!</i>	<i>Ruto Chiaro! Ha! Wira; ha!</i>

Questa la traduzione che offre Alice Fletcher:

« *Weta* = Che viene, s'avvicina (le stelle che appaiono all'orizzonte).

« *racha* = che si alza in alto (*id.*).

« *ha!* = guardate!

« CHAKAA = nome delle Pleiadi.

« *Ruto* = è.

« *Chiaro* = bene.

« *Wira* = che viene, che appare.

« *ha!* = vedete! »

Anche qui solo una esclamazione, un gesto, un nome magico.

Pensate adesso a un cantore il quale, invece di essere un « primitivo » o un semicivilizzato, fosse un « poeta lirico » nel senso che gli antichi davano a questo termine, vale a dire un artista che aveva a propria disposizione, come materia poetica, miti precisi e splendidi; un uomo insomma di grande immaginazione e sufficientemente libero dalle regole della magia da non restar prigioniero di certe formule. Ebbene costui si sarebbe regolato diversamente, pur seguendo la tradizione su certi punti. Conservando la forma strofica e si sarebbe ispirato anco-

<sup>1</sup> Alice C. Fletcher, *op. cit.*

ra a un pensiero religioso. Ma rivolgendosi a un dio personale con una biografia e un mito ben precisi, avrebbe intessute le sue strofe con materia viva, ricca e brillante; avrebbe esposto idee, narrato fatti. Niente onomatopée, sufficienti per uno spirito primitivo, ma non per lui: sarebbe solo rimasta la formula-tipo, *He-hotoru!* - *He Shakuru!*, quasi marchio distintivo e tradizionale di un genere trasformato, una formula che si chiamerebbe *ritornello*. Nel ritornello difatti - che è sopravvivenza di antiche usanze nella civiltà moderna - si condenserà l'incantazione primitiva.

#### 4. I ritornelli magici e il lirismo greco

Il lettore giudicherà forse che tra i Pawnee dell'America e i Greci dell'antichità classica sia difficile trovare un qualche legame o continuità. Tuttavia, sulla scorta dei fatti che abbiamo appena finito di esporre, riesce possibile spiegare il lirismo popolare antico che vale come base, fondamento del lirismo colto. La magia è un fatto universale; a riguardo del ritmo i suoi procedimenti sono eguali dappertutto.

In Grecia esistette un certo numero di generi lirici e molti di essi ci sono noti solo per tramite dei rispettivi ritornelli. I quali poi sono curiosissimi e danno agio di fare alcune osservazioni.

1) Ogni ritornello indica il nome della divinità cui il canto è rivolto.

2) Tale nome è preceduto da una interiezione, come *ὦ, ἰὼ, ἱέ, αἴ...*

3) Interiezione e nome costituiscono una formula indissolubile che designa il canto intero, e serve talora anche da epiteto per il dio destinatario del canto. A esempio:

*ai-Linos* (*Linos* designando in quest'occasione sia un ritornello, sia un genere di canto, sia un personaggio mitico);

*ìè-Paian* (come sopra; *Paian* essendo un dio che guarisce)<sup>1</sup>;

*i* (per *ìè?*) *ulos* (come sopra; *Ulo* essendo un epiteto di Demetra, dea delle messi);

*ô-Hymenaié* (come sopra).

<sup>1</sup> Questo appellativo finisce per designare Apollo medesimo, identificato con *Paian*; cfr. *Iliade*, XV, 365; *Edipo re*, V, 154; C.I.A. (*Selinunte*), 210; C.I.G., 1946.

(Cfr. ancora le parole *Upingos*, canto in onore di Artemide; *Lityersès*, canto dei mietitori e nome di un leggendario figlio di Mida; *Ialémos*, canto funebre e nome di un personaggio.)

L'identificazione del ritornello con il nome del canto e con quello di una divinità mostra potentemente la sua importanza: la quale altrimenti non si spiega che con l'antichità del ritornello stesso. Siccome poi tutti questi canti detengono carattere religioso, è giocoforza ricondurli a usanze di incantazione magica, ove si conoscano gli antecedenti e le origini di tutti i culti religiosi. *Iè-Paian* è l'equivalente di Hé-Hotorn. Questa interiezione, *iè*, sulla quale di solito il lettore negligenemente sorvola, vale invece come sopravvivenza, attestazione certa del fatto capitale donde ogni lirismo è sortito: l'incantazione primitiva. Gli antichi ne cavavano anche un epiteto per il dio interessato, e questa prova oltre che la memoria di precedenti riti popolari, anche la sua fondamentale importanza. Si legge in un coro dell'*Agamennone* di Eschilo: « Io invoco *Peana ièion* »<sup>1</sup>.

Quando l'incantazione, evolvendosi come ogni altro genere, passa dal campo popolare a quello dell'arte e della « letteratura », e quando i culti religiosi si sostituiscono a quelli magici, il poeta lirico adotta un metodo di composizione che appare assai semplice: ricama sopra tradizionali formule magiche le brillanti amplificazioni della sua retorica. E ne offriamo qualche esempio.

Tutto quello che conosciamo del lirismo greco è artistico, colto, letterario, « moderno » per lo storico: tuttavia, vi rimangono visibili tracce della magia primitiva. Credete che la sola critica letteraria possa bastare alla spiegazione di questi tre versi di Eschilo che per due volte di seguito compaiono nello stesso brano delle *Supplici* (vv. 890 e sgg. e 899 e sgg.)? Oltre al chiaro carattere musicale della ripetizione vi è ravvisabile il *ductus* del linguaggio primitivo e magico:

Mă Γă, Mă Γă, βόαν  
Φοθερόν άπότρειπε  
’Ω βă, Γăς παϊ, Zeü.

« Mă Gă, Mă Gă, allontana il grido del terrore, ô bâ, figlio

<sup>1</sup> Ἰήιον δὲ καλῶ παῖονα (v. 144 dell'Édit. Blomfield).

di Gă, Zeus »<sup>1</sup>. Eschilo era di Eleusi: da quale mistero di Eleusi deriverà questa rude incantazione nella quale sembrano associarsi due ritornelli (*Mă Gă* e *Bă Zeu*)? Vi si ritrovano le stesse abbreviazioni di parole che tanto spesso abbiamo rilevato nei canti popolari... Ma osserviamo il ritornello entro testi di chiarezza maggiore.

Canto di Cassandra, nelle *Troiane* di Euripide:

« Fate largo attenzione! Io porto la sacra torcia, l'agito. Vedete come rischiaro il tempio con la sua luce. *O Hymen! o re Hymeneios!*

« Felice lo sposo! felice anche la sposa, io che in Argo formerò una nobile unione. *O Hymen! o re Hymeneios!*

« Madre mia, poiché votata al lutto e alle lacrime, piangerai senza posa la morte di mio padre e la rovina della nostra patria, sta a me accendere per le mie nozze la fiaccola sacra e farne brillare la luce. *O Hymen! o Hymeneios!* »

Ecco un altro passo lirico (all'inizio dello *Ione*) in cui vi è più sviluppo, ma che è costruito secondo lo stesso principio: ricami su una formula magica. Il giovane sacerdote di Apollo, al levar del sole, va a pulire e mettere in ordine il santuario del dio; il ritornello stesso è adorno:

« Vieni, ramo verdeggianti di folto alloro, destinato a purificare il suolo che la volta del tempio di Apollo ricopre, tu che cresci nei giardini degli immortali, dove santi roseti fanno sgorgare una fonte inesauribile per innaffiare la sacra chioma del mirto, il cui fogliame mi serve ogni giorno, dal momento in cui il sole prende il suo volo veloce, per spazzare il tempio del dio cui io rendo un culto assiduo. *O Péan! O Péan! benedetto, benedetto sii tu, figlio di Latona!*

« O Apollo, io ricopro, all'ingresso di questo tempio, un ministero onorevole, dedicandomi al servizio del santuario in cui tu onegni i tuoi oracoli. È infatti, un glorioso ministero per me servire gli dèi e non i mortali. Le fatiche di questi nobili lavori non mi stancheranno mai. Febo è mio padre: benedico il

<sup>1</sup> Mă, abbreviazione di μάτηρ = madre. Γă = Terra (divinità). Bă, abbreviazione di βασιλεύς = re.

dio che mi nutre. Sì, dò il nome di padre ad Apollo benefattore che si adora in questo tempo. *O Péan! o Péan! benedetto, benedetto sii tu, figlio di Latona!* »

Citerei qui anche un testo più moderno, in cui il ritornello sembra essere come incastonato in alcune strofe (forse per errore del trascrittore); è l'iscrizione della stele (epoca di Traiano) scoperta in Egitto a Menschieh, l'antica Tolemaide, e oggi al museo di Bulaq. Vi si trova una preghiera al dio della guarigione, con la citazione delle divinità connesse e il ritornello: *ié ô ié Péan:*

« Che Péan, il saggio figlio di Latona, sia l'oggetto dei vostri canti, o voi cento giovani coristi, *ié, ô, ié Péan*. È lui che ha prodotto un gran beneficio per immortali quando si è unito in amore a Coronide, la figlia di Flegias, *ié Péan*; Esculapio, genio luminoso, *ié Péan*. Da lui sono nati Machaon e Podalire, e anche Iaso e Akéso spesso invocati, *o ié Péan*, Egle dai begli occhi, e Panacea, figli di Hepione, con la gloriosa e risplendente Hygie, *ié Péan*. Asclepio, genio luminoso, *ié Péan*, sii favorevole alla nostra grandiosa città, *ié ô ié Péan*. Concedici ancora di vedere in noi, esultanti e stimati, la luce del giorno, con l'illustre e agile Hygie, *ié Péan*, Asclepio, genio venerabile, *ié Péan*<sup>1</sup>. »

Le parole che accompagnano, nel ritornello, la citazione di uno Spirito o di un dio sono delle formule stravaganti, al di fuori dell'uso comune, incomprensibili; succede lo stesso nei canti moderni che non hanno più oggetto religioso: lo *ié ô ié* dei Greci o l'evohé latino, è qualche cosa di simile all'*oi lu, li oi luli* dei Russi, all'*Haaja* degli Scandinavi, la ninna-nanna delle donne italiane che cullano, l'*ai lé léla*, il *rô-rô* o il *ru ru* dei canti portoghesi, la *falira dondé* delle nostre canzoni francesi. Non è il caso di parlare qui di « onomatopée che si sostituiscono a un interludio strumentale » e cercano di « fornirne l'equivalente »: questi gruppi sonori, di carattere nettamente melodico, sono antichissimi; facevano parte di una formula magica; nel campo della magia e del lirismo successivo hanno, a tutti gli effetti, un

<sup>1</sup> C.I.A., III, 1, 171c.

diritto di priorità<sup>1</sup>. Tutto ci consente di dire che, se non mancassero i documenti, risalendo indietro nel tempo sempre più troveremmo esteso il posto occupato in una composizione da formule prive di significato grammaticale; vediamo al contrario queste formule diminuire e concentrarsi a mano a mano che discendiamo il corso dei secoli, subordinandosi ad amplificazioni oratorie. Tra il mago primitivo e il poeta lirico, vi è una stretta relazione, con le differenze che una lenta evoluzione produce: l'uno e l'altro cantano, ma uno si rivolge a uno spirito, a lui solo; l'altro si rivolge a un pubblico. Il primo non ha bisogno di essere compreso dagli altri uomini; la tendenza del secondo è di trasformare in idee chiare e distinte, di tradurre con la nettezza analitica del linguaggio comune, e alla fine d'ornare ciò che, per il mago era un rituale speciale, estraneo ad ogni pensiero di fruizione. Per lui, l'inintelligibilità rituale dell'incantesimo si limita al ritornello.

### 5. I canti popolari

Una volta posti questi principî generali validi per tutti i paesi, per comprendere tutte le diverse forme del ritornello nel lirismo più vicino a noi, basta pensare a tutti i mutamenti che lo spirito di ingegnosità, fedele alle vecchie usanze ma che anche gioca con esse, può far subire a una data tradizione, quando essa perde il suo carattere religioso per divenire profana, e quando passa dal campo dell'utile a quello della pura fruizione. Talvolta il poeta riproduce tale quale una vecchia formula magica più o meno appropriata, limitandosi a ricamare su di essa una serie di strofe; e la colloca all'inizio, alla fine, in mezzo alla strofe, secondo la sua fantasia; altre volte, inventa una formula nuova (con un istintivo ed evidente disegno di parodia), imitata dall'antica nel senso che è tuttora altrettanto inintelligibile, sia per se stessa, sia per mancanza di nesso logico con il contesto. Altrimenti, essendo ormai predominanti le preoccupazioni d'arte, il cantore – soprattutto se è un colto letterato – può prendere in consi-

<sup>1</sup> Leite de Vasconcellos, nelle sue *Canções de berço*, cit., afferma che « dodo » deriva probabilmente da *do(rs)* come « roro » viene da *(a)rro(lar)* (p. 49). Noi più volentieri diremmo che è *dors* a derivare da *dodo* e *arrolar* da *roro*.

derazione nella formula di magia soltanto la sua ripetitività e sostituirla con una frase molto « letteraria », conservando per altro l'interesse di un Leitmotiv in cui il sentimento e il pensiero della composizione si trovano riassunti per riapparire periodicamente. Può anche accadere che egli sopprima il ritornello e osservi unicamente il principio della ripetizione nel modo in cui costruisce i versi o le strofe.

Posso citare degli esempi di tutti questi casi. Ne indicherò uno solo per precisare. Nei *Chants et chansons populaires du Languedoc*, di Lambert<sup>1</sup> leggiamo il testo della canzone seguente che l'autore della raccolta classifica fra i primi girotondi enumerativi:

« La rossa ha una figlia – *il vaso, la ciotola, la conchiglia* – la rossa ha una figlia bella come il giorno.

« Vuole sposarle in Francia – *il vaso, la ciotola, la bilancia* – in Francia vi sposerete.

« Tre cadetti di Tolosa – *il vaso, la ciotola, la conocchia* – l'hanno chiesta in moglie.

« Perché piangete, bella? – *il vaso, la ciotola, la gamella* – perché tormentarvi?

« Ecc... Ecc... »

Vi si trova un ritornello variabile e progressivo, una formula superflua che rompe l'unità di ogni strofa, come l'*ié ô ié Péan* che abbiamo più sopra. Bisogna vedervi un prestito da un'altra composizione, cosicché questo brano sarebbe doppio, con sovrastruttura, intreccio o intrusione di un motivo estraneo in una serie di altri motivi? Questa ipotesi mi sembrerebbe affatto inopportuna ove presentata in nome di una regola della critica. Ancora una volta, non bisogna applicare alle opere dello spirito popolare lo stesso metodo che vale per lo studio di manoscritti di Virgilio o di Cicerone, dove ci si cura di distinguere le interpolazioni e le glosse. Procedere così sarebbe esporsi a contro-sensi gravi, che possono falsare la fisionomia di tutta una categoria di fatti. La letteratura e il canto popolare – che noi vediamo qui come giustapposti nel passo di cui ho appena citato

<sup>1</sup> In Welter, 1906.

l'inizio – sono cose molto diverse. E per spiegare alcune forme di canto popolare, non esito a risalire fino alla magia. « Il vaso, la ciotola, la conchiglia » mi sembra essere un prestito diretto da formule di magia – ma sotto la forma di un'imitazione scherzosa di queste formule, una semplice parodia.