

documenti di canto e di poesia popolare
raccolti nel Valdarno superiore

VOLUME TERZO

LA CANZONE NARRATIVA

a cura di Dante Priore



 COMUNE di TERRANUOVA BRACCIOLINI

- 2006 -

proprio si vogliono classificare i repertori per generi, non si può fare a meno di partire da questo tipo di differenze.

In relazione a ciò, sono molto interessanti gli elementi di contesto che Dante spesso ci offre, mettendoli soprattutto in nota. Si pensi alla narratrice che commenta: "questa l'ho imparata da piccina, prima d'andà a scuola". È decisivo il problema di come e quando gli "informatori" hanno imparato il repertorio, e di come l'hanno coltivato. Ad esempio, quando cantano davanti al registratore di Dante, lo fanno una volta tanto, ricordando i tempi passati, oppure è per loro normale cantare queste canzoni per i nipoti, o durante le cene o altre occasioni di socialità, e così via? È splendida e commovente la nota in cui Dante mette in scena la figlia di cinque anni, che l'informatrice prende in collo per insegnarle la canzone del grillo e la formica: l'autore tenta invano di mascherare il suo moto di tenerezza dietro l'interesse per una suggestiva frase dialettale - la donna che dice alla bimba "vieni qui a ceccino...". O, per citare un altro caso, si pensi al narratore che mette le mani avanti di fronte alle sconcezze di *Pellegrin che vien da Roma* ("io là so così, ma può darsi la sia anche stata un pochino trasformata, capito?, da (persone) volgari"). È ovvio che si vorrebbe sapere di più sul contesto, così come sui narratori stessi, sulla coerenza interna dei loro repertori. Dalle note traspare anche quanto Dante Priore conoscesse gli "informatori", e fosse in grado di identificare loro peculiari stili. Gli "informatori" riconoscerebbero la loro "cultura" e i loro canti vedendo il libro? Credo di no, messi su carta e con tutte quelle note a pie' di pagina, inseriti in quel serio sistema di classificazione ("Nigra 11", "Nigra 13"), senza la musica e il ritmo. A meno che non fossero già loro stessi nella dimensione del patrimonio culturale, cioè di una distanza da quei modelli vivi tale da consentire loro di assumerli come oggetti di culto, di nostalgia, di preservazione. Ma i loro nipoti sì, li riconosceranno. D'altra parte, i monumenti - e questo libro in un certo senso è tale - servono proprio a questo. Non pretendono di sostituire la cosa in sé, quella viva: sono macchine del tempo che si attivano quando qualcuno li guarda, e mettono in moto il motore bizzarro della memoria.

INDICE

MAURO AMERIGHI sindaco del Comune di Terranuova Bracciolini <i>Presentazione</i>	pag.	5
MARIA ELENA GIUSTI, <i>La canzone narrativa tra poesia e canto</i>	"	7
PIETRO CLEMENTE <i>Intersezioni e vita nei canti della Raccolta Priore</i>	"	18
FABIO DEI <i>Vecchi e nuovi repertori</i>	"	22
DANTE PRIORE <i>Introduzione</i>	"	25

CANZONI

DONNA LOMBARDA, PERCHÉ NON MI AMI? (NIGRA: <i>Donna Lombarda</i> / N. 1)	"	39
LA POVERA CECILIA PIANGEVA I' SUO MARÌ. (NIGRA: <i>Cecilia</i> / N. 3)	"	69
CHE FAI, O BELLA VENEZIA, CHE SEI DA MARITAR? (NIGRA: <i>La parricida</i> / N. 11)	"	83
DIMMELO, BELLA INGLESE, SE TI VÒI MARITÀ. (NIGRA: <i>Un'ero-ina</i> / N. 13)	"	87
SON TRENTA MESI CH'IO FACCIO IL SOLDATO / ECCOLO UN CAVALIERE CHE TORNA DALLA GUERRA (NIGRA: <i>La sposa morta</i> / N. 17)	"	100
QUESTA MATTINA MI SONO ALZATA. (NIGRA: <i>Fior di tomba</i> / N. 19)	"	113

MAMMA MIA, DÀMMI CENTO LIRE. (NIGRA: <i>Maledizione della madre</i> / N. 23)	pag.	115
CHI È, CHI È CHE BUSSA A LO MIO PORTONE O-LÀ? (NIGRA: <i>Il marito giustiziere</i> / N. 30)	"	124
A MILANO C'È UNA BARBIERA. (NIGRA: <i>La barbiera francese</i> / N. 33)	"	128
O CARA MIA, MIA CARA EMMA. (NIGRA: <i>La madre risuscitata</i> / N. 39)	"	132
OH CHE PIANGETE, O PADRE? (NIGRA: <i>La guerriera</i> / N. 48)	"	135
CANTA, CANTA, LISETTA. (NIGRA: <i>La prova</i> / N. 54)	"	145
UCCELLINO, MIO BELL'UCCELLIN. (NIGRA: <i>L'uccello fuor di gabbia</i> / N. 63)	"	158
IO ME NE ANDAVO IN CERCA, (IN) CERCA DI MIA SIGNORA. (NIGRA: <i>La rondine importuna</i> / N. 64)	"	160
N'I' RASCHIELLÀLLO 'I FIENO. (NIGRA: <i>I falciatori</i> / N. 65)	"	163
ERANO TRE SORELLE. (NIGRA: <i>La pesca dell'anello</i> / N. 66)	"	165
PASSEGGIANDO LA RIVA DEL MARE. (NIGRA: <i>La pastora e il lupo</i> / N. 69)	"	178
E C'ERAN TRE TAMBÙ. (NIGRA: <i>Il tamburino</i> / N. 73)	"	194
O PINOTTA, BELLA PINOTTA / E PICCHIA, PICCHIA LA PORTICELLA (NIGRA: <i>Convegno notturno</i> / N. 76)	"	200
LA MIA MAMMA È VECCHIERELLA. (NIGRA: <i>La bevanda sonnifera</i> / N. 77)	"	211
BUONDÌ, BUONDIERA, BELLA PASTORA. (NIGRA: <i>Tentazione</i> / N. 78)	"	225
SOLDATIN DELLA VIGNA NUOVA. (NIGRA: <i>La falsa monacella</i> / N. 79)	"	233
LA FIGLIÒLA DEL PIZZICAGNOLO. (NIGRA: <i>La monaca sposa</i> / N. 80)	"	249
CHI TE L'HA TINTO 'L VISO, O VIOLINA? (NIGRA: <i>Le repliche di Marion</i> / N. 85)	"	252
MAMMA MIA, VORREI, VORREI... (NIGRA: <i>Mamma mia vorrei, vorrei</i> / N. 88)	"	255
LA TEA FA IL BUCATO. (NIGRA: <i>Il maritino</i> / N. 89F)	"	260
LA BELLA MARGHERITA.	"	263
QUELL'UCCELLINO DEL PO. (NIGRA: <i>L'uccellino del bosco</i> / N. 95)	"	266

O MAMMA, O MAMMA, O MAMMA, IO MI SENTO UN GRAN MALE. (NIGRA: <i>L'amante confessore</i> / N. 97)	pag.	270
SUSANNA GIUNTA AL VESTRE. (NIGRA: <i>La bella al ballo</i> / N. 99)	"	272
LA VIOLETTA LA VA, LA VA. (NIGRA: <i>La Lionetta</i> / N. 108)	"	277
PELLEGRIN CHE VIEN DA ROMA. (NIGRA: <i>Il pellegrino di Roma</i> / N. 113)	"	280
POVERO GRILLO 'N UN CAMPO DI LINO. (NIGRA: <i>Il grillo e la formica</i> / N. 127)	"	285
E LA MADONNA PIANGE 'N'HA NIENTE DA MANGIÀ. (NIGRA: <i>Il ricco epulone</i> / N. 150)	"	290
IL MARINARO CHE VA PE' L'ACQUA.	"	293
E QUANDO VAI IN MAREMMA, BEL PECORARO.	"	300
LO CONOSCETE QUEL FRATICELLO.	"	306
O FEDORA, MIA BELLA FEDORA.	"	309
ALL'OSPEDAL DI GENOVA.	"	314
SON L'UNDICI DI NOTTE E L'ARIA È SCURA.	"	320
A TESTA BASSA, VESTITA IN NERO.	"	326
DOVE SEI, O INGRATO AMORE?	"	329
O SUPERBA ED INIQUA TURCHIA.	"	340

APPENDICE

MANOSCRITTI	"	343
NOTA BIBLIOGRAFICA con indicazione dei riscontri relativi ai canti pubblicati nella presente raccolta	"	363
NOTA DISCOGRAFICA con indicazione dei riscontri relativi ai canti pubblicati nella presente raccolta	"	388
GLI INFORMATORI	"	401

MARIA ELENA GIUSTI

La canzone narrativa tra poesia e canto

Nell'articolazione varia e complessa di tutti quei prodotti che insieme concorrono a definire la letteratura popolare, un posto di assoluto rilievo è occupato dalla poesia, genere che al suo interno annovera forme espressive assai differenti per quanto riguarda i contenuti, le strutture formali, i contesti esecutivi, i processi di trasmissione.

A tale poesia, al suo genere più illustre, quella che si è soliti indicare come *Ballata* o *Canzone epico-lirica*, Dante Priore rivolge attenzione e perizia con il pubblicare questa ampia raccolta di testi provenienti dal Valdarno.

Non è impresa facile cercar di definire ciò che noi intendiamo con il termine "ballata". Possiamo dire che con questo termine "vogliamo" indicare un assieme di testi cantati che presentano alcuni caratteri specifici, all'interno del più vasto gruppo delle canzoni popolari che diciamo "narrative".

Con la definizione di "canzoni narrative" indichiamo quei canti che "raccontano una storia", che cioè, hanno un coerente e disteso sviluppo "narrativo" e ciò in contrapposizione ad altri "generi" della produzione orale che questo sviluppo non presentano [...]. La canzone narrativa è presente in Italia come ballata, come storia, come componimento "da cantastorie" o "da foglio volante [...].¹

Testi poetici che oltre ad essere parte non secondaria del patrimonio letterario, oggi, per la prima volta, consideriamo come appartenenti a quel patrimonio intangibile dell'umanità, così come definito dalla recente convenzione parigina dell'UNESCO.²

¹ R. LEYDI, "Sentite buona gente". *La ballata e la canzone narrativa*, in R. LEYDI (a c. di), *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, s.a. (1990?), p. 77.

² "On October 17, the 32nd General Conference of UNESCO (the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, www.unesco.org), meeting at the organization's headquarters in Paris, voted to adopt the International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. The convention's goal is to provide a framework for promoting the survival of traditional folklore, knowledge, and artistic expressions."

Sebbene tante volte ripetuto riemerge il sentimento dell'urgenza per la precarietà dell'oggetto³ e dunque anche quest'ultima fatica compiuta dall'autore si rivela opera pregiata e utile perché nonostante una bibliografia che può apparire ampia, la mole dei documenti raccolti, ma soprattutto pubblicati, non è poi così estesa, soprattutto se ne consideriamo la geografia regionale, dalla quale emerge una realtà puntiforme entro cui alcune aree sono sottorappresentate, spesso con pubblicazioni che hanno ormai più di un secolo di vita.

È per altro cosa nota che nella storia degli studi, e per quelli rivolti al mondo popolare in modo ancor più evidente, si registri un andamento carsico; a momenti di grande fervore - e per questa poesia così è stato fino alla metà degli anni Ottanta del Novecento - si alternano lunghe pause entro le quali la considerazione o l'affezione diminuisce, come testimonia quest'ultimo quarto di secolo.

Non è il caso della Toscana dove l'abbondanza dei materiali congiuntamente ad una certa vitalità della pratica del canto ha senz'altro contribuito a tener desta l'attenzione dei tanti studiosi e ricercatori; ricca dunque la messe di testi editi e ingente quella di fondi manoscritti che ancora non hanno visto la luce, ma che sono stati fortunatamente custoditi e che saranno oltremodo utili per ricostruire almeno in parte la vicenda del canto popolare non soltanto di questa regione.⁴

La conoscenza, attraverso la pubblicazione, di nuovi repertori di testi, permetterebbe un aggiornamento di quello nigriano che allo stato attuale delle cose è l'unico al quale possiamo fare riferimento; si potrebbe così per lo meno garantire nome e titolo,⁵ e dunque una riconoscibilità

³ "Intanto (stiamo al folclore, ed è storia recente) una egemonia urbana straripata ad indurre i propri modelli di comportamento in una cultura perdente, sottomessa, che per stanchezza e imperante pressione ha barattato un patrimonio proprio con forme di espressione non sue, di accatto, ha portato a che il mondo folclorico fosse 'rimosso' dagli stessi possessori, perché ritenuto mondo dell'arretratezza culturale, per il marchio, anche, ed il torto, di appartenere ad epoche di vita grama, di miseria e di servitù." G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento romanzo, fiaba, canto: le strutture forti della letteratura colta e popolare*, Milano, Garzanti 1989, p. 250. Non si condividono qui le conclusioni di Beccaria, anche perché si è testimoni di una realtà per molti aspetti differente, ma se ne assumono senz'altro i criteri di analisi.

Si può aggiungere, poi, un mero dato statistico: a parte qualche rarissima eccezione, gli informatori di Priore sono nati in un periodo compreso fra il 1883 e il 1936.

⁴ Anzitutto la Raccolta di Michele Barbi conservata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa e in piccola parte alla Forteguerri di Pistoia, così come i fondi Bacci e Casseri; il fondo Giannini della Governativa di Lucca; la raccolta Nardini della Biblioteca Comunale di Pescia, solo per citarne alcuni.

⁵ Un tentativo in tal senso è stato compiuto dall'Archivio della comunicazione orale (ACO) della Regione Lombardia.

condivisa, a tutti quei componimenti non presenti nei *Canti popolari del Piemonte*.⁶

Analogamente potrà gettar luce anche sullo studio della tradizione testuale, la storia e geografia di ogni singolo testo, poiché "[...] non esiste una filologia perenne, non un definitivo manuale tecnico della ricerca, non un'obiettività storica riducibile a erudizione meccanica, ma nemmeno un gusto poetico immediato, una fulgurazione della poesia che non sia intelligenza filologicamente definita del linguaggio e del ritmo e insomma del processo in quello spazio e in quel tempo di quella poesia."⁷

Con saldo ancoraggio alla lezione di D'Ancona, di Barbi, di Nigra, di Santoli, per giungere fino a Bronzini, aggiornata attraverso studi più recenti, Priore ritesse, nelle note introduttive, la vicenda dei singoli testi, ponendo a confronto gli antecedenti noti e le versioni con varianti da lui raccolte.

Ed è proprio in queste ricostruzioni che troviamo alcuni dati nuovi e molte conferme.

Anzitutto risulta confermata la centralità della Toscana nel recepire quanto proviene da Nord: su 43 titoli in totale, 34 sono nel repertorio Nigra e, da questa diffusione, possiamo trarre un secondo dato quantitativo che pertiene il numero di versioni rinvenute di ogni canto, spia dei tragitti chissà come compiuti dai testi, ma forse anche spia di quali canti siano stati più amati e di conseguenza più volte eseguiti tanto da avere maggior diffusione.

Poesia e poesia popolare

Una delle difficoltà maggiori insite in ogni tentativo di riesame di un fenomeno più volte descritto e indagato, ma sul quale si vogliono aggiungere poche e marginali note, ingiunge, sotto il profilo metodologico, di agire con estrema cautela per non cedere ad assolutizzazioni certamente non auspicabili di fronte alla multidimensionalità dell'oggetto. Né un percorso induttivo, che porrebbe quale ostacolo l'individuazione di un sicuro punto di partenza, né quello deduttivo, attraverso il quale si

⁶ C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888.

⁷ C. DIONISOTTI, *Postilla a una 'lettera scarlatta'*, in "La Rassegna d'Italia", vol. I, 1946, pp. 250-4; ora nel volume *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1967.

giungerebbe ad una troppo riduttiva coincidenza delle istituzioni con le categorie classificatorie, sembrano di per sé poter risolvere in via definitiva il problema.

Penso, come ipotesi tutta da verificare, che sarebbe forse utile un approccio che preveda lo studio della poesia popolare come istituzione esattamente come si fa per quella culta per tentare l'eventuale riconoscimento di una o più poetiche e, quindi, anche degli aspetti più prettamente culturali in senso antropologico.

Come procedere? Definire che cosa sia la poesia, provare a tracciarne i confini, è stata una delle imprese più appassionanti del pensiero estetico e ormai, da anni, tale impresa è stata abbandonata. La si potrebbe definire come ha fatto Maurice Blanchot⁸ un "infinito intrattenimento", ma in tale formula si evidenzia la necessità di tacere di fronte a un'entità indefinita che, paradossalmente, ha dato luogo a discorsi senza fine. Accontentarsi di dire che la poesia è poesia, e dato che ci si riferisce alla poesia popolare ciò vale anche per Croce,⁹ significa aver raggiunto il limite ultimo della possibilità di poter dire ancora qualcosa in proposito. Ma forse è proprio da qui che è possibile ripartire: quando si ha a che fare con una poesia che sia tale, il suo riconoscimento è constatazione empirica che non può essere giustificata o argomentata concettualmente. Non vi sono né prove razionali, né tanto meno metodi certi per verificare la presenza di ciò che chiamiamo poesia. Un tentativo rassicurante da un punto di vista metodologico è quello compiuto da Roman Jakobson nel momento in cui ne ha fornito una chiave di lettura in termini linguistici. La *quidditas poetica*, l'essenza che distingue un testo poetico da uno non poetico, è quella che egli ha chiamato funzione poetica; fra le diverse funzioni del linguaggio, emotiva, conativa, referenziale, metalinguistica, fatica, ce n'è anche una, distinta dalle altre, ovvero la funzione poetica, la cui caratteristica sarebbe quella di non comunicare altro messaggio se non "il messaggio di comunicare il messaggio".

La letterarietà, oggetto esclusivo della scienza della letteratura, avrebbe quindi un carattere distintivo: la non referenzialità, il non riferirsi alla

⁸ M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Torino, Einaudi 1981 (ediz. orig. 1969).

⁹ "Naturalmente, la differenza da qualificare non può esser mai assoluta o di essenza, perché la poesia non ammette categorie di nessuna sorta e, quando è poesia, è unicamente poesia [...]. C'è una poesia bella e una brutta (non poesia), come ce n'è in quella d'arte [...]". Cfr. B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza 1967, ediz. da cui si cita, p. 3 (ediz. orig. 1929).

realtà extralinguistica ma solo ed esclusivamente all'organizzazione dei segni linguistici.¹⁰

Secondo questa teoria la lingua poetica si distingue nettamente dalla lingua comune e, mentre la lingua comune serve innanzitutto a comunicare, la lingua poetica è tanto più se stessa quanto più rimane fuori dal funzionamento del meccanismo comunicativo.

L'interruzione del rapporto con la realtà extralinguistica, ovvero il referente, e con il destinatario, il lettore, fa sì che la lingua poetica subisca uno svuotamento del significato. Come è stato osservato¹¹ la teoria Jakobsoniana non sarebbe che l'ennesima riproposizione dell'arte per l'arte; la letteratura, infatti, non attuerebbe più la sua vocazione comunicativa, ma sarebbe addirittura una fuga dalla comunicazione e dal significato.

Se ciò può apparire vero per il percorso poetico che a più riprese ha tentato la strada dell'oscurità, dal *trobar clus* in avanti, sembra esserlo meno per quella poesia che chiamiamo popolare, e il riferimento non va soltanto a quella di tradizione orale, ma comprende la comico realistica e la satirica.

La parola poetica in questo caso non è più oscura, ma luminosa e deve esserlo pena la non funzionalità di questa poesia, pena cioè il mancato recepimento di un messaggio che deve essere immediato e trasparente ai più. Ebbene, anche nella poesia di tradizione orale la parola poetica rifiuta l'oscurità a favore di una completa e immediata ricezione e, per essa, tale istanza è se possibile ancora più forte in quanto è in gioco la sua stessa sopravvivenza. L'oralità richiede che il messaggio trasmesso da A sia assolutamente riconoscibile affinché possa giungere a B e da quest'ultimo, a sua volta, a C. Il mancato riconoscimento, la non comprensione, bloccano il processo di trasmissione e quanto veicolato oralmente cessa semplicemente di vivere. Nella poesia di tradizione orale la parola non solo non accetta l'oscurità, ma difficilmente si allontana dalla lingua comune e non perde mai il suo significato, del resto esso non è mai sottinteso né affidato allo schermo dell'artificio retorico. Se tale perdita si verifica, solitamente a causa della labilità che presiede i meccanismi della memoria e non per scelta deliberata di chi trasmette, la correzione è immediata.

¹⁰ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966 (ediz. orig. 1958).

¹¹ F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, Il Saggiatore, Milano 1983.

Nell'impossibilità di propagare quanto si è percepito e interiorizzato in assenza di chiarezza, qui sì, consapevolmente, interviene la "variazione" sulla parola, la sua sostituzione o, addirittura la sua esclusione. La quantità dell'intervento può variare, la qualità, che di fatto coincide con il fine cui esso tende, è invece costante: rendere intellegibile ciò che non lo è più, restituire senso, ovvero significato, a ciò che lo aveva perduto. La poesia, come tutte le arti si adopera, quindi, a riproporre l'ordine, quell'ordine archetipo che secondo la concezione junghiana si ritrova nei sogni degli uomini sotto tutte le latitudini, in tutte le condizioni sociali e in tutti i tempi. Accade, in sostanza, ciò che avviene di fronte al mito,¹² fatti salvi gli ovvi distinguo, nell'un caso¹³ e nell'altro ci troviamo di fronte a un prodotto dell'elaborazione culturale che risponde all'esigenza insopprimibile di fornire una risposta a quanto ci circonda, di trovare chiavi interpretative di una realtà fenomenica, di piegare, infine, a sé, tale realtà.

In epoca romantica, tutto quanto era connotato come popolare, secondo l'erronea concezione della "creazione spontanea", dell'"origine", dal mito alla poesia, ha goduto di una interpretazione tesa a rilevarne il carattere gioioso, di "una libera e piena manifestazione della natura [...] secondo gli accertamenti di una linea teorica che da Vico arriva a F. Schlegel".¹⁴ Se il mito è espressione di libertà, anzi, conquista "del proprio rischiaramento" in quanto dà un nome e nominando libera dal terrore; analogamente la poesia dà un nome, o meglio racconta e stilizza, significandoli, taluni aspetti della vita, si tratti della tensione all'*epos* o, con maggior frequenza, all'irruzione dei grandi sentimenti: amore, odio, senso della morte. Gli uomini, del resto, cercano di proteggere e sviluppare la propria vita contro la potenza minacciosa della natura e in tal senso si difendono, non tanto ritenendo di obbedire ad una sua assoluta oggettività, quanto perché l'aspirazione alla felicità e l'orrore, ad esempio della morte, continuano a sussistere. Il mito viene ad assumere una funzione depotenziante e distanziante e tale funzione può essere trasportata sul piano della poesia, se è vero che le storie mitiche "non venivano raccontate" per rispondere a precise domande, ma per scac-

¹² L'etimo ci soccorre, *mythos* non significa soltanto parola, ma parola narrata, racconto fatto a voce e il racconto è forma di comunicazione, ma anche di significazione.

¹³ È da tener presente che la poesia popolare di per sé solo raramente sviluppa materia mitica.

¹⁴ Cfr. H. BLUMEMBERG, *L'elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 120. (ed. or. 1979).

ciare il disagio e l'insoddisfazione "che sono la prima condizione perché possano sorgere delle domande".¹⁵ Anche la poesia di tradizione orale non è autointerrogante, ma aproblematica; narra una sua significatività fatta di conoscenze fondamentali, di pratiche morali, in un ordine che pare immutabile. In essa può esservi un racconto privo di fatti storici o di loro dilatazioni epiche o mitiche, ma non può darsi racconto privo di valori.

Se ci riferiamo, ad esempio, a uno dei temi ricorrenti all'interno del canto popolare quale l'uxoricidio che inevitabilmente segue l'adulterio, la tragicità insita in tale situazione dovrebbe coinvolgere emotivamente e "far riflettere" colui che, cantore o autore, veicola il messaggio, sulla drammaticità e sul pericolo vivo e reale che una condotta difforme dalla norma può provocare. Tutto ciò, però, non avviene; l'esecutore o autore non si interroga, semplicemente esegue; eseguendo nomina e con ciò depotenzia e allontana. La ripetitività che caratterizza questo particolare tipo di storie, in virtù dell'esplicitazione del nome, della parola, identifica l'oggetto e lo rende accessibile fondandone inoltre quella suggestione che ne permette la riconoscibilità. L'identità culturale di questi testi dipende infatti in larga misura dalla loro capacità di riferirsi a parametri di valore consolidatisi e trasmessi attraverso la tradizione. Se il mito è da considerare non fuori, ma tutto interno al dominio della ragione, se è dunque *forma mentis*, così come sostiene Hans Blumemberg, ovvero modo organizzativo del pensiero che stabilisce, nella successione delle idee, un ordine e una consequenzialità narrativa, ne scaturisce la sovrapponibilità, anche se non perfetta, tra il significato narrativo e il senso profondo del racconto, poiché anche il significato è elemento specifico della razionalità, comprendendo in sé i modi e le tecniche mnemoniche, linguistiche, retoriche, che ne permettono l'interpretazione.

"Poesia, e consapevolezza del fare, e progettazione interna piena di stimoli che attiva ogni giuntura, anche minima, dell'invenzione".¹⁶ Poesia o arte del fare, dunque, perché sancendo un uso della parola che sia strettamente in correlazione con il nostro essere profondo in unità tra mente ed emozioni, conscie ed inconscie, agisce nell'uomo e opera tra gli uomini. Per un poeta ha importanza il luogo che la poesia viene ad assumere nella coscienza di un popolo; in Virgilio o in Dante, oltre al flusso

¹⁵ H. BLUMEMBERG, 1991, cit., p. 121.

¹⁶ L. ANCeschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi 1989, p. 37.

della parola, troviamo la dottrina, la cultura del tempo, i pregiudizi degli uomini, il loro carattere. Il fare, *poieo*, mette l'uomo in condizione di dire non solo le cose che sa o crede di sapere, ma anche quelle che non sa e pervengono alla sua coscienza nel disporsi della parola. La poesia riflette su se stessa

[...] avverte la propria situazione, scopre certi aspetti di un universo celato, anche nascosto a se stesso.[...] Nel lavoro dei poeti è dominante la decisione, la risolutezza, inevitabilmente dogmatica con cui si impegnano nelle loro scelte circa il fare.¹⁷

Si entra così all'interno di un ordine di leggi e di regole che consentono la composizione e la formazione dei diversi tipi di strutture che definiscono il carattere letterario, un ordine che si inserisce su quanto gli preesiste ed è in qualche modo universalmente valido; poeti e artisti definiscono precetti, norme, ideali, stabiliscono modelli.

Se nella ricerca di una poetica, di fronte a Leopardi siamo soccorsi dalle linee programmatiche rintracciabili in buona parte nello *Zibaldone* o nei *Pensieri*, estremamente più difficile sarà il suo riconoscimento in larga parte della produzione poetica popolare.

Anceschi ricorda che esistono tante poetiche quante sono le disposizioni della poesia nel suo progettarsi, ma per quella popolare, per la quale già abbiamo escluso il suo autointerrogarsi, non rimane di esperibile, nel tentativo di rintracciare una o più poetiche, che il ricorso alla valutazione dei criteri che determinano la poetica implicita,¹⁸ attraverso i rilievi sul testo e del modo in cui l'individuo creatore si destreggia con gli strumenti che ha a disposizione. Posto che poesia culta e poesia popolare sono istituzionalmente diverse, si dovrà però operare una distinzione all'interno dei vari generi.

Nel contesto letterario popolare, fatti salvi alcuni fenomeni marginali, non si potrà parlare di poetica esplicita, ovvero di "precisa formazione dottrinale e programmatica".

L'autore nel momento in cui, per la prima volta, decide di sé come creatore, non dovrà decidere un'azione che implichi tutto il progetto del proprio fare, poiché trova una realtà già costruita in modi dati, realtà

che accomuna l'intrapresa di qualsiasi azione poetica, ma in modo particolare nel dominio del popolare. Altri autori hanno lavorato prima di lui, si è determinato un ordine accettato di idee e di scelte che costituisce la presenza viva della poesia e ci sono anche delle gerarchie che il presente privilegia ma che coinvolgono il passato: non si può e non si deve, in ultima analisi non è nemmeno necessario, esulare da certi modi fissi, sia tematici sia formali; è lecito, invece, all'interno dell'universo tematico introdurre nuove istanze che assecondino un mutato e particolare sentire. Tutto ciò condiziona in qualche modo la nuova poesia e proprio la sua esigenza implicita di voler essere essa stessa poesia; sebbene con intenti e modalità di rispondenza differenti rispetto a quella culta c'è comunque una situazione data che deve inevitabilmente aprirsi ad una situazione nuova. Il corpo mobile dell'agire letterario, anche quello popolare, è investito da tali scelte e progetti che rimangono vivi e operanti finché rispondono a una domanda attiva, con la cessazione di quest'ultima tendono ad irrigidirsi e fissarsi in una ripetizione stanca, stereotipizzata, che ne prelude la morte. L'autore, ogni autore, vuole comunicare qualcosa e cerca il modo più conveniente per farlo; deve altresì decidere se tale modo si ritrovi convenientemente nel continuare o nel modificare o nel rifiutare il sistema che trova davanti a sé. Mentre ognuna di queste possibilità è aperta al poeta culto, in ambito popolare la scelta potrà essere operata in prevalenza sulla prima opzione, ci potranno essere caute aperture nei confronti della seconda, mentre la terza rimarrà sempre esclusa. Il rifiuto della collettività, che lo si ascriva alla dialettica *langue/parole*¹⁹ o alla luce della lettura critica assai convincente che del saggio del 1929 ha fatto Bruno Pianta, determinerebbe la morte della tradizione.

La dinamica della trasmissione-trasformazione attraverso la dialettica della *proposta singola/sanzione collettiva* non è nella nostra cultura osservabile soltanto nella comunicazione linguistica; essa è presente anche in un ambito comunicativo completamente diverso: la logica del mercato. Come nella lingua, così nel mercato una innovazione viene proposta alla collettività; se quella innovazione verrà accettata dal pubblico allora si affermerà, si diffonderà e sarà modello di produzioni analoghe, facendone sparire altre e provocando in

¹⁷ *Ibid*, 1989, pp. 38 e 39.

¹⁸ Mutuo le espressioni *poetica implicita e poetica esplicita* da L. ANCESCHI 1989, cit.

¹⁹ R. JAKOBSON - P. BOGATYRÉV, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in "Strumenti critici", 3, 1967, pp. 223-40.

ultima analisi un complessivo riassetamento nella logica del mercato; se quella innovazione, viceversa, non verrà sancita, sparirà senza lasciare traccia [...]. Il vero nodo irrisolto della questione è che gli autori non si addentrano nel problema dei *modi* in cui si esprime la dialettica *proposta/sanzione* (o *irifuto*) ingenerando necessariamente una ambigua immagine meccanicista del processo folklorico. E di conseguenza non viene tenuto conto, per quanto attiene al problema della stabilità del documento orale, quella formidabile forza di inerzia costituita dalla memoria collettiva, vero e proprio archivio/biblioteca della cultura orale, che conserva i documenti al di là della loro funzionalità originaria, superando quindi, culturalmente e cronologicamente, il momento della *sanzione*: un testo viene conservato fino a logoramento della memoria anche quando non è più funzionale alla collettività che lo ha prodotto (o sancito).²⁰

Il rinvenimento di elementi che possono determinare il riconoscimento di una poetica in un testo complesso, come ad esempio all'interno del teatro popolare è quello del Maggio drammatico, si rende possibile causa la possibilità per l'autore di un'articolazione tematica in larga parte dovuta all'extrafolkloricità delle sue fonti, e linguistico espressiva di ampio respiro ma, soprattutto, in virtù della sua pertinenza all'ambito della scrittura, momento preponderante rispetto a quello dell'oralità. L'autore percorre il tragitto della poesia, può decidere di sé e del proprio oggetto per mezzo di approccio e strumenti identici a quelli del poeta culto, sebbene assai maggiori siano i vincoli imposti da quanti lo hanno percorso, nell'elaborazione di un testo sottoposto continuamente a una dinamica interattiva tra scrittura e oralità. Non così avviene per il canto narrativo, e men che meno per tutti quei prodotti poetici di tradizione orale considerati minori, sebbene si possano postulare antecedenti formalizzati attraverso la scrittura²¹ scarso ne risulterebbe comunque il peso specifico data la perdita completa di tale memoria dovuta alla continua rielaborazione.

Statuto orale, quindi, ma anche brevità del componimento e chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la composizione poetica sa che quanto più è ristretto lo schema metrico formale e istituzionale del

²⁰B. PIANZA, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in: "La ricerca folklorica", *Oralità e scrittura* (a c. di G. Cusatelli), n. 15, Aprile 1987, Brescia, Grafo Edizioni p. 13 e p. 12. Cfr. anche B. PIANZA, *Ricerca sul campo e riflessioni sul metodo*, in "La Ricerca folklorica", *La cultura popolare. Questioni teoriche*, (a c. di G. Sanga), n. 1, Aprile 1980, pp. 61-5.

²¹B. PIANZA, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, cit., pp. 11-14.

genere prescelto, tanto maggiore sarà la probabilità di porsi al di fuori dei canoni di cui esso esige il rispetto. Nel tentativo allora della individuazione di una possibile poetica varranno i principi interni, tematicità, aspetto metrico, orizzonte linguistico, tassonomia delle occorrenze stereotipizzate, ma anche la vita di ogni singolo testo attraverso la riscrittura che ne consente la ri-significazione.