



# PASOLINI

## *Canzoniere italiano*

*Antologia della poesia popolare*

Prefazione di Alberto Mario Cirese

Garzanti

## Presentazione

Pier Paolo Pasolini raccolse in questa monumentale antologia, pubblicata per la prima volta nel 1955, le espressioni più belle e curiose di una poesia popolare ricca e varia come quella italiana. Di regione in regione, attraverso quasi 800 testi di vario genere e struttura, si passa dai canti narrativi piemontesi alle «biojghe» romagnole, dalle «vilote» venete e friulane ai rispetti toscani, dalle «canzune» abruzzesi ai canti funebri calabresi, dai «mutos» sardi agli stornelli, agli strambotti, alle ninne nanne, fino ai canti popolari delle due guerre e alle canzoni fasciste e partigiane. Il *Canzoniere italiano* rappresenta - grazie anche all'ampia introduzione dello stesso Pasolini - una tappa fondamentale nella riscoperta della poesia popolare; e offre un ritratto vivissimo, poetico e critico, degli italiani e delle loro radici regionali.

Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922. Per tutta l'infanzia e l'adolescenza segue il padre, ufficiale di fanteria, nei suoi spostamenti, trasferendosi continuamente da una città all'altra del Nord Italia. Nel 1942 a causa della guerra si rifugia nel paese materno, Casarsa in Friuli.

Sin da giovane, inizia a scrivere poesie, alternando testi in italiano e in friulano. Nel 1942 esce il suo primo libro *Poesie a Casarsa*. Nel corso della sua vita l'attività poetica costituirà una costante e porterà alla pubblicazione di alcuni dei più importanti testi della letteratura italiana del Novecento. Citiamo, a titolo di esempio, *La meglio gioventù* (1954), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964), *Trasumanar e*

*organizzar* (1971).

Nel 1950 Pasolini è costretto a lasciare il Friuli e si trasferisce a Roma. La vita nella capitale è inizialmente difficile, ma Pasolini si inserisce pienamente nel gruppo di intellettuali che animano la capitale. Nel 1955 esordisce nella narrativa con *Ragazzi di vita*, in seguito scriverà altri romanzi, come *Una vita violenta* (1959) e *Petrolio* (postumo, 1992).

Parallelamente, entra nel mondo cinematografico come collaboratore di Fellini e di Bolognini. Nel 1960-61 avviene il passaggio alla regia con il lungometraggio *Accattone*. La sua produzione cinematografica è notevole: quasi un film all'anno. Ricordiamo *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Teorema* (1968), *Medea* (1969), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Nel 1973 inizia la collaborazione al «Corriere della Sera». In una serie di articoli - pubblicati successivamente nei volumi *Scritti corsari* (1975) e *Lettere luterane* (postumo, 1976) - lo scrittore affronta le scottanti questioni dell'Italia contemporanea.

La notte tra il 1° e il 2 novembre 1975, Pier Paolo Pasolini muore assassinato all'Idroscalo di Ostia, vicino a Roma.

*gli elefanti*

# CANZONIERE ITALIANO

Antologia della poesia popolare

*A cura di*  
*PIER PAOLO PASOLINI*

*Prefazione di*  
*ALBERTO MARIO CIRESE*



Garzanti



[www.garzanti.it](http://www.garzanti.it)



[facebook.com/Garzanti](https://facebook.com/Garzanti)



[@garzantilibri](https://twitter.com/garzantilibri)

**IL LIBRAIO**

[www.ilibraio.it](http://www.ilibraio.it)

In copertina: Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Roma, 1962

© Marisa Rastellini/Mondadori via Getty Images  
Progetto grafico: Mauro de Toffol / *theWorldofDOT*

ISBN 978-88-11-81445-0

© Garzanti Editore s.p.a., 1992  
© 2006, Garzanti S.r.l., Milano  
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

Prima edizione digitale: 2019

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.  
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

*Prefazione*  
Il *Canzoniere italiano*: Pasolini studioso di poesia  
popolare\*

Nel dicembre del 1952 vedeva la luce la *Poesia dialettale del Novecento* firmata da Pasolini e dal poeta romanesco Mario Dell'Arco (pseudonimo di Mario Fagiolo) e pubblicata nella collana «Fenice» diretta da Attilio Bertolucci, per l'Editore Guanda di Parma: quasi quattrocento pagine di testi dialettali di tutte le regioni, accompagnati dalle traduzioni e preceduti da una introduzione di oltre cento pagine, stesa da Pasolini. Presumibilmente nello stesso mese l'editore proponeva a Pasolini la cura di una seconda antologia dedicata alla poesia popolare italiana. Inizialmente Pasolini ebbe qualche perplessità: il primo gennaio 1953 infatti così scriveva a Giacinto Spagnoletti:

Adesso Guanda mi propone la «Poesia popolare»: forse non ha torto né dal punto di vista commerciale né da quello culturale, ma io non sono molto entusiasta, perché dovrei farla insieme a uno specialista (per es. il prof. Toschi) data l'immensità della materia. <sup>1</sup>

Ma già alla fine dello stesso mese l'esitazione si andava sciogliendo. Il 26 gennaio, di nuovo a Spagnoletti, Pasolini diceva perché rinunciava a scrivere un saggio su Pascoli, ed aggiungeva:

Non penso invece di rinunciare all'antologia della poesia popolare: anche perché "ideologicamente" sento che potrei mantenermi nel giusto mezzo: e poi fra l'altro se tutte le poesie anonime regionali sono come quelle che già conosco (la friulana, la veneta, la calabrese, la siciliana) ne verrebbe fuori un libro delizioso.

Subito dopo Pasolini aveva l'occasione di giudicare la fondatezza delle sue aspettative. Eugenio Cirese, il poeta in

molisano cui Pasolini aveva dedicato attenzione nell'antologia del 1952, gli inviava infatti il primo volume della sua raccolta di *Canti popolari del Molise* appena allora pubblicato, e Pasolini così ringraziava:

Gentile Cirese, ho avuto, e subito letto con grandissimo interesse, il suo volume di *Canti popolari*. Ne parlerò diffusamente su «Il Giovedì». Poiché adesso dovrò fare per Guanda una *Antologia della poesia popolare italiana*, il Suo lavoro mi interessa in modo speciale. Il secondo volume dei *Canti* quando uscirà? Nel caso che la sua pubblicazione dovesse tardare, potrei osare di chiederLe una primizia dattiloscritta (purché ne abbia una copia in più)? La ringrazio molto, per i deliziosi testi cui mi ha introdotto, e Le invio i miei più rispettosi e cordiali saluti (*Lett.*, I, p. 547: 12.2.1953).

Così l'impegno al lavoro era definitivamente assunto. E mi è caro segnare che l'avvio fu proprio dal Molise; ricevuta dall'autore la «primizia dattiloscritta» che gli aveva richiesto, il 29 marzo '53 Pasolini scriveva:

Gentile Cirese, grazie per i nuovi canti molisani: comincerò dunque la mia scelta proprio dal Molise, e spero che Lei e la sua terra mi portino fortuna (*Lett.*, I, p. 556).

Se affrontato superficialmente, da dilettante che scorribandi ad arbitrio, il lavoro cui Pasolini si applicò poteva completarsi in breve e senza troppa fatica. Fu invece durissimo, e lungo, perché Pasolini lo impiantò e lo svolse innanzi tutto *da studioso*: il gusto dell'antologista e le idee del critico intendevano poggiare sulla conoscenza non superficiale della storia degli studi e sulla lettura se possibile esaustiva delle centinaia e centinaia di raccolte di ogni regione pubblicate nel corso di quasi centocinquanta anni. Una «tremenda fatica» già in sé, e tanto più disperante, giova ricordarlo, perché allora non si disponeva delle tante agevolzze di cui oggi possiamo avvalerci (ristampe anastatiche e fotocopie, ad esempio), e si era dunque costretti a estenuanti ricerche di libri introvabili ed a giorni e giorni di frenetiche copie a macchina o addirittura a mano. Il 25 settembre '53 Pasolini scrive allo studioso friulano Luigi Ciceri:



Sto impazzendo col mio lavoro (sai che fra l'altro la Nazionale di Roma è crollante, oltre che disordinata: sì che adesso per due settimane è del tutto chiusa). Avevo chiesto alla Cantarutti (come sai) di farmi avere in prestito un libro di suo possesso (il Chiurlo) e uno della biblioteca di Udine (Ive A., *Canti popolari istriani*, Roma 1877): mi è arrivato proprio ieri il solo Chiurlo. Ora tu dovresti andare in biblioteca, ritirare per tuo conto il volume dell'Ive e spedirmelo subito. Entro tre o quattro giorni al massimo lo riavresti. Puoi farlo? Ti chiedo di nuovo scusa, e ti stringo con tutto l'affetto la mano (*Lett.* I, p. 601).

Nello stesso giorno, a Francesco Leonetti:

Caro Leonetti, qui si parrà la tua nobilitate. Oggi ho avuto in biblioteca il colpo di grazia: per quindici giorni la Nazionale è chiusa *a tutti gli effetti*. Io devo consegnare l'Italia Sett. a Guanda il 10 ottobre: sono perciò alla disperazione. Mi aggrappo a te, non potresti richiedere per te, o fingere che richieda Roversi, i libri di cui ti ho dato l'elenco, e mandarmeli privatamente? Hanno fatto questo per me già degli impiegati alla biblioteca di Udine (la Cantarutti, ch'è mia amica) e di Venezia (lo Sguerzi, che conosco attraverso mio cugino): perché tu non lo potresti fare? Bada che in pochissimi giorni avresti i libri intatti, con la massima puntualità e esattezza. Sono veramente angosciato di gettare sulla nostra rinascenza amicizia questa maledetta ombra: sono certo però che la «rinascenza amicizia» resisterà (*Lett.* I, p. 602).

E quattro giorni dopo a Giacinto Spagnoletti:

...credimi, sto passando dei giorni angosciosi per poter spedire a Guanda la nuova antologia in tempo utile: ed è un lavoro tremendo: in due giorni, per esempio, ho dovuto leggermi tremila villotte e sceglierle! (*Lett.*, I, p. 604).

Per estrinseco che appaia, anche il peso materiale del lavoro che occorre per dare basi salde alla costruzione intellettuale va messo nel conto: l'averlo assunto e retto senza scorciatoie attesta ed esprime una concezione e una pratica severe dei doveri di chi si voglia uomo di cultura (o forse meglio: di chi *allora* si volesse tale: penso alle analoghe fatiche durate da Italo Calvino da romanziere fattosi studioso di fiabe).

Si aggiunga che contemporaneamente Pasolini lavorava a *Ragazzi di vita* (le cui disgrazie, nella sinistra, s'intrecciarono con quelle del *Canzoniere*):

Pensare che avevo fatto tanti calcoli: finire l'Antologia, finire il romanzo... E invece niente: niente nel modo più disperante

scrive a Biagio Marin il 1° settembre 1954.<sup>2</sup> Tuttavia Pasolini riuscì a lavorare anche ad altro: non solo a due piccole inchieste condotte nel 1953-54 in materia di poesia popolare; né solo alla «composizione in forma di ballata» che completò nel 1953 intitolandola *Il canto popolare*, ed utilizzandovi conoscenze allora acquisite nello studio della poesia popolare. Il 1954 fu anche l'anno di *Le ceneri di Gramsci*:

L'unico modo per riscattarsi è lavorare: altrimenti il nostro peccare non ha senso, è l'inferno in terra (*Lett.*, I, p. 680: 10.9.54).

\* \* \*

Lavorare, con severa «passione» filologica oltre che estetica; e, più a fondo, con tragica memoria familiare. Il *Canzoniere*, finito di stampare il 30 novembre 1955, si apre con la dedica

A mio fratello Guido, caduto nel '45 sui monti della Venezia Giulia, per una nuova vita del popolo italiano.

Comprensibilmente (o incomprensibilmente?) Pasolini non fa neppure trasparire il tremendo fatto che il fratello Guido, come scriverà a Italo Calvino, «dopo aver combattuto da eroe contro tedeschi e mongoli *aveva* finito col morire da eroe, ucciso da dei comunisti impazziti e feroci». <sup>3</sup> Ma la dedica, oltre che dall'amore fraterno, nasceva anche da un sia pur indiretto riferimento alla poesia popolare contenuto nella ultima lettera che Guido scrisse a Pier Paolo e che parla a lungo dei prodromi dell'eccidio infame di cui poco dopo fu vittima. Nel *Canzoniere* Pier Paolo così ne appone in epigrafe un brano:

Abbiamo fondato fra gli altri un nuovo giornale «Quelli del Tricolore», dovrete scrivere qualche articolo che fa al caso nostro... con qualche poesia magari, in italiano e friulano... qualche canzone su arie note, pure in italiano e friulano...

Senza saperlo, Guido ripercorreva un sentiero risorgimentale, poi noto invece a Pier Paolo che nel *Canzoniere* ricorda che Piero Maroncelli «aveva in mente

una serie di poesie da intitolarsi “Carmi lievi”, “rifatte” su motivi popolari». All’interno dunque dell’attenzione focalizzata sulla poesia popolare intesa come prodotto più o meno autonomo *del* popolo, scorre in Pasolini anche un sia pur esiguo rivolo di interesse per la poesia popolare come poesia *per* il popolo: si vedano ad esempio, nel *Canzoniere*, alcune delle pagine dedicate ai *Canti militari*.<sup>4</sup> Ma in merito sarebbe forse da cercare meglio; e sarebbe magari da vedere quello che a me, per incompetenza, non riesce, e cioè se quel rivolo non alimenti in qualche modo anche *Il canto popolare*.

In uno scritto del 1956, Italo Calvino chiamò «poderoso» il volume del *Canzoniere italiano*; a sua volta Franco Fortini lo disse «monumentale». Ed effettivamente il libro, già solo per mole e organizzazione del contenuto, richiede almeno un preliminare rispetto: quasi seicento pagine, di cui le prime centoventicinque sono occupate dalla *Premessa* e dalla *Introduzione*, e le ultime cinquanta dagli *Appunti bibliografici e note ai testi* e dall’*Indice*. L’antologia vera e propria occupa a sua volta quattrocento pagine con quasi settecento poesie popolari (696 per l’esattezza) distribuite in tre sezioni (Italia settentrionale, Italia Centrale, Italia Meridionale), cui si aggiungono altri cento testi in due *Appendici*, di *Poesia folclorica* l’una, e di *Canti militari* l’altra. Dei complessivi 791 testi è data la traduzione a piè di pagina.

Ma, oltre alla mole, c’è pensiero e sostanza e sapere anche soltanto nell’articolazione. E basterebbe a dirlo già da sola la parte più umile o pedestre, quella degli appunti bibliografici e delle note ai testi: quasi centocinquanta titoli di bibliografia generale, tra libri e riviste, ed una selva che forse raggiunge il migliaio per le bibliografie regionali, con coscienziose indicazioni delle fonti di tutti i testi antologizzati, commenti specifici per taluni di essi, abbondanti notizie dialettologiche e nota preliminare intelligente. Ma c’è molto di più.

La *Premessa* dice argomentatamente dei criteri con cui

l'autore ha costruito l'antologia avvalendosi di «un secolo di raccolte» regionali che va «dai *Canti popolari toscani corsi illirici e greci* del Tommaseo (1841-42) ai *Canti popolari del Molise* del Cirese (1953)»: scelta estetica dei testi, in dichiarata concordanza con il punto di vista espresso in materia da Benedetto Croce; distribuzione dei testi «per regioni» e non «per generi», in dichiarata discordanza con quanto avrebbe voluto nell'Ottocento un Alessandro D'Ancona, esclusione delle musiche, in ulteriore discordanza, anch'essa deliberata, con «quanto avrebbe fatto ... un folclorista che si rispetti». Il tutto accompagnato e sorretto da un profilo delle antologie della poesia popolare italiana che, pur se non completissima, comunque va dalla tedesca *Egeria* del 1829 alla *Fiorita dei canti tradizionali del popolo italiano* di Eugenia Levi del 1895, ed alle sillogi di poesia popolare religiosa curate da R. Magnanelli nel 1909 (sfuggita a Croce, come Pasolini segnala) e da Paolo Toschi nel 1922 (viceversa apprezzata da Croce, come di nuovo Pasolini segnala). Tutto da discutere, ovviamente, ma tutto seriamente e robustamente esposto e ragionato.

L'*Introduzione* meriterebbe una attenzione storico-critica pari a quella che Pasolini vi spese: questo fu già allora il parere di Giuseppe Vidossi che si riprometteva di «recensire ampiamente il *Canzoniere* di Pasolini» non appena la salute glielo avesse consentito, e per intanto segnalava accuratamente la «ricca raccolta» e dell'*Introduzione* diceva che

va letta con attenzione come è stata scritta con attenzione da uno studioso che ai canti popolari ha dedicato vaste letture. <sup>5</sup>

E Fortini, che già aveva letto l'*Introduzione* su «Nuovi Argomenti» e se ne era felicitato con Pasolini nel marzo del 1955, <sup>6</sup> in una lettera del 7 gennaio 1956 così scriveva:

Per quanto riguarda la *Introduzione*, debbo rileggerla e ripensarci seriamente. Ma in due parole la mia opinione è questa: validissima e precisa, esauriente per quanto riguarda tutta la trattazione teorica (dall'inizio alla fine); assai meno persuasiva per la parte interpretativo-estetica, che vi si innesta dentro un po' a forza e necessariamente in modo rapsodico, spesso gustativo-

impressionistico. Ma se mi immedesimo nel tuo lavoro mi rendo conto che non era possibile fare diversamente.

E ripeteva: «Mi rileggerò ben bene l'Introduzione e tutto e ci planterò su un discorsetto con tutte le regole».7 Quel «discorsetto» poi non ci fu, certo per mancanza di tempo e non d'interesse, nel caso di Fortini. Il fatto è che l'Introduzione al *Canzoniere* è un testo che, a voler procedere coscienziosamente, richiede tempo: attento studio e non semplice lettura o rilettura, nei modi magari anche acuti della critica intuitiva. Mi pare che questo dica, pur se più come rimprovero che come apprezzamento, Cesare Segre quando scrive, a proposito della Introduzione al *Canzoniere* ristampata in *Passione e ideologia*:

*Poesia dialettale del Novecento* sa molto meno di lucerna che non *La poesia popolare italiana*, in cui Pasolini sentì il bisogno di confrontarsi con gli storici e i teorici della poesia popolare (*Passione e ideologia*, 1985 p. VIII).

Par quasi che quel bisogno fosse un torto, ed era invece elementare dovere di chi - pur tanto più geniale e importante per le nostre attuali vicende umane e culturali di molti di quegli storici e teorici - s'era impegnato in quel tipo di lavoro. [...]

La prima parte dell'*Introduzione* - intitolata *Un secolo di studi sulla poesia popolare* - ripercorre storicamente, ma con forti innervature teoriche, la vicenda culturale europea nel settore, dalle più remote avvisaglie settecentesche (Addison, Percy ecc.) alla grande fioritura romantica prima e poi positivista (Herder, Grimm, Tommaseo, D'Ancona, Nigra), all'idealismo di Croce ed al marxismo di Gramsci, infine dedicando - come significativo *specimen* delle indagini più strettamente tecniche - «due pagine di sinossi» (che in verità sono sette) alla «questione dello strambotto» che negli anni del *Canzoniere* vedeva una vivace ripresa critica del dibattito iniziato alla fine dell'Ottocento.

La seconda parte - intitolata *Il problema* - ha carattere più direttamente teorico. Pasolini ora tratta della questione dell'*origine* della poesia popolare: ma non dell'*origine* «in

senso storico e geografico» (già illustrata e discussa nella prima parte: D'Ancona, Nigra, strambotto ecc.), si invece dell'origine «come atto poetico» o come «*inventio*». Qui Pasolini discute la contrapposizione tra la tesi della «creazione collettiva» e quella della «creazione personale», intrecciandola con la contrapposizione tra la tesi della nascita «dall'alto» e quella della nascita «dal basso», e collegandola con le presunte epoche di nascita qui intese però piuttosto come età ideali che come periodi cronologici effettivi. La poesia popolare è per Pasolini un «prodotto del rapporto tra le due classi» indicate: prodotto che giudica «del tutto originale: non è contaminazione se non nei primi gradi della sua fase sia ascendente che discendente». E ad affinare l'analisi, Pasolini ritiene di poter proporre - «accanto alla già consacrata e operante nozione di "bilinguismo"» - «una nuova nozione» che denomina «bistilismo».

L'*Introduzione* prosegue (come Pasolini scrive) «trattando, coi suoi deboli mezzi non di "competenti" ma di letterati sconfinanti da territori specializzati limitrofi, la poesia popolare delle varie regioni». E la terza, quarta e quinta parte - in stretta relazione con le suddivisioni dell'antologia - si occupano appunto dell'Italia settentrionale, di quella centrale e di quella meridionale.

La sesta e ultima parte dell'*Introduzione, Poesia folclorica e canti militari*, si raccorda con le due *Appendici* che concludono l'antologia.

Pasolini configura di suo la nozione di «poesia folclorica»: sarebbe quella prodotta da «una mentalità di tipo arcaico, primordiale», e consisterebbe

di quei canti che, spogli di ogni traccia di provenienza colta (scongiuri, filastrocche, alcune ninne-nanne ecc.), tendono a immettere in un mondo così duramente e irrimediabilmente miserabile, che ogni nostra, storica, legge estetica finisce col decadervi, con lo smarrirsi (*Canz.*, p. CXVI).

Seguono le pagine sui «canti militari» che tracciano un profilo, al solito attento, della vicenda tematica e stilistica

dalle canzoni risorgimentali a quelle di trincea del '15-'18, alla innografia fascista,<sup>8</sup> ai canti dell'ultima guerra e infine a quelli partigiani.

Le ultime due pagine dell'*Introduzione* toccano il problema delle trasformazioni socio-culturali in atto. Anche se «gli accorati efflata dei folcloristi per la scomparsa del canto popolare» gli sembrano «immaturi», Pasolini giudica tuttavia indubbio che - con l'eccezione delle «aree depresse» - «la tendenza del canto popolare nella nazione è a scomparire». Ciò avviene, a suo giudizio, perché il popolo moderno,

cosciente di sé in quanto classe, e politicamente organizzato verso la conquista del potere, tende ad abolire l'irrazionale soggezione in cui per tanti secoli era vissuto: tende ad essere autonomo, autosufficiente nell'ambito ideologico: a dissimularsi.

Di contro, però,

le armi di diffusione dell'ideologia della classe al potere [...] sono immensamente potenziate: e la loro influenza, nel popolo, è di condurlo a prendere l'abito mentale e ideologico di quella classe: ad assimilarlo.

E Pasolini conclude:

Dissimilazione, dunque, e insieme assimilazione, tra le due culture: con una frequenza intensissima, insieme di simpatia e di lotta, del «rapporto». La poesia popolare, come istituzione stilistica a sé, è in crisi. La storia in atto (*Canz.*, pp. CXXIV-CXXV).

\* \* \*

Questa, in breve, la fisionomia del *Canzoniere*. E questa, che appresso segno, è la prima nota di lettura di Italo Calvino (che allora lavorava alla sua antologia di *Fiabe italiane* pubblicata da Einaudi qualche mese dopo):

Caro Pasolini,

[...] da tempo volevo scriverti quanto il *Canzoniere italiano* mi sia piaciuto, quanto lo stimi un libro bello e importante. La scelta è di una bellezza davvero che supera ogni aspettativa e speranza. Me lo sono letto tutto a poco a poco, e ogni tanto restavo a bocca aperta. (Quelle cose friulane che belle!). La tua scelta è di una grande intelligenza poetica. Da sola basterebbe a far la gloria del libro.

Poi c'è la prefazione, le cui idee generali avevo già apprezzato negli anticipi che ne avevi dato e che ora vedo in tutta la sua ricchezza e intelligenza tecnica

e poetica e storica e psicologica. Ci sono quelle specie di ritrattini delle varie regioni attraverso i loro canti, che sono bellissimi, (e offrono un interessantissimo spunto di confronto a me per le fiabe). Lo scavar fuori la poesia dai testi più rozzi e avari è l'esercizio critico principe, e quello che insegna di più. Da un lato ritrovavo nel tuo lavoro - e imparavo - il procedimento che è anche del mio nel vaglio estetico del materiale fiabistico; dall'altro lato, io che so molto poco di «come si fanno le poesie», di come si organizza il pensiero in forma lirica, ho imparato da questo libro di più che da qualsiasi altro. (Però, porcamiseria, perché scrivi così difficile? [...]).

Dunque, io ti volevo dire questo, che il tuo non è soltanto un importante libro sulla poesia popolare italiana, ma è un importante libro sull'Italia e un importante libro sulla poesia.

È una cosa desolante che se ne parli così poco. Si sa che la cultura letteraria italiana di oggi è spaesata di fronte a questo tipo di studi, ma anche al di fuori dei discorsi specializzati su un libro così c'è tanto da dire che il non rilevarne l'importanza è davvero segno di un livello generale di intelligenza molto basso. Anche Guanda è un bell'addormentato. Un libro così dovrebbe essere lanciato con grandi dibattiti, manifestazioni, radio, televisione, documentari nei cinema, manifesti per le strade, fare che non si parli d'altro per dei mesi. Se penso al battage che E[inaudi] prepara per questa fine d'anno per le fiabe italiane, un po' mi vergogno che un libro come il tuo, più nuovo e più scientifico del mio e che dovrebbe avere pure più mordente anche sul grosso pubblico, non abbia tutto il rilievo che merita e finisca per essere considerato materia per specialisti. (Al Vidossi che come dottrina è il più ferrato, piace molto, e scriverà - o ha scritto - una recensione per lo «Spettatore»). Ma quei bietoloni del «Contemporaneo» cosa aspettano a dedicare un paginone al libro? (*Lett.*, II, pp. 175-76: 1.3.1956).

Quelli che Calvino chiama i «bietoloni del Contemporaneo» - settimanale politico-letterario del partito comunista poi divenuto supplemento di «Rinascita» - erano i suoi direttori: Carlo Salinari, italianista, e Antonello Trombadori, letterato e critico d'arte. Quanto al «paginone», «Il Contemporaneo» ne pubblicò effettivamente uno, il 2 giugno del 1956.

Quanto al punto che qui interessa, Calvino scrive che, poco dopo *Le ceneri di Gramsci*,

vedeva la luce da Guanda il poderoso volume del *Canzoniere italiano*, l'antologia della poesia popolare curata da Pasolini con una sua prefazione di più di cento pagine in cui i problemi storici ed estetici di questo importantissimo campo di studi venivano affrontati seguendone lo sviluppo dai romantici ai positivisti a Croce a Gramsci. È un saggio di grande intelligenza, sia nell'impostazione generale sia negli spunti particolari, e mi sembra fondamentale, nella discussione sull'argomento (argomento specializzato, ma pieno di sollecitazioni «generali») e inserito in un lavoro di revisione critica che certo possiamo chiamare (se non marxista in senso stretto) socialista. Mi sarebbe piaciuto vederne nascere una discussione, proprio in un senso di



valutazione critica socialista (ho sentito, per esempio, da amici più competenti di me in questo ramo, criticare molto i criteri di scelta di Pasolini).

E Calvino prosegue:

Invece *Il Contemporaneo* non ha fatto parola della prefazione. Ha pubblicato con molto ritardo una recensione di un serio studioso di poesia popolare, il Vann'Antò, che era una stroncatura dei testi e delle traduzioni sul piano dell'esattezza filologica. Vann'Antò è uno studioso competente e certo la sua critica all'approssimazione di Pasolini è giusta. Ma era questa la recensione che aspettavano i lettori de *Il Contemporaneo*?

Insomma secondo Calvino «Il Contemporaneo» non svolge il suo compito che a suo giudizio è quello di «segnalare e discutere quel po' di idee che emergono dalla letteratura creativa e dalla critica».

\* \* \*

Dopo il 1956 ci sono ancora segni dell'interesse di Pasolini per la poesia popolare. Nell'agosto del 1957, a Calvino che gli chiede di scrivere qualcosa per la ristampa dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, Pasolini - gravato da lavori di sceneggiatura con Bolognini e per Pietrangeli - scrive: «non posso, NON POSSO. Tu non sai con che strazio e rabbia lo dico». <sup>9</sup> Nel 1960 vede la luce una edizione ridotta del *Canzoniere*, intitolata *La poesia popolare italiana*. <sup>10</sup> Nello stesso anno Pasolini include l'*Introduzione* (ma non la *Premessa*) come secondo dei «Due studi panoramici» che costituiscono quasi i due terzi di *Passione e ideologia*.

Negli anni successivi trovo solo rari reincontri con il tema. Uno è di rammarico: a Gianfranco D'Aronco che lo invita a collaborare ai suoi «Quaderni di letteratura popolare friulana» Pasolini risponde il 2 maggio 1969:

collaborerei volentieri, se solo avessi qualche idea, ma son anni ormai che non mi occupo più seriamente di poesia popolare (neanche un articolo) e quindi, anche se avessi qualche ora di tempo, non saprei che cosa scrivere. Ti dico questo con un profondo senso di vergogna: come se avessi colpevolmente perduto qualcosa che mi era stato affidato (*Lett.*, II, p. 657).

Un secondo è un proposito di ripresa: il 26 luglio 1971, a Giulio Einaudi che gli propone la ristampa del *Canzoniere*, risponde non solo accettando ma segnalando responsabilmente che occorrerà ulteriore lavoro cui si dichiara disposto:

La proposta che mi fai mi interessa molto e anche per questo desidererei approfondire la cosa: probabilmente ci sarà bisogno di una introduzione e di qualche correzione da apportare all'edizione Guanda. Vorrei fare tutto ciò libero da impegni cinematografici (*Lett.*, II, p. 706).

L'ultimo di cui so è di attenzione al crescere degli studi: partecipò almeno alla seduta inaugurale (e qui lo vidi l'ultima volta) del Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia organizzato da Diego Carpitella alla fine del 1973.

Quanto alla «fortuna» del *Canzoniere* nel quarantennio che ci separa dalla sua pubblicazione mi pare che negli studi su Pasolini - per il pochissimo che li conosco ed ovviamente desideroso di smentite - si debba registrare una sorta di accantonamento, come di cosa che mal si lega col resto dell'opera o che comunque poco conta rispetto a tant'altro più importante o appariscente. Negli studi di poesia popolare c'è stata invero qualcosa di più: il riconoscimento (ma non universalmente condiviso) che il *Canzoniere* abbia titolo per figurare anche nella storia degli studi demologici; ed inoltre taluni richiami specifici o apprezzamenti complessivi; il tutto però in misura esigua e senza indagini approfondite.

Oltre che per le accennate ragioni biografiche, m'è parso perciò giusto riportare all'attenzione questo impegnativo momento del lavoro di Pasolini: perché se ne arricchia, in sede specialistica, la riflessione demologica (o quanto meno la sua storiografia, al di là di quanto a suo tempo mi accadde di fare); e perché, negli studi pasoliniani, eventualmente se ne avvalgano quegli indirizzi che stanno «in polemica con le interpretazioni totalizzanti e monodimensionali» e che dunque possono dare anch'esse spazio al Pasolini studioso di poesia popolare.

Alberto Mario Cirese

*Canzoniere italiano • I*

\* L'ultima edizione del *Canzoniere italiano* visionata da Pier Paolo Pasolini è in due tomi. Questa edizione, in tomo unico, mantiene la stessa scansione segnalandola con gli occhielli di pagina «Canzoniere italiano • I» «Canzoniere italiano • II»

*A mio fratello Guido, caduto nel '45 sui monti della Venezia  
Giulia, per una nuova vita del popolo italiano.*

«Abbiamo fondato fra gli altri un nuovo giornale “Quelli del Tricolore”, dovresti scrivere qualche articolo che fa al caso nostro... con qualche poesia magari, in italiano e friulano... qualche canzone su arie note, pure in italiano e friulano...»

*Dall'ultima lettera di Guido  
(Malghe di Porzus, 27 novembre 1944)*

## Premessa

*Nella annotazione n. 7 al suo saggio Poesia popolare e poesia d'arte (raccolto nel volume omonimo, Laterza, I ed. 1933), il Croce scriveva: «Alcune bellissime poesie popolari italiane analizzai nella "Critica", IX (1911): v. ora in Conversazioni critiche, II, 245-50; invocando una scelta fatta con criterî estetici nell'enorme massa dei canti popolari italiani, messa insieme dai folkloristi. Questo mio desiderio non è rimasto senza alcuna soddisfazione, come può vedersi dalla antologia di canti popolari religiosi dovuta al Toschi: per la quale cfr. mia recensione in "Critica", XXI (1923), 102-04, e ora in Conversazioni critiche, III, 266-69».*

*Probabilmente però al Croce era sfuggita un'altra antologia di Canti narrativi religiosi del popolo italiano, quella di R. Magnanelli (Roma, 1909): migliore sicuramente della prima redazione dell'antologia del Toschi (Firenze, 1922) di cui qui si parla, seppure assai meno importante dell'ultima redazione della stessa, che è una delle più ricche e moderne raccolte di poesia popolare.*

*D'altra parte altri volumi antologici esistono in Italia - magari d'una esistenza solo bibliografica - cui il Croce non fa cenno: impossibile dire se a ragion veduta, per voluta ignoranza, data l'inopia in essi dei «criteri estetici»: massa anch'essi. (Ma il Croce avrebbe almeno potuto ricordare un onesto lavoro datato 1895: intendiamo riferirci alla Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano, Firenze, 1895, di E. Levi). Ma ecco, ad uso sinottico del lettore, un sia pur grezzo e modicamente ragionato specchietto bibliografico delle antologie precedenti alla nostra:*

*Egeria. Raccolta di poesie popolari italiane, a cura di MÜLLER e WOLFF (Leipzig, 1829): pezzo per museo e*



*curiosità d'antiquariato, come del resto il successivo, ancora nordico, Agrumi, Volkstrümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seiner Inseln, a cura di A. KOPISCH (Berlin, 1838); Chants populaires de l'Italie di J. CASELLI (Paris, 1865); Canti popolari delle provincie meridionali (Torino, 1871-72) a cura di CASETTI e IMBRIANI, opera di ancora utile consultazione e tra le più meritevoli. Segue poi un elenco di libri il cui significato è esaurito dalla citazione: Scelta delle migliori canzoni amoroze cantate dal popolo italiano di L. SCARPARI (Firenze, 1872); Raccolta completa di stornelli popolari cantati dal popolo italiano di L. PULLÈ (Firenze, 1873); Raccolta delle migliori canzonette cantate dal popolo italiano (id. ib. s.a.); Raccolta di nuove canzoni italiane ed alcuni canti siciliani di amoroso argomento dello stesso PULLÈ (Palermo, s.a.); Raccolta di canzonette popolari (Firenze, 1879), Stornelli e rispetti amorosi (ivi, 1881), Il canzoniere del popolo (ivi, 1882), Canzonette amoroze cantate dal popolo italiano (ivi, 1905), tutti a cura di A. SALANI, in volumetti di pochi centesimi; Mille dei più originali e concettosi canti popolari, serenate, stornelli ecc. (Roma, 1882); Cento canzoni amoroze italiane (Firenze, 1883) e Centocinquanta stornelli e rispetti d'amore cantati dal popolo italiano (ivi, 1888) di E. CELESIA; Florilegio lirico (Milano, 1883) di A. DE GUBERNATIS (la cui prima parte è dedicata alla poesia popolare mondiale, contenendo il cap. XVII quella italiana); Il Libro dell'amore: canti popolari editi e inediti italiani e mondiali di M.A. CANINI (Venezia, 1885); The folk-songs of Italy di R.H. BUSK (London, 1887); Songs and Rhymes from the dialects of South Italy (in «Scottish Review», aprile 1888) a cura di E. MARGET (che farà seguire due anni dopo, nella stessa sede, una scelta di More popular songs of Italy); Lyriker und Volksgesang di P. HEYSE (Berlin, 1889): si tratta di traduzioni dalle raccolte del Tommaseo, del Tigri, del Marcoaldi, del Nigra ecc.; Nuova scelta di canzonette amoroze cantate dal popolo italiano a cura di NOVATI e PELLEGRINI (Milano, 1889); Le*

più belle canzoni d'Italia di G. SADERO (Milano, 1895). Si giunge così alla già citata raccolta della LEVI: la migliore di tutte, anche per le circostanze oggettive, cioè per la già completa «massa» del materiale regionale raccolto e per il già compiuto primo ciclo degli studi critico-filologici sull'argomento; ciò che nella Levi risulta superato è il gusto della scelta, soprattutto, le sue premesse estetiche e ideologiche.

Devono passare trent'anni prima che la sezione bibliografica «antologie» annoveri altre voci, e sono: Out of the Heart of Italy (scelta limitata al Veneto e alla Sardegna) di G. WARRACK (Oxford, 1925); Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano di G. ALGRANATI (Firenze, 1925); Canzoniere popolare dell'Italia settentrionale di E. ODDONE (Milano, s.a.),<sup>1</sup> e soprattutto il volume critico-antologico, o meglio una specie di abbozzo per antologia, L'anima del popolo italiano nei suoi canti dovuto a G. COCCHIARA (Milano, 1929).

Questo per quanto riguarda le antologie: quanto al materiale regionale, abbiamo dietro a noi un secolo di raccolte: dai Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci del TOMMASEO (1841-42), a I canti popolari del Molise del CIRESE (1953): e per rendersi conto della quantità di tale materiale, basterà al lettore dare un'occhiata alle nostre pur povere bibliografie. Da questa «massa» noi abbiamo trascelto: con assoluta fedeltà ai testi dei raccoglitori anche dove ortograficamente e metodologicamente fossero meno attendibili: operando qualche minimo intervento nella punteggiatura e nel taglio tipografico della strofa. Dare comunque unità per omologazione era cosa impossibile. Quanto all'ordine della scelta: di certo i classici di questi studi, dal D'Ancona in poi, avrebbero optato per un ordine «per genere», non esistendo diversità (come vedremo) nella struttura esterna del canto popolare: prosodica e metrica, e anche stilistica, e ritenendosi accertato che nessuna forma di

*canto importante diffusa in una regione non esista anche in tutte le altre - come dimostra il Barbi a proposito del canto pluristrofico narrativo; e infine non differenziandosi i canti delle varie regioni per i contenuti. Noi, invece, abbiamo ordinato la materia per regioni, poiché, privi di ogni apriorismo nazionalistico (ancora giustificabile in un D'Ancona) o di ogni interesse tecnicistico, ci importava dare soprattutto un quadro limpido e preciso, in sede pratica, e, in sede teorica, ci importava meglio far notare la diversità nell'unità che il contrario. Il lettore vedrà benissimo da sé come dal Piemonte alla Sicilia si stenda un vero e proprio terreno franco di forme e contenuti: ma, leggendo antologizzate insieme le poesie piemontesi e siciliane avvertirà, se dotato di sensibilità per il documento vivo, difficile e commovente, con maggiore chiarezza quelle diacronie, talvolta profonde e quasi drammatiche, senza le quali una unità, sia in senso nazionale che stilistico, sarebbe una nozione astratta.*

*Inoltre - al contrario di quanto avrebbe fatto ancora un folclorista che si rispetti - abbiamo dato i testi poetici senza la musica, e senza addirittura un'appendice musicale: seguendo in ciò la non certo lodevole tradizione dei raccoglitori italiani, se l'etnofonia si presenta come scienza tuttora infante: ma basterà pensare come una stessa melodia venga usata dal «cantante» popolare per un testo bello o, indifferentemente, mediocre o brutto, o addirittura per un altro testo, a sua volta ora incantevole, ora, come diceva il Carducci «scempio e sconcio». Si vedrà così che l'unità musica-poesia è inscindibile per il folclorista come scienziato, ma non serve come criterio estetico per la raccolta o la scelta di testi «poetici»: prodotto autonomo della cultura tradizionale.*

*\* \* \**

# *Introduzione*

## I

### *Un secolo di studi sulla poesia popolare*

È evidente che già nel Vico o nel Rousseau germinano certe nozioni, sia pure appena espresse, che si svilupperanno nella passione alto-romantica per la poesia primitiva: implicante un regresso nel parlante udito come *specimen* di un'idealizzata collettività, e quindi coincidente con la scoperta, così densa di futuro, della «nazione», in senso etnico e patriottico prima, in senso socialista poi.

Alcune date però potranno fissare questa genesi delle ricerche demo-psicologiche del primo romanticismo: 1760, *I canti di Ossian* del Macpherson, preceduti dalla teorizzazione dell'Addison (nello «Spectator», 1711) che rivendicava la bellezza delle vecchie ballate nazionali in confronto a quelle franco-italiane, colte, di specie idillico-virgiliana, fino allora di moda; e n'era seguita una raccolta (1723) in due volumi (cui nel '25 se ne aggiunse un terzo) di *Old Ballads*, imitazioni degli amici dell'Addison. Così si giunge al '65, data memorabile per l'uscita delle *Reliquies of Ancient English Poetry*, a cura del Percy. Poi, nel 1782, le *Observations on the History of English Poetry* del Ritson, nel 1769, gli *Ancient and Modern Scottish Songs* dello Herd. È inutile poi ricordare l'esempio supremo del Burns; ma sulla sua linea conteremo (1802-03) *Minstrelsy of the Scottish Border* dello Scott, che è ormai più «scientifica» delle raccolte precedenti. E lo Sharpe, il Bucham, il Motherwell, il Kinloch si metteranno definitivamente sulla strada della ricerca filologica.

Intanto, lo stato d'animo estetico che aveva provocato

queste raccolte, come prodotti esemplari del protoromanticismo, imposta, in margine ad esse, una prima chiarificazione teoretica: ma piuttosto, ormai, in Germania che in Inghilterra. E infatti nel 1778 si hanno le *Voci dei popoli nelle loro canzoni*, raccolta di poesie popolari di molti paesi, curata dallo Herder, che in questi anni giganteggia, a mezza strada tra il Vico e il Paris.

Tipica è la sua interpretazione di Omero e dello stesso Dante come poeti «popolari»: preceduto in questo dal Bürger: ed è già in tutti e due la distinzione tra popolo e plebe, e l'identificazione tra originalità «nazionale» di un popolo e la sua poesia. Attraverso lo Schlegel, l'Arnim, l'Uhland, e, tratteggiato con limpida grandezza, anche qui, il Goethe, si perviene ai Grimm, agiografi della poesia popolare intesa addirittura come unica poesia.

Negli anni 1812-14 cade il periodo del loro maggior fervore di raccoglitori di fiabe e racconti popolari. Poi verso la metà del secolo si profila nella stessa Germania la reazione, dominata dal sorriso ironico dello Heine, che dà dei ragazzini ai teorici romantici... Ma lo stesso Uhland negli studi sugli *Alte hoch-und niederdeutsche Volkslieder* rinnegò quanto aveva sostenuto nel '30 (*Geschichte der altdeutschen Poesie*) a proposito della «creazione collettiva» dei canti popolari. Tale reazione sarà teorizzata in Francia dal Bédier e dalla sua scuola.

Intanto, in Italia, erano scesi i primi romantici anglosassoni, assetati raccoglitori di poesia del popolo, a spigolare nel Meridione ancora omerico: ecco il Goethe, che nel referto del suo famoso viaggio del 1786-88, tra suggestioni neo-gotiche e neo-classiche, ricorda d'aver udito cantare da alcuni popolani romani una canzone sulla Samaritana al pozzo; poi i Grimm che in *Altdeutsche Wälder* (del 1813) riportano dei «ritornelli» (volevano dire «stornelli») italiani; e il Müller che nel 1820 dà un *Rom, Römer, und Römerinnen* e poi nel '29, completata dal Wolff, quella *Egeria* cui abbiamo accennato nella «Premessa»; indi

gli, anch'essi già citati, *Agrumi* di Kopisch (Berlino, 1838) e i *Toskanische Volkslieder* in «Italia», pubblicata a Berlino nel 1840 da A. Beumont: e la tradizione continuerà con C. Blessig (*Römische Ritornelle*, Leipzig, 1860), con Widter-Wolf (*Volkslieder aus Venetien*, Wien, 1864), con J. Braun (*Liederkrauz aus dem Liebersfruhling den Venezianischen Volkes*, Berlino, 1866), con W.W. Story (*Roba di Roma*, Londra, 1871), col Gregorovius, con l'Heyse ecc. ecc.

Ma intanto già la nuova passione era venuta di moda in Italia, a produrre prima testi di poesia colta popolareggiante, con conseguente teorizzazione (si veda la lettera semiseria del Berchet che è del '16)<sup>1</sup> e poi degli studi e delle raccolte di poesia popolare, sia pure modestamente scientifici. Esiste comunque in Italia l'esiguo filone d'una preistoria, che conta i seguenti nomi, di valore almeno pionieristico: M. Placucci, *Usi e pregiudizi dei contadini della Romagna* (Forlì, 1818), A. Basetti-P. Opici, *Saggio di poesie contadinesche* (nella «Gazzetta di Parma» del 12 e del 22 maggio 1824), P.E. Visconti, *Canti di Marittima e Campagna* (Roma, 1830: recensita nella «Antologia» dell'agosto dello stesso anno), una miscellanea di «Letteratura e Morale», che, col titolo di *Viola del pensiero*, conteneva dei canti popolari, uscita in Toscana nel '39, e infine dei *Canti popolari de' Campagnoli toscani*, usciti a Pistoia nel '40, anonimi (a cura di P. Contrucci, secondo G. Giannini, di S. Giannini secondo altri).

Ma siamo già al biennio 1841-42, in cui uscì a Venezia la grande raccolta del Tommaseo di *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*: cioè siamo alla prima fase storica dei nostri studi.

La complessità del Tommaseo - con le componenti religiose, moralistiche e patriottiche «applicate», non sempre necessariamente, al fervore sensuale della sua vita intima - può essere analizzata - anche in quanto raccoglitore di poesia popolare, come attività complementare a quella poetica - in quel suo paradigma strutturale che è il rapporto periferia-centro, Dalmazia-Firenze, che permette di veder

risolta in lui ogni contraddizione attraverso il più semplice processo dialettico. Nella fattispecie: il populismo *ante litteram* della sua figura di ricercatore di poesia popolare, e l'aristocraticità che presiede a tale operazione, si risolvono in un «tono» fra volgare e eletto, fra trasandato e squisito, che è tipico e inconfondibile del Tommaseo. Così il tono religioso della sua raccolta di *Canti* è il prodotto, anch'esso risultante per mediazione, tra una forma di nostalgia per la irreligiosità naturale dei popoli e una forma di esaltazione per la loro naturale religiosità. E ancora, nella «vichiana» sublimità dell'accezione puramente fantastica predicata ai «popoli», è implicita una sorta di qualità raziocinante, sia pure in quanto buon senso popolano, tradizionale saggezza. E con la moralità eroica, e quasi fusa agli elementi stagionali e terrigeni di un supremo paesaggio mediterraneo (a rappresentare i quali, soprattutto, il Tommaseo chiama il popolo), si pone in contrasto dialettico una moralità di tipo moderno, tutta tommaseiana: rigore di sentimenti, severità di costumi, purezza di pensieri, ne sono l'un po' tedioso e catechistico ideale risultante, quale solo un romantico-cattolico del tipo del Tommaseo poteva vagheggiare. Quel che di zingaresco in Grecia e Illiria, di anarchico in Corsica, di foraneo in Toscana, poteva venir a imporre alla coscienza quella che il De Martino chiama la «miseria psicologica» del popolo più basso, nel Tommaseo sfuma immediatamente in «poeticità»: come prodotto, naturalmente, di una complessa ideologia romantica. Ed è da notarsi come tutto questo che abbiamo detto, non sia stato espresso dal Tommaseo sistematicamente, in scritti teorici: ma si sia lasciato dedurre, e del resto senza difficoltà, un po' dalle note sparse e dai frammenti, un po' dalle ossessionate, accanite chiose, tra moralistiche e pseudo-filologiche ai *Canti*: ma, meglio ancora, dalle sue riproduzioni, o per così dire, trascrizioni, dei canti toscani uditi oralmente, e soprattutto dallo stile delle sue traduzioni dei canti illirici e greci.<sup>2</sup> Attraverso certi elementi stilistici pressoché imponderabili delle trascrizioni

toscane, e attraverso quelli invece certi, oggettivi e agevolmente analizzabili delle traduzioni illiriche e greche, risulterà documentata la nostra formulazione iniziale dell'immanente contrasto tommaseiano, di tipo soprattutto linguistico, ma implicante tutta la drammaticità di un mondo interiore passionalmente teso a unificare le contraddizioni. Si leggano traduzioni come:

Azzurrina mia viola e turchino mio giacinto,  
chìnati ch'ì' ti saluti, che dolce ti baci.  
Ho a irmene via, il padre mio non mi lascia.  
Azzurrina mia viola e turchino mio giacinto,  
chinatì ch'ì' ti saluti, che dolce ti baci...

O

Pellegrinante uccello e doloroso,  
la terra straniera ti gode, e io mi struggo di te.  
Ti mando una mela, infradicia: un cotogno, avvizzisce.  
Ti mando anco la mia lagrima in una pezzuola d'oro.

o ancora

Lo vedi quel monte ch'è alto e grande,  
ch'ha nuvoletta in cima, e nebbia alla radice?  
Un pastore ruzzolava dalle cime:  
aveva il berretto da banda, e i capelli in trecce.  
E Caronte l'aocchiava da un alto dosso:  
e allo stretto discese; e qui l'aspettava:  
«Valente, donde vieni? Valente, ove vai?»  
«Vengo da' prati: vo a casa mia:  
vo a prendere il pane; e ritorno addietro.»  
«E me mi mandò Dio, ch'ì' prenda l'anima tua.»  
«Lasciami Caronte, lasciami, prego, ch'ì' viva.  
Ho moglie giovinetta; nè conviene a lei vedovanza.  
Se cammina presto, dicono che vuol marito:  
se cammina adagio, dicono che si pavoneggia.  
Ho figliuoli tenerelli, e rimangon orfani.»  
E Caronte non l'ascoltava, e voleva prenderlo:  
«Caronte, poich'hai risoluto, e vuoi prendermi,  
or vieni, lottiamo sull'aia marmorea:  
e se mi vinci, Caronte caro, prendimi la mi' anima  
e se vinc'io, vanne in pace.»  
Andarono e lottarono da mane al desinare:  
e giusto sull'ora di merenda, Caronte l'atterra.



Dove il lettore, operando una non difficile analisi degli stilemi, potrà degustare da sé quel sapore così deliziosamente «misto» di rozzezza squisita, di prezioso infantilismo, di dialetto cruscaio, di purismo volgare, di religiosità allegra, e di pagano moralismo, che rendono questa raccolta del Tommaseo un'opera senza equivalenti.

Sulla sua linea - ma con quanta minor qualità - opereranno molti raccoglitori coetanei, che dal Marcoaldi (1855) al Dalmedico (1857) il lettore potrà vedere ricordati nelle tavole bibliografiche. Ed è questa la «fase» che si può chiamare per definizione romantica delle ricerche demopsicologiche italiane. A concluderla, con intatta passione romantica, eppure con le istanze di un nuovo romanticismo filologico e scientifico già delineato, sarà Ermolao Rubieri, con la sua *Storia della poesia popolare italiana* del 1877. Ma del resto già nel '72 erano usciti i primi *Studi di poesia popolare* del Pitrè, e nel 1878 usciva la poderosa *Poesia popolare italiana* del D'Ancona. Che si può presentare come l'opera inauguratrice di una seconda fase degli studi di poesia popolare, fase che con tutte le cautele del caso chiameremo scientifica. Per la prima volta, nel D'Ancona, assistiamo ad una esegesi storica dei canti popolari, e, soprattutto, ad un sistematico e vastissimo accentramento di comparazioni: modello per ogni futuro storico della poesia popolare, vera e propria base d'operazione. Da un siffatto lavoro d'analisi - che, nella mente organizzatrice del D'Ancona era, sì, chiaro, ma per quanto lo poteva essere limitatamente all'ancora assai confusa sistemazione del materiale regionale - il D'Ancona non esita a passare di forza alle sintesi e alle problematiche: fino insomma alla configurazione d'una propria teoria, la cui formulazione determina i temi di ogni lavoro successivo per molti anni.

Intendiamo riferirci alla teoria della monogenesi dei canti popolari italiani; che, semplicisticamente riferita, consiste nel dare la Sicilia come culla del canto popolare, il Trecento come secolo di diffusione di tale canto in tutta la penisola

secondo la direzione sud-nord, e la Toscana come suo principale centro elaboratore e irradiatore. «La lirica popolare italiana - scrive il D'Ancona - nella sua duplice forma di *Strambotto* o *Rispetto* e di *Stornello* o *Fiore* è stata finora raccolta provincia per provincia e dialetto per dialetto: ma è dappertutto la stessa, non solo nell'indole generale, ma anche nella special forma dei componimenti. Se la pubblicazione delle collezioni provinciali proseguirà con lo zelo, del quale abbiamo prova da una ventina d'anni a questa parte, noi crediamo che fra non molto potrà farsi una Raccolta generale di Canti del Popolo Italiano, nella quale sotto ciascun tema si troveranno le varie lezioni vernacole, e non molti saranno i Canti che appariranno proprj di una sola regione. Fra' Siciliani, per le ragioni che più oltre addurremo, ve ne sarà un certo numero senza riscontro in altri dialetti: taluni anche fra' Toscani: ma per le altre provincie si avranno soltanto rari esempj di Canti scompagnati e affatto locali.»

E più avanti: «Questo, però, ripetiamo, che la maggior parte dei Canti popolari è evidentemente nata nell'isola [di Sicilia], e poi venuta su su, più o meno modificandosi per via, finché giunta nel mezzo d'Italia, ha spogliato la veste dialettale, e per l'efficacia della nuova forma toscana, così simile al linguaggio comune, ha raggionato all'intorno. E se nelle Marche, nel Lazio, nell'Umbria si trovano Canti, ne' quali parrebbe di prima mano il vernacolo locale essersi sostituito al nativo, molti più ve n'ha che mostrano venire piuttosto dal centro, che dall'estremo raggio della circonferenza. Questi in certo modo sarebbero tornati un po' addietro dopo essere andati avanti: ma quanto alle regioni di là dal Po e dall'Appennino è chiaro, per quello che abbiamo mostrato, che il più dei Canti abbiano passato il fiume, il monte e il mare partendo dalla Toscana, e conservandone al possibile la forma del linguaggio. Quel poco di nuovo che ivi si produce, tiene tuttavia lo stampo aulico e toscano».

Già nel D'Ancona - nel suo unificante furore comparativo -

si delinea comunque una differenziazione tra Settentrione e Centro-Meridione: «E chi salisse ancor più su, ai paesi di popolazione celto-romana, troverebbe la strofa sicula scarsa in numero, dimezzata di corpo, mista e divisata nel linguaggio. Ivi la poesia indigena e tradizionale ha relazione non col mezzogiorno d'Italia, ma con altre popolazioni ed altri idiomi, stendendosi alla Provenza, alla Francia, alla Catalogna, al Portogallo. Invece nel territorio veneto, per conformità di razza e d'idioma, il Canto siciliano si è diffuso nella forma secondaria toscana, servendo di modello ad altri consimili componimenti poetici; mentre poi una piccola gente, chiusa nelle Alpi carniche, come forma gruppo a sé nel parlare, così nei suoi Canti serba sembianze proprie e feracità simile a quella dell'estrema Sicilia».

Su questa divisione del canto in due specie, lirico ed epico-lirico, con la susseguente divisione geografica (Meridione lirico, Nord epico-lirico) imposterà la sua ricerca filologica Costantino Nigra. Ricerca che, durata, saltuariamente - data l'attività politica del Nigra - per molti lustri, si fisserà definitivamente nelle poche ma stupende paginette introduttive alla sua raccolta di *Canti Piemontesi* dell'88.

È vero che oggi si è tornati, se non all'impianto monogenetico e semplificatore del D'Ancona, a una concezione unitaria e complessa della poesia popolare italiana: tuttavia, anche se modificata e limitata, la distinzione bigenetica del Nigra resta sempre, ci sembra, più che attendibile e addirittura si presenta come un dato immanente del mondo italiano. Nell'estrema limpidezza del suo elaborato, il Nigra comincia lo studio dai «caratteri esterni»:

«Si è insistito sui caratteri esterni delle varie specie della nostra poesia popolare, perché la notizia di tali caratteri giova molto all'indagine della provenienza immediata o anche dell'origine di essa. Così, la presenza dell'endecasillabo, la desinenza regolarmente piana o parossitona, l'assenza di versi o emistichi sciolti, che sono

caratteri esterni comuni allo *strambotto* e allo *stornello*, bastano di per sé a indicare subito la provenienza diretta, o per imitazione, dall'Italia media e inferiore dei componimenti di questa specie che si cantano in Piemonte e nell'altra Italia superiore. Per contro, l'assenza quasi costante dell'endecasillabo, la desinenza tronca od ossitona alternata colla piana o parossitona, e i versi sciolti alternati coi versi rimati o assonanti, che formano i caratteri esterni della canzone, marcano la provenienza dall'Italia settentrionale delle rare canzoni che s'odono oltre la Magra e il Rubicone. Lo *strambotto* e lo *stornello* cantati ai piedi delle Alpi portano nel metro, nella struttura della frase e nella forma della parola, evidente l'impronta della provenienza o dell'imitazione sud-italica, mentre la *canzone* trasportata accidentalmente sull'Arno o al di là dello Stretto, come le lezioni fiorentine di *Donna Lombarda* e le siciliane della *Cecilia*, conserva nella terminazione ossitona della metà de' versi il segno non equivoco della origine settentrionale. Questo fatto trova la sua ragione nella diversa indole dei dialetti delle due parti d'Italia. I versi a desinenza costantemente piana non possono essere indigeni nell'Italia settentrionale, perché i dialetti di questa parte dell'Italia sono, in larga proporzione, ossitoni. I versi con desinenza solitamente tronca non possono essere originari dell'Italia media e inferiore, perché queste fanno uso di dialetti quasi interamente parossitoni.»

Per scendere poi alle ragioni più interne, storiche ed etniche - i substrati - di tali caratteri esterni:

«Il fondo lessicale e le forme grammaticali dei dialetti dell'Italia superiore e dei dialetti dell'Italia inferiore (come di tutti gl'idiomi romanzi) procedono sostanzialmente dalla lingua latina, e hanno quindi una base sostanzialmente identica. Ma se nei due rami dialettali della penisola la parte lessicale e la grammaticale sono sostanzialmente identiche, *la parte fonologica e la sintassi offrono invece notevoli differenze*. La ragione di questo fatto deve cercarsi nella

diversità originaria delle due razze che prevalsero nelle due parti della penisola. Le popolazioni, che all'epoca del dominio romano abitavano l'Italia inferiore, appartenevano, in proporzione prevalente, al gran ceppo italico, di cui i latini stessi erano il ramo più vigoroso. Per contro l'Italia superiore era popolata da Galli e da altre razze celtiche, o strettamente affini alle celtiche, che prima di subire il dominio romano parlavano i propri idiomi. In altri termini, *nell'Italia inferiore sotto il latino non v'è substrato se non italico; nell'Italia superiore sotto il latino v'è un substrato celtico*».

Sicché i prodotti, accetti in sinossi, di tale doppio essere italiano, potrebbero venir delineati a questo modo: «Lo *strambotto* (come lo *stornello*) è originale e indigeno dell'Italia inferiore. La *canzone* è solamente in parte indigena nell'Italia superiore, in parte è comune ad altre popolazioni romanze. La poesia dell'Italia inferiore è *lirica*, quella dell'Italia superiore è generalmente *narrativa*. La prima è *soggettiva*, la seconda è *oggettiva*... Nella prima la parola accidentale dà spesso occasione al concetto; nella seconda la parola obbedisce maggiormente alla coscienza. Nella prima, anziché poeta, il popolo autore si rivela artista elegante, superiore in questa forma d'arte a ogni altro popolo, il solo greco eccettuato; nella seconda il popolo autore, assai più che artista, è poeta».

Su questi dati il Nigra può delineare un quadro della poesia popolare italiana nella poesia popolare europea, la cui validità non è inferiore alla suggestione del grande filologismo romantico che l'ispira:

«Fra i caratteri che distinguono gl'idiomi celto-romanzi dagli altri idiomi romanzi, ve n'è uno sul quale è necessario di insistere, perché è specialmente importante dal punto di vista della forma della poesia popolare. Questo carattere consiste nella preponderanza, o almeno nella larga proporzione delle desinenze tronche od ossitone. Conseguentemente si può dire, in certa guisa *a priori*, che se

questi popoli hanno una poesia popolare propria, questa poesia deve avere in vasta misura metri con versi tronchi od ossitoni. Per contro l'Italia inferiore e la Spagna castigliana, colle loro lingue più o men fortemente parossitone, devono avere una poesia popolare con versi piani. E nel fatto così accade. *La poesia popolare propria dei popoli celto-romanzi ha versi per metà ossitoni. La poesia popolare dell'Italia inferiore ha versi sempre o quasi sempre parossitoni...* Una canzone nata nell'Isola di Francia o in Normandia poté penetrare nel cuore del Piemonte seguendo l'una o l'altra delle due vie sopra indicate, cioè, o quella della Provenza o quella della Borgogna. Per tali due direzioni il canto poté successivamente propagarsi dal Piemonte, dal Monferrato, dalla Liguria, dal Canavese, nella Lombardia, nell'Emilia e nella Venezia, senz'alcuna soluzione di continuità geografica o linguistica».

La conclusione è uno di quei passi memorabili che restano come chiave di volta per ogni successiva ricerca:

«Conchiudiamo. L'Italia rispetto alla poesia popolare (come rispetto ai dialetti) si divide in due zone: Italia inferiore, con substrato italico; e Italia superiore, con substrato celtico. La poesia popolare dell'Italia inferiore, quella cioè degli *strambotti* e degli *stornelli*, è monostrofa, monometra (salvo il primo verso breve dello *stornello* e il *ritornello*), endecasillaba, assonante, parossitonica, amebea, lirica, soggettiva, non senza contatto colla poesia colta, e procedente in parte, per tradizione, dall'antico canto alterno pastorale, e d'origine interamente italica. Quella dell'Italia superiore è polistrofa, polimetra, semi-assonante, semi-ossitonica, anamebea, narrativa, oggettiva, senza contatto colla poesia colta, d'origine in parte celto-italica, in parte celto-romanza. Entrambe tradizionali, etniche, immuni d'ogni influenza straniera alla loro origine rispettiva».

Il Nigra si trova al centro, dunque, della seconda fase dei cent'anni di studi demopsicologici italiani: per la qualità, se

non per la quantità del suo lavoro. Certo a voler essere esatti, tale «fase» potrebbe riuscire meglio rappresentata negli altri due esponenti della grossa triade di fine Ottocento: il D'Ancona (che dopo la citata *Poesia popolare*, continuerà ad occuparsi del problema, capillarmente, con sterminata informazione, nei Saggi) e il Pitrè. A proposito del quale ultimo ci sentiremmo tuttavia, abbastanza tranquillamente, di escludere che sia stato un grande pensatore del folclore: ferma restando l'utilità pratica del suo monumentale «Archivio» e della sua *Bibliografia*, creature della contagiosa e feconda costruttività della sua passione.

Quanto di meglio si è fatto in Italia nell'ultimo ventennio dell'Ottocento - è il periodo più intenso della ricerca folcloristica italiana - rientra direttamente o indirettamente, nella sfera di questi due maestri: quando i volumi di poesia popolare, le raccolte regionali, non escano addirittura (ed è la maggior parte dei casi) nella collezione diretta dal D'Ancona e dal Comparetti, o all'insegna dell'Archivio palermitano.

E non possiamo, in questa nostra rapida notizia, soffermarci sui casi isolati e non rientranti rigidamente nella linea storica degli studi demopsicologici: ossia sulla «fortuna» della poesia popolare in questo ventennio o trentennio. Ci limiteremo a osservare come, in questo periodo, a risalire sul piano della coscienza nazionale, la poesia popolare conta due direzioni: quella letteraria, ossia il gusto tardo-romantico, con le due componenti scientifica e decadentistica (il caso, per es. delle traduzioni omeriche del Pascoli), e quella politica, con le sue due componenti, patriottica (tutto il gusto popolareggiante dei poeti colti risorgimentali) e proto-socialistica. Sicché, a voler esaurire in qualche modo l'argomento, non si finirebbe mai di far nomi: comunque, per quanto riguarda direttamente gli studi specifici di folclore, il lettore troverà informazioni nelle sezioni introduttive regionali e nella bibliografia. Ma quello

che a noi importa, è seguire il configurarsi complessivo dei nostri studi. Così, dopo la fase romantica e la fase scientifica (che, sia chiaro, non si superano dialetticamente, ma piuttosto si fondono, tanto da produrre poi delle caratteristiche romantico-filologiche permanenti e lentamente marcescenti nel corso successivo degli studi), possiamo annoverare una fase *estetica*, o teorica, di ripensamento insomma non più ideologico o filologico, ma filosofico.

Certo: non manca nel Tommaseo, nel Nigra, nel D'Ancona, nel Pitrè, nel Novati e nei minori, un'esplicita o implicita riflessione estetica. Ma solo nel '33 tale riflessione verrà portata alla luce dell'espressione critica, nel breve saggio crociano *Poesia popolare e poesia d'arte*: nei primi anni del secolo essendosi mantenuti ligi gli studi di poesia popolare alla recente tradizione puramente «storica, filologica e comparativa», da un lato, ed evolvendosi dall'altro la «fortuna» di tali interessi lungo la linea socialista (fatta eccezione per il romanticismo «vociano» d'uno Jahier). Quasi a preparare il terreno a Gramsci e all'interpretazione marxista.

Comunque il saggio di Croce resta la più completa panoramica sull'Ottocento folcloristico europeo, come l'unica che riduca una complessa e ribollente fenomenologia a una omologazione storiografica. I dati di tale limpidissima riduzione alla coscienza, sono all'incirca i seguenti.

Premessa la necessità di una revisione veramente critica del concetto di poesia popolare, in polemica con la visione «mitica» del romanticismo (e naturalmente, sempre in funzione anti-positivistica), il Croce osserva come tale «mito» si fondi su un atteggiamento aprioristico dei romantici: per cui la poesia popolare, anziché essere considerata oggettivamente o storicamente, veniva coatta ad uso simbolico. I romantici, in altre parole, sollevano fare della poesia del popolo, via via, il simbolo di un concetto estetico, di un concetto politico, di un concetto morale.



Il primo, il «concetto estetico», di nobile ascendenza vichiana, albeggia all'albeggiare del romanticismo (come s'è visto sopra in sede informativa), ossia con l'opposizione della passione romantica al «razionalismo» illuministico. Comincia in Germania nella seconda metà del Settecento, continua con lo *Sturm und Drang* e si afferma col pieno romanticismo. «Si trattava - dice il Croce - di scoprire e far valere, di qua dalla poesia intellettualistica e praticistica, e contro le teorie di questa, la poesia schietta, non opera dell'intelletto... ma pura creazione della fantasia... La fonte della poesia... richiamava l'immagine della natura contro la cultura... E l'idea... si esemplificava nella poesia primitiva e barbarica, a sua volta universalizzata e identificata col concetto della poesia genuina. E poiché superstite rappresentante del barbarico e primitivo appariva il popolo... il concetto di 'poesia per eccellenza' si fuse con quello di 'poesia popolare'...».

Quale prodotto di uno stesso atteggiamento culturale (che, come s'è detto, poggiava sui nomi dello Herder, del Bürger, dell'Uhland, e in specie, dei fratelli Grimm), complementare a tale «concetto estetico», è la seconda mitologia romantica che fonda l'interpretazione della poesia popolare su un «concetto politico». «Più assai si dilatò il concetto e il nome di poesia popolare per effetto di un'altra polemica...: l'opposizione politica all'astratto razionalismo e umanitarismo del secolo dei lumi, che spregiava e calpestava le particolari formazioni storiche, tradizioni, costumi, sentimenti, disposizioni, attitudini, idiosincrasie, tutte quelle cose che si raccolsero poi nei nomi dei varî *popoli* e delle varie *nazioni*».

Fortissima divenne tale rivendicazione, nel pieno romanticismo, coi moti antinapoleonici prima, e poi con quelli più vasti d'indipendenza nazionale. E già allora tale atteggiamento prefigurava i vizi e gli squilibri del nazionalismo. Sì che i *popoli* (o meglio, con parola di colorito naturalistico, le *nazioni*), si fecero, come dice il Croce,

«entità o categorie della realtà che soverchiavano le stesse categorie dell'umanità... la poesia e l'arte fu concepita *nazionale* o *etnica*; e, poiché la nazione nella sua indistinta totalità è popolo, *popolare*. Tra i primi, il Bürger... chiedeva tutt'insieme, a gran voce, poesia *popolare* e poesia *tedesca*».

Il terzo apriorismo romantico, è anch'esso, naturalmente, complementare ai primi due. Il nazionalismo, sia pure diverso nelle diverse nazioni - prevalentemente reazionario e conservatore in Germania e Inghilterra, prevalentemente progressista e liberale in Francia e in Italia - aveva un denominatore comune: il suo sostanziale richiamo a ideali etici. Ideali etici che ancora una volta si identificarono nel popolo come sola entità antiegoistica - opposta agli egoismi individuali - e quasi incarnazione del divino. Su questa «base etica» sia pur diversa e anzi contrastante, si incontrano ad esempio, il nazionalista reazionario Achim Von Arnim e il nazionalista rivoluzionario Giuseppe Mazzini. Per ambedue vale il binomio «Popolo e Dio», il vero mediatore della parola divina essendo il popolo: e di conseguenza, in sede letteraria, la vera poesia essendo la poesia popolare.

Secondo il suo costume metodologico, il Croce si preoccuperà, a questo punto, di salvare, in ognuno di questi tre *concetti*, il suo *momento* di verità: e i dati di tale operazione possono restare, nel nostro telegrafico referto, affidati all'immaginazione del lettore.

Liberata comunque la nozione di poesia popolare dalle sovrastrutture di contenuto, e approntatala ad uno studio autonomo e propriamente estetico, il Croce ne delinea la figura interna, metastorica. Anzitutto, sul piano delle definizioni, egli si preoccupa di debellare quelle che gli sembrano erronee o parziali. Sintetizzando il pensiero teoretico su tale problema - assai scarso, a dire il vero, rispetto alla massa delle ricerche filologiche e comparative - e riducendone, per chiarezza, i concetti a formule, il Croce trova che la poesia popolare era stata differenziata dalla poesia d'arte attraverso le attribuzioni di: «impersonale»,

«generale», «tipica», «atecnica», «astorica», «asintetica».

Il Croce, naturalmente, respinge ogni differenziazione, rigetta ogni possibile dualismo.

Prima di tutto è per lui necessario affermare l'unità della poesia: e non solo teoricamente, ma anche in concreto. Egli perciò si adopera a dimostrare come ognuna di quelle attribuzioni riferite alla poesia popolare è riferibile anche alla poesia d'arte, e come viceversa, priva dell'alfa privativo, ognuna di quelle stesse attribuzioni riferita alla poesia d'arte è riferibile anche alla poesia popolare.<sup>3</sup> «D'altronde - continua il Croce - su un piano immediato, *ogni* poesia si può dire insieme personale e impersonale in quanto universalmente umana;<sup>4</sup> *ogni* poesia può diventare *tipica* per chi ne generalizzi il contenuto;<sup>5</sup> non si può dare altresì poesia senza tecnica;<sup>6</sup> né si può fare poesia fuori dalla storia<sup>7</sup>; e se veramente ogni sintesi mancasse alla poesia popolare, mancherebbe la cosa stessa, perché ogni atto dello spirito umano è sintetico».<sup>8</sup>

Insomma, per semplificare, bisognerà sostituire gli alfa privativi delle definizioni correnti della poesia popolare, con un meno drastico avverbio limitativo di qualità: non atecnica, ma convenzionalmente tecnica, non astorica, ma marginalmente storica ecc. Comunque, abbracciando tutte queste definizioni così ridotte, in una sola e nuova attribuzione, che è la «semplicità», il Croce risolve il problema trasferendolo in sede psicologica:

«La differenza, dunque, da cercare, e la corrispettiva definizione, sarà soltanto... psicologica, ossia di tendenza o di prevalenza e non già di essenza... La poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme... In virtù del definito concetto psicologico... la poesia popolare è fatta consistere

essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un *tono* del sentimento e dell'espressione».

Dopo il Croce, nell'ambito del crocianesimo, operarono in Italia degli studiosi formati essenzialmente sui maestri di quella che abbiamo chiamato la «fase scientifica» degli studi di poesia popolare: senza più l'impeto romantico che ancora ispira il lavoro di un Nigra, di un D'Ancona,<sup>9</sup> naturalmente, la cui passione filologica, del resto, già era andata restringendosi e stingendo nella specializzazione, nella tecnica, con gli studiosi della generazione seguente, come il Barbi, come il Novati. Insomma, s'inizia una fase, in cui, permanendo i residui romantici di tipo sia mitico che scientifico, la demopsicologia si fa disciplina autonoma: fase che, quindi, potrebbe esser definita, appunto, tecnica. La problematica, in questa fase, si fa capillare, e - dato il doppio allargamento del campo di studi, dovuto all'aumento del materiale di poesia popolare raccolto in Italia, e all'aggiornamento con le grandi ricerche folcloristiche anglosassoni, francesi e spagnole - richiedente necessariamente l'apporto della qualificazione erudita.

Quanto poi alla «fortuna» in zone non specializzate, nel «gusto» letterario, bisogna dire che è assai scarsa, dal caso isolato dello Jahier al 1945: minacciata da una parte, qualitativamente, dal pericolo dell'estetizzazione e del sentimentalismo implicito nella malintesa categoria crociana della semplicità,<sup>10</sup> e soffocata, dall'altra, dalla coazione anti-popolare e anti-regionale del fascismo.

Dopo il Croce, contemporaneamente a tale ricerca «tecnica», comincia però a prendere figura una nuova ideologia - o un nuovo mito, come direbbe il Croce: un nuovo «concetto» aprioristico - capace di informare dal profondo tale ricerca tecnica, con veemenza pari se non simile a quella romantica.

Intendiamo riferirci all'ideologia marxista: che però, sul problema della poesia popolare è tuttora allo stadio

potenziale o (nella stampa di partito) intenzionale. Anche in alcuni recenti saggi del De Martino (che avremo occasione d'utilizzare in sede più particolare) il marxismo, privo di nitore, ma anche di semplicismo, ideologico, si innesta sullo storicismo crociano<sup>11</sup> e con interessi un poco spuri, di provenienza freudiana, per es., che costituiscono il del resto necessario substrato sentimentale di un ricercatore non meramente tecnico.

Gramsci, nella sua grande raccolta d'appunti intitolata *Letteratura e vita nazionale*, si interessa per definizione alla letteratura popolare, ma in un'accezione che non è quella che interessa la poesia popolare di cui qui si tratta: e che si direbbe del tutto assente dall'informazione, pur così varia, complessa e spregiudicata, di Gramsci.

La letteratura popolare di cui egli si occupa con tanta passione e chiarezza innovativa, è quella, per ricorrere a un esempio subito accessibile, dei «romanzi d'appendice» o del melodramma italiano. Sicché il Gramsci annota e studia, con un interesse e una larghezza visuale che solo una concezione nuova e una fede nuova nel mondo gli potevano consentire, in una serie sorprendente di promemoria e schede, i problemi e le caratteristiche del romanzo geografico scientifico, del romanzo poliziesco, del libro di divulgazione scientifica alla Flammarion, degli eroi della poesia popolare, delle biografie romanzate, dei vari tipi di romanzi d'appendice ecc. ecc.: su quella, insomma, che oggi si definisce «cultura di massa».

Quanto ai «nostri» argomenti egli, comunque, li sfiora appena: e si tratta sempre, se mai, di letteratura popolareggiante, non popolare: per es. il «Guerin Meschino» e i «Reali di Francia», i «cantastorie» siciliani e le gare poetiche sarde. E tutto questo in funzione di quel suo concetto di letteratura popolare-nazionale, che informa l'intera sua opera, come direzione polemica e teorica di essa.

Egli presumibilmente non doveva conoscere le opere scientifiche e tecniche sulla poesia popolare, dal Nigra, al

D'Ancona, al Barbi ecc., ma nelle quattro *Osservazioni sul folclore* (nel vol. cit.) prendendo casuale pretesto da un mediocre libro del Crocioni (*Problemi fondamentali del folclore*, Bologna, 1928), da un articolo del Ciampini (sulla «Fiera letteraria» del dicembre 1928) e infine da una formula di Raffaele Corso che definisce il folclore come «preistoria contemporanea», egli scrive delle pagine acutissime, tali, nella loro brevità, da prospettare tutta una nuova accezione della scienza folclorica. Basti leggere questa formidabile scheda:

«Una divisione e distinzione dei canti formulata da Ermolao Rubieri: 1) i canti composti dal popolo e per il popolo; 2) quelli composti per il popolo, ma non dal popolo; 3) quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire.

«Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò, e solo in ciò, è da ricercare la 'collettività' del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folclore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche; certo però che il grado maggiore o minore d'isolamento storico di queste collettività dà la possibilità di una certa 'identificazione'». <sup>12</sup>

Noi crediamo, comunque, che, se il Gramsci avesse meglio conosciuto il problema della poesia popolare nei suoi termini tradizionali e tecnici, avesse letto qualcosa di meglio del buon Rubieri, e avesse infine posseduto una più vasta e diretta cognizione dei testi popolari, non ne avrebbe poi

tratto motivi di reale e profondo interesse. In funzione polemica rivoluzionaria, s'intende: poiché osservazioni storiche e oggettive avrebbe potuto schedarne a centinaia, tanto il problema si presenta come tipico alla sua aggressione ideologica della realtà storica.

E infatti a spiegare la mancanza di interesse immediato della poesia popolare (prodotto come è di un popolo non moderno e, pur col suo ritardo, rientrando nella sfera ideologica della società ufficiale), sta l'inopia di studi marxisti post-gramsciani sull'argomento,<sup>13</sup> e soprattutto il tipo di «fortuna» che ha incontrato la poesia popolare e in genere il folclore dal 1945 in poi, presso i poeti comunisti o «impegnati»: per cui le caratteristiche dei canti tradizionali del popolo italiano si son rivelate inutilizzabili, e certi dati folcloristici, venuti alla coscienza delle élites intellettuali attraverso la «questione meridionale» e il documentarismo post-bellico, hanno assunto nell'assimilazione tonalità lorchiane e squisite.<sup>14</sup>

Tornando al filone che abbiám definito «tecnico»: sarebbe troppo lungo e qui inopportuno, seguire i virtuosismi sul filo dei fenomeni, che l'approfondimento erudito ha centuplicato, di questi specialisti, essenzialmente di scuola barbiana. Il lettore ne vedrà elencate, nell'appendice bibliografica, le opere; ma se ci fosse consentita una pur lieve coazione sulla sua scelta, gli potremmo indicare senz'altro come ottimo avvio, il Toschi della *Fenomenologia del canto popolare*, il Cocchiara del *Linguaggio della poesia popolare*, e, forse soprattutto, il Santoli di quel prezioso vademecum che sono i *Canti popolari italiani* sansoniani.

Comunque, quasi a uno *specimen* di tali ricerche tecniche dedicheremo qui due pagine di sinossi alla questione dello strambotto,<sup>15</sup> che del resto è tipica e centrale della poesia popolare, vertendo anzitutto il problema delle origini geografiche e storiche della più diffusa forma di canto lirico monostrofico. Mentre si sa che, almeno nella forma metrica

e stilistica in cui ci sono pervenute, le canzoni pluristrofiche leggendarie sono di derivazione francese e non dovrebbero risalire oltre il XV secolo: ferma restando l'audace ipotesi del Nigra formulata a proposito della *Donna Lombarda* (cfr. le «Note ai testi») - di un preesistente canzoniere leggendario alto-italico.

Dal punto di vista del tema «origini» bisognerà indicare intanto come testo documentario più utile l'operetta del Novati *La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto Medioevo* (cfr. bibl.) ma, per la verità, antecedentemente al Novati, il problema delle origini era già stato trattato, oltre che nelle già citate opere generali, anche in opere monografiche, come lo *Studio riassuntivo sullo Strambotto* dell'Ortolani, ch'è uscito a Feltre nel '98 (l'opuscolo del Novati è del 1909). Lo strambotto è infatti, insistiamo, la forma tipica o archetipa della poesia popolare lirica, o parossitona, come direbbe il Nigra. Intanto, il nome: se studiarne l'etimologia, significa in parte studiarne la storia. Il Carducci, accogliendo insieme due arcaiche tesi del Redi e del Crescimbeni, faceva derivare *strambotto* da *strano motto*, cioè canto bizzarro, fuori dall'ordinario. Il Nigra ricorreva a *strambo*, da cui deriverebbe *strambotto* come da *suono sonetto*: ma la stramberia non consisterebbe tanto nel contenuto quanto nella tecnica: strambotto sarebbe infatti un verso non appaiato, sciolto, dispari, originariamente: venendo poi a significare una strofa intera, ma appunto, a sé stante, non appaiata, a differenza del metro polistrofico della poesia d'arte.

Quanto alle origini geografiche, l'abbiamo detto, il problema dello strambotto s'identifica col problema della poesia popolare *tout court* - s'intende nella sua specie lirica. E allora ci imbattemmo nelle teorie generali già delineate, dalla monogenesi danconiana, alla bigenesi nigriana, alla complessa visione moderna, da quella del Barbi e del Santoli a quella - pertinente meglio il folclore - del Cocchiara.

Riguardo alla forma metrica, il D'Ancona e il Nigra, ne



danno come embrione ritmico o «durata» naturale, il tetrastico. Il Nigra: «Tutte le forme a rime *baciate* sono propagini del distico rimato. Ove si tolgano alla sestina e all'ottava toscane i versi di chiusa, che generalmente sono ripetizioni e costituiscono un'addizione posteriore, e ove pure si tolgano alla *diecina* romana i due ultimi versi, che sono la ripetizione testuale dei due primi, rimangono, per lo strambotto due prototipi soli, cioè il *tetrastico a rime alterne*, e l'*ottava siciliana*. Ma l'ottava siciliana è in sostanza un doppio tetrastico a rime alterne. Infatti dopo i quattro primi versi v'è pausa, e i due tetrastici dell'ottava si possono facilmente separare. Né son rari gli esempi di ottave siciliane che cambiano addirittura l'assonanza nei quattro ultimi versi. Sembra perciò molto probabile, che la forma archetipa dello strambotto sia il *tetrastico endecasillabo con rime alterne*».

E similmente, il D'Ancona: «Quando, adunque, il Canto popolare echeggiò per la prima volta dall'Etna agli Appennini, e dagli Appennini si prolungò di rimbalzo fino alle Alpi, e' ci par ben certo che non dovesse andar più oltre del quarto verso». Sicché lo strambotto, raddoppiatosi da quartina in ottava in Sicilia, come ottava si diffonde su per la penisola, si fa sestina (cioè una quartina più una coda di due versi, la ripresa) in Toscana, e giunge generalmente ridotto alla dimensione originaria di quartina nel Nord.

Per il D'Ancona e il Nigra poi, lo strambotto e quindi la poesia lirica monostrofica, è squisitamente un prodotto italico: dell'Italia che è più Italia, l'Italia appenninica e mediterranea, naturalmente pagana e naturalmente religiosa. Ma il Paris, recensendo il volume del Nigra nel «Journal des Savants» del settembre-novembre 1889, infirma, almeno filologicamente, tale generalità italiana dello strambotto (etimologicamente dal francese *estrobot*) d'importazione normanna. Comunque anche per lui resta tassativa, nell'ambito italiano, la teoria monogenetica siciliana.

Il Sanesi per primo (ma anche nel cit. Ortolani c'era qualche accenno in proposito) in un articolo sulla «Critica» (IV, 1906) su Alessandro D'Ancona e la poesia popolare, manifesta qualche timido dubbio: e comincia a distinguere tra poesia popolare e strambotto: essendo attendibile solo per il secondo un'importazione siciliana, non per la prima *tout court*, data l'assurdità di un «continente» da immaginarsi assolutamente privo d'ogni forma di canto. Gli si affianca, nell'ancor fioca istanza poligenetica, l'Ive, nel 1907, introducendo ai suoi *Canti velletrani* (cfr. bibl.). Al D'Ancona resta invece fedele G. Giannini nell'operetta *Sulla forma primitiva dello strambotto siciliano*, del 1910, concludendo: «Allargando la teoria del D'Ancona, mi pare che alla Sicilia, dove primamente nacque, e alla Toscana, dove si raggentilì adornandosi della *ripresa*, si debba aggiungere un terzo centro d'irradiazione: il Veneto».

E siamo alla già citata operetta del Novati, che, dimostrata la preesistenza di un canto folclorico italiano,<sup>16</sup> identifica lo strambotto col francese *estrobot* (derivati entrambi da *strambus*, come *rispetto* e *respit* da *respectus*), concordando così col Wilmotte e col Paris, e supponendo che l'identificazione non si limiti al nome, ma anche al contenuto, almeno per un primo periodo appena susseguente alla divulgazione normanna: contenuto satirico, sia nell'*estrobot* che nello strambotto, salvo poi il trasformarsi di quest'ultimo in canto essenzialmente amoroso (senza perder del tutto però, le intonazioni scherzose e ridanciane, se non sempre satiriche: tanto è vero che gli *strammuothe* in Abruzzo indicano i *sunette*, o strambotti veri e propri, di carattere ridicolo e balzano).

È il Barbi che dà al problema un'impostazione nuova e moderna. Egli parte, a rimettere in discussione dalle radici la compatta ma semplicistica tesi danconiana, da un esame della metrica dello strambotto, intanto, da cui risulterebbe inattendibile una forma primaria e assoluta di tale canto identificata nella quartina d'endecasillabi: il tetrastico

siciliano, come semplificazione metrica e storica. «Maggiore oculatezza - scrive il Barbi, nell'11 - per non lasciarsi prendere all'apparenze. Di fatti se guardiamo alle forme dello strambotto così all'ingrosso, può ben parere che siano le stesse nelle varie regioni; onde la comoda supposizione che in origine non esistesse se non il quadernario, il quale poi in Sicilia sarebbe venuto a raddoppiarsi, in Toscana avrebbe assunto le riprese, e sarebbe rimasto tale e quale nell'Italia superiore. Ma se badiamo bene alla struttura dei singoli strambotti, scorderemo che il quadernario dell'Italia superiore non è quasi a rime alterne, ma generalmente nella forma ABCC oppure AABB; che lo strambotto romagnolo (AABCCDD...) ha un procedimento tutto diverso dall'ottava siciliana, e, complessivamente, anche dal rispetto toscano; e che mentre nella *canzuna* (ABABABAB) il concetto viene a svolgersi con libertà per tutto il canto, nel rispetto (ABABCCDD) si deve condensare nel quadernario a rime alterne, per poi ribattere, nelle riprese, sul particolare che più importa; oppure accennare nella prima parte a circostanze esteriori, per manifestar poi il sentimento vero nella seconda.»

Uno studio analitico e meticoloso sul periodo originario dei vari canti, porta poi il Barbi a posticipare di molto la data classica danconiana: ferma restando una prima, vasta produzione trecentesca, di cui ancora rimangono tracce assai chiare e addirittura testi quasi immutati, il Barbi trasporta in avanti di due o tre secoli l'epoca di produzione di quello che è l'attuale patrimonio di poesia popolare italiana. Con conseguente poligenesi, naturalmente, e riduzione della Sicilia al ruolo di sia pure feconda officina di canti: «È fra il Cinque e Seicento che in Sicilia comincia, e tosto s'intensifica, quella produzione di *canzuni* per opera di poeti letterati, dalla quale sembra provenire la maggior parte di quelle che oggi si conservano fra il popolo... Or se questo è vero, come si può credere che la maggior parte di cotesti canti rimonti addietro di cinque secoli?».

A ridare senso ed energia problematica alle ricerche precedenti divenute pregiudiziali, il Barbi rimette in discussione la limitazione dell'epico-lirica alla sola area padana, riscontrando e documentando la presenza di canti epico-lirici in tutta la penisola.

Sulla linea barbiana procede il Santoli, che giunge addirittura a capovolgere il lineamento tradizionale della storia dello strambotto: «Il genere in sé, come inducono a credere la sua forma fissa, l'andamento della frase, il linguaggio in cui sono innegabili i segni dell'antica poesia culta d'amore, è probabile che sia nato in Toscana sotto l'influenza della lirica d'arte nel Tre e Quattrocento, quando questa lirica stessa non era patrimonio di pochi ma largamente diffusa nelle classi più alte e nella borghesia cittadina: il passaggio di forme derivate da essa anche nelle classi inferiori, le quali ne rimasero poi quasi uniche depositarie ed eredi, è un processo facilmente spiegabile e noto. Un fenomeno analogo può essere avvenuto in Sicilia, paese di vecchie tradizioni di poesia lirica volgare, dove il passaggio (continuatosi nei secoli successivi e perdurante fino ai giorni nostri) di canti dalla penna di poeti, ora culti (come il Veneziano, il Rau e altri del sec. XVII) ora rustici, alla bocca del popolo è ben documentato. Il patrimonio degli strambotti siciliani, assai più artificiosi dei toscani, è piuttosto recente, risalendo non più addietro del Cinque o Seicento; e questo si spiega con le condizioni storiche dell'isola, alquanto diverse e separate da quelle del resto d'Italia».

Il Toschi, invece, piuttosto sulle orme del Novati e del Lang, o almeno servendosi dei documenti di questi, retrodata il periodo di nascita dello strambotto almeno al Duecento, se non prima, come prodotto assolutamente e radicalmente popolare, plebeo (si ricordino le «sfottiture» di soldati e ragazzetti allegate dal Novati): iscrivendo così la storia dello strambotto nella sua tesi eroica del moto ascendente e discendente degli influssi strato popolare-

strato colto. In principio, questa forma rudimentale e brevissima (distico) di strambotto, sarebbe risalita dalle plebi alle classi alte, e poi sarebbe ridiscesa, come forma colta, stilisticamente e quindi metricamente assai più complessa e elaborata. Il distico resterebbe comunque il nucleo metrico genitale: «Lo strambotto italiano è una lirica monostrofica formata da una coppia di endecasillabi moltiplicabile.» Sicché lo stornello, che avrebbe preceduto lo strambotto, secondo il Pieri, il Cesareo, il Bertoni, il Cocchiara, e, secondo il Barbi e il Santoli, ne sarebbe una forma seriore, e anzi tipicamente moderna, per il Toschi «non è che uno strambotto-distico, il quale, invece di svilupparsi per raddoppiamento [fino a formare la quartina, la sestina, l'ottava ecc...], chiude il cerchio melodico e poetico, con un terzo verso che rima col primo».

Si sente, nell'argomentare del Toschi, una passione le cui concrezioni concettuali rientrano nella sfera del gran folclorismo romantico; un lievemente antiquato, e sempre sentimentale, bisogno di sintesi. Mentre è chiaro, come il lettore avrà intravisto dalla poca chiarezza delle sintesi, che, se in tutte queste ricerche sullo strambotto c'è un errore, questo consiste sempre nel residuo furore ciclico e cosmogonico del romanticismo: anche quando la ricerca sia freddamente tecnica e affidata ai documenti, se tale ricerca tecnica rientra appunto in una tradizione ottocentesca romantica: nella sia pure implicita ma sempre dominante preoccupazione della riduzione *ad unum*. In questi ultimi anni, dalle *Precisazioni sullo strambotto* del Li Gotti (in «Convivium», n. 3, 1949) allo studio del Ruggieri in «Studi di filologia italiana», XI, 1953, ecc., tutto parrebbe rimesso in discussione. E, parrebbe, secondo una direzione veramente moderna, storicistica, che adatti il periscopio all'orizzonte, e non viceversa: sì che l'orizzonte appare enormemente allargato: come si vede dalle due ultimissime voci bibliografiche sull'argomento (E. Li Gotti: *Postilla sullo strambotto*, in «Annali del Museo Pitre», II-IV, 1951-53, e *La*

*“Tesi Araba” sulle “Origini” della lirica romanza*, Palermo, 1956): in cui è tenuta costantemente presente la «complessità» del problema, e non la sua possibile omologazione e unificazione, ch'è solo ipostaticamente sintesi.<sup>17</sup>

## II *Il problema*

In questi termini si pone dunque all'incirca il problema dell'origine della poesia popolare in senso storico e geografico: ma l'origine come atto poetico?

Il problema è stavolta meglio che filologico, estetico e morale. E infatti la critica filologica si è genericamente accontentata al proposito, mancando la possibilità dell'esperimento, dei luoghi comuni delle coeve speculazioni estetiche: il residuo romanticismo e il nascente idealismo posthegeliano. Identificato il problema dell'«inventio» in un contrasto tra creazione collettiva e creazione personale, ogni ricercatore o studioso del periodo filologico delle nostre ricerche opta o per la massa o per il singolo sopperendo alla scarsità delle prove con l'abbondanza delle convinzioni teoriche o affettive.

Citiamo qualche esempio tipico: come questa tirata del Cesareo<sup>18</sup> in favore della creazione di massa (di tipo romantico): «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 spirituale 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 carezze col suo grave e formidabile amico, l'oceano...». Insomma: «Il canto è un bisogno, non un sollazzo, del popolo; che vi trasfonde tutto il suo cuore più segreto e più intimo».

Un anche modesto competente di poesia popolare avrà notato subito in questo passo almeno i seguenti vizi: primo, accezione italicamente romantico-georgica della vita contadina (il che significa, se appena si aggiusta la definizione in altri termini: accezione comodamente borghese della vita del proletariato agricolo poetizzato secondo una ideologia che si vorrebbe fosse anche la sua); secondo, attribuzione di un abito realistico alla poesia popolare, quando invece non c'è strambotto o stornello delle decine di migliaia raccolti nell'intera penisola, in cui il popolo non faccia dei dati familiari o quotidiani dei dati astratti, delle stilizzazioni (mai potendovisi reperire il «ragazzo» nell'accezione umoristico-affettuosa di «marmocchio», né mai sentire un «uccello» che, concretizzatosi in «fringuello», scenda all'atto circostanziato dello «spincionare»); terzo, l'ipostasi di un canto popolare come effusione del segreto e dell'intimo, se al contrario il popolo adotta sempre, nell'esprimere i propri sentimenti, i modi della più generica convenzione, per un pudore ignoto al borghese e per una fedeltà - ugualmente ignota al borghese e non trasgredibile al popolano se non rischiando una forma di disonore - agli istituti linguistici e stilistici.

Questi vizi sono comuni a quasi tutti gli studiosi precedenti il Croce, che per primo imposta integralmente il problema estetico della poesia popolare: anche ai più seri; e non ne sono immuni neppure i crociani, quando conservino dall'origine affettiva dei loro studi una nozione di «popolo» come oggetto di amore immediato, di connivenza cordiale e non politica. Appannaggio, anche questo amore, del borghese, possidente sia pure solo in quanto «colto»: non più ammissibile ora, mentre lo era, e interamente, nel cuore

della fase romantica, in un Tommaseo, in un Rubieri. E infatti, in essi, non è mai luogo comune, apriorismo: ma è tutto innervato di poesia, con gli accenti dell'ispirazione vichiana.

Nel campo contrario, cioè nel campo degli optanti per la creazione individuale, trascegliamo, sempre tra le centinaia di pezzi analoghi, come campione, questo passo del Linguiglia:<sup>19</sup> «I moderni hanno delle curiose idee sulla poesia popolare; si immaginano che essa sia come una fioritura di prato spontanea, generale; che il popolo si metta insieme e così, come verrebbe da una cascata d'acqua, da una selva percossa dal vento, venga fuori la poesia popolare. È un'immagine abbastanza poetica, ma anche ugualmente buffa... le poesie popolari non sono fatte dal popolo». O, come diceva con maggiore precisione il De Bartholomaeis:<sup>20</sup> «La poesia popolare è per la massima parte giullaresca» e «la sua popolarità consiste in questo, che è fatta *per* il popolo e non *dal* popolo», se «la letteratura degli illetterati non è mai esistita, altro che nella immaginazione de' romantici e nelle illusioni de' folkloristi».

È insomma la teoria anti-romantica del Bédier. Ma qui va notato subito un vizio d'impostazione: l'aver preso la collettività dei romantici per una collettività fisica: mentre è chiaro - anche se non era sempre chiaro negli ispirati teorici del romanticismo - che la massa «inventante» non andava intesa come numerica collaborazione di «popolino» associato a poetare, ma andava calata in un individuo che di quella massa fosse «tipo», etnico ed etico, indifferenziato dagli altri e quindi autorizzato a inventare, a variare, o addirittura ad abradere, per gli altri: «altro» anch'esso.

Comunque ciò che per ora importa è notare come l'opzione per il singolo dichiarata dagli anti-romantici implica la provenienza della poesia popolare da una cultura non popolare: l'unica cultura in cui il singolo può attuarsi come inventore linguistico.

Sì che l'antitesi tra «massa» e «io» presuppone, in vista di



una soluzione, la soluzione dell'antitesi equivalente tra «cultura popolare» e «cultura borghese». Ossia: la poesia popolare è un fenomeno della cultura popolare o della cultura borghese?

Non crediamo che questo costituisca un dilemma, che sia una nuova formulazione della vecchia e celebre diatriba. Data infatti all'estrema retroguardia di una nazione una cultura di massa o tradizionale, e alla sua avanguardia una cultura, in evoluzione, di élites aristocratiche o borghesi, bisognerà supporre fra esse un rapporto che non sia di contrasto dialettico, com'è nell'epoca moderna, dacché il popolo ha preso coscienza del suo essere, ma un rapporto di semplice contatto, valido a colmare in qualche modo il ritardo talvolta assai grave che lo separa nell'epoca storica.

Sicché, raffigurato graficamente il fenomeno qui delineato per mezzo di due segmenti paralleli, vedremo il segmento «cultura popolare» assai scalato rispetto al segmento superiore: e ciò per la sua tendenza conservatrice se non involutiva, e per il rallentamento dovuto alle successive assimilazioni di culture «alte» anteriori, e complicatamente stratificate l'una sull'altra: assimilazioni accadute secondo una fenomenologia irrazionalistica, preistorica rispetto alla società quale si configura nella storia, valendovi alcuni dei dati che valgono per lo studio di comunità umane primitive (inettitudine al logico e allo sperimentale, confusione tra oggetto e semantema, predisposizione magico-superstiziosa nel conoscere ecc.: dati che del resto costituiscono il «momento» fantastico e intuitivo dell'uomo borghese ossia moderno).

L'operazione - espressa nel suo schema - di tutte le classi dirigenti succedutesi nel tempo è consistita nel trasferire, per coazione o no, la propria ideologia alle classi dominate: quasi sempre valendosi dello spirito conservativo di queste ultime: sì che la nuova ideologia veniva apparentemente a coincidere con le forme conservate dell'ideologia precedente e fuse nella tradizione, frutto mostruoso e rigoroso di

successivi residuati, sedimentazioni e sopravvivenze.

Ad aumentare la sua diacronia rispetto a tale cultura popolare-tradizionale, la cultura delle classi dominanti diventa col tempo anch'essa (ma subito, potenzialmente, per l'immanente bilinguismo di ogni fenomeno linguistico) tradizionale: tradizionale, s'intende, per chi operi nel suo ambito e sia per nascita iniziato al mistero di quella lingua speciale ch'è la lingua letteraria. Sì che è infine il «rapporto» tra le due vite istituzionali, quella delle classi dominate e quella delle classi dominanti, l'indice dello stato e dell'evoluzione di una società nel suo complesso. Individuabile in grado maggiore o minore, in nessun periodo della storia tale rapporto è mancato.

La poesia popolare è un prodotto di tale rapporto.

I due termini che costituiscono tale rapporto sarebbero dunque: dalla parte bassa, una mentalità di tipo arcaico, primordiale, atto a produrre poesia anche nelle comunità umane più arretrate - le tribù africane, australiane ecc. -: poesia che si può definire «folclorica», invocata a sostegno della teoria romantica. Dalla parte alta, una mentalità che si approssima, per mimesi, per influenza, alla vita moderna, storica: per un apporto ideologico disceso dalla classe dirigente.

Il prodotto di tale rapporto, la poesia popolare, è, comunque, del tutto originale: non è contaminazione se non nei primi gradi della sua fase sia ascendente che discendente: fasi del resto non ricostruibili, data la fenomenologia orale ed evolutiva, migratoria ed instabile. E riconoscibile semmai soltanto in tipici casi di poesia popolareggiante o semiletteraria, cronologicamente determinati (per es. gli «orbi» siciliani), ma usabili anche come moduli di un processo ideale.

È vero dunque che alcuni schemi metrici, alcuni dati stilistici - anzi, quasi tutti gli schemi metrici e i dati stilistici della poesia popolare che noi conosciamo in quanto fissata per iscritto o ancora viva - sono di procedenza colta: ma è

anche vero, come abbiamo visto, che sono stati assimilati secondo abiti mentali tipici di una cultura diversa - pregiullaresca se si tratta di procedenza giullaresca, preumanistica (e in parte, quindi, ora, giullaresca) se si tratta di procedenza umanistica ecc.

I dati discesi dalla cultura superiore sono «adattati» dalla coeva e ritardataria cultura inferiore alla preesistente poesia folclorica. Ecco perché un poeta popolare, pur muovendosi in una ideale zona franca di scambio tra le due culture, può essere insieme *storicamente individuo*, in quanto sia pur remotamente, appartiene alla cultura in evoluzione, e *astoricamente tipo* in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale fissa e indifferenziante.

Calando nella storia questa nostra formulazione teoretica, di conciliazione (ma non di compromesso) della «infelice antitesi» - conciliazione che era già del resto matura e in parte, su un altro piano di gusto o di formazione culturale, espressa: vedi il Cocchiara, il Toschi, il Sorrento, il Baldi... - è evidente che il primo problema storico a cui si dovrà riguardare è quello delle origini. Il cui dato oggettivo, desunto da tutte le opere specifiche o no sull'argomento, si riassume in una parola: ritardo. Ritardo, s'intende, nei confronti delle altre letterature colte o popolari d'Europa. A spiegarlo, per un pezzo gli studiosi hanno ipotizzato l'azione, o per dir meglio, la reazione della cultura «in latino» (Bartoli, Gaspari, D'Ancona, Rajna...; e anche il Vossler, nella sua nota opera su Dante, pur parlando del «latino» non come di un semplice fenomeno letterario, ma più vastamente culturale). Mentre col Renier si comincia a dubitare di tale funzione reazionaria del latino in Italia, data la scarsità dei suoi prodotti, che non convaliderebbe l'ampiezza del suo peso ritardante: tanto che col Parodi e col Cian - sulla linea Vossler - si viene a postulare una generale aridità creativa della nazione italiana medioevale, quale «retaggio praticistico» della civiltà romana.

Circoscrivendo poi l'esame, meglio che sulle origini

complessive della letteratura italiana, sulle origini della sua specie popolare, l'unico elemento certo è che la prova documentaria dell'esistenza di una poesia popolare italiana medioevale non esiste: mentre esiste un'infinità di prove indirette o dedotte. Si veda la problematica teorica in questo senso sorta intorno ai primi testi poetici «in italiano»: l'indovinello dei buoi dell'VIII o IX secolo, i versi goliardico-giullareschi del 1197, lo stesso *Cantico delle creature* o la «questione ciullina»: versi popolari o prodotti colti? «Tono» popolare in funzione squisita o parodistica?

Tuttavia, se le testimonianze sono così insufficienti, e, eccettuate quelle del resto ancora più antiche allegate dal Novati ai suoi studi,<sup>21</sup> indirette, ciò non toglie che si debba lecitamente presupporre in tutto il medioevo una abbondante produzione almeno di quella poesia popolare «bassa» che abbiám detto folclorica: i cui caratteri essenziali non dovevano poi essere così diversi da quelli della poesia popolare di cui ci è rimasta traccia dal Trecento in poi e che costituisce il patrimonio attuale: diciamo i caratteri psicologico-stilistici, quelli che uniscono su un piano assoluto, extrastorico, la poesia popolare europea con quella asiatica, l'antica con la moderna ecc.

È chiaro del resto come un siffatto patrimonio di poesia popolare nel più alto medioevo abbia potuto trovar meglio modo di assurgere a vera e propria letteratura, conservando i propri caratteri stilistici almeno inizialmente, in nazioni la cui vita politica e culturale fosse in ascesa: la Francia, la Provenza, la Catalogna. Ed è quindi giusto trovarvi una floridezza coesistente di cultura latina e di cultura volgare (come abbiamo visto osservare dal Parodi e dal Cian): non per interdipendenza reciproca, per reciproca causalità, ma per una base sociale che ambedue le consentiva, malgrado la seconda andasse, nel suo attuarsi, vanificando la prima.

Ed è ancora chiaro che in una nazione come era l'Italia, statica nella sua depressione politica e sociale, quella stessa poesia popolare in dialetto non potesse che esaurirsi in se

stessa, essere un fenomeno chiuso di classi dominate. Sì che l'interpretazione del latino come fatto culturale ritardatario rispetto al sorgere di una letteratura volgare, che alle origini vuol dire proprio «volgare», va modificata nel senso che bisognerebbe parlare non di «latino» *tout court*, ma di «latino in quanto concrezione linguistica e culturale di una classe dominante conservatrice»: sorda quindi alla voce popolare, incapace a percepirla, a prenderne coscienza. L'élite feudatario-episcopale, di origine poi non italiana, non poteva che essere improduttiva, appunto, sia in qualità di fattrice di prodotti letterari latini, necessariamente artificiosi e meramente cronachistici, sia in qualità di eventuale assimilatrice di prodotti letterari volgari: ch'essa, per ragioni non letterarie, non registrava. I pochi documenti superstiti anteriori al Duecento dimostrano solo l'esistenza in Italia di gente capace d'inventiva, di spirito: anche se si tratta di ibridi, cioè di testi spostati dalla cultura popolare verso l'ambiente culturale del clero e dell'aristocrazia.

Il recupero, rispetto alle altre letterature nazionali, del Duecento-Trecento italiano, si deve semplicemente all'abrasione della struttura sociale medioevale, alla caduta dell'ideologia dogmatica fissa nei due termini di Papato e Impero, e alla nascita della civiltà comunale: cioè al momento più alto della storia politica italiana. Pertanto (e il lettore sorvoli sul nostro paratattico e manualistico semplicismo) il fatto consta del passaggio del potere da una classe aristocratica di origine teologico-barbarica a una classe borghese di origine autoctona. E se si tien presente - sempre col dovuto abito semplificatorio - che, per questo periodo, «borghese» vale ancora «popolare», essenzialmente, in quanto la nuova classe dirigente è in formazione e non si è scissa dal popolo da cui si sta producendo, il «rapporto» cui si accennava ha un'intensità eccezionale. Ed è appunto nel Trecento e nel Quattrocento che può nascere la poesia popolare, quale ora la possediamo e l'intendiamo, in quanto portata alla luce dalla coscienza

estetica e letteraria della classe colta: e in quanto concepita dal popolo cantante per influsso di quella classe colta a lui così prossima.

Il Croce centra il bersaglio (e le ricerche tecniche di un Barbi, di un Santoli lo testimoniano) quando, riguardo al nostro patrimonio effettivo di poesia popolare, scrive che l'età per definizione popolare della letteratura italiana fu il Trecento e che l'«atteggiamento popolare o borghese che in quell'età prese la Toscana - che era quanto dire, nei rispetti letterari, l'Italia, la vera Italia - sussistette, pur attraverso l'umanesimo del Quattrocento». E alla domanda che il Croce si pone: «Se il fiorentinismo è sostanzialmente una formazione storica, che nacque nella primavera o piuttosto nella bella estate della storia di Fiorenza, la poesia popolare, che i letterati e i filologi dell'Ottocento ritrovarono con loro meraviglia sulle bocche dei contadini, pastori e artigiani d'Italia, dei loro uomini e delle loro donne, è poi anch'essa una formazione storica, o non piuttosto una proprietà e un'attitudine permanente di quelle classi sociali; o in quanta parte è l'una cosa e in quanta parte l'altra?». La risposta è la seguente: «Nel problema, che così formoliamo non si scorgerà alla prima quello che si è agitato tra i filologi sulla così detta *origine della poesia popolare italiana*; e nondimeno proprio esso sta nel fondo delle loro disquisizioni e ne costituisce l'importanza vera, quantunque non ben avvertita e perciò non adeguata nella trattazione. Senza negare che nuovi canti popolari pur sorgano qua e là presso i volghi d'Italia, e senza negare quelli che vennero per altre vie e gli altri che si composero dopo il cinquecento e che rimasero nella tradizione, e, soprattutto, senza negare che molti canti furono via via trasformati e molti altri si composero per imitazione o seguendo gli antichi schemi, - negar ciò varrebbe negare cose evidenti, - a me pare che risponda sostanzialmente al vero la teoria che riporta l'origine della grande massa originale degli strambotti, delle ottave, dei rispetti, raccolti nell'ottocento, alla Toscana del

tre e quattrocento, e, in buona parte, attraverso la Toscana, alla Sicilia, culla della nuova poesia volgare».22

E bisognerà aggiungere che tale patrimonio - la cui nascita coincide con un tempo in cui il rapporto tra la cultura della classe dominante e la cultura popolare era il più ravvicinato, il Trecento - è tornato poi a proporsi alla coscienza estetica nell'Ottocento, con la riattivazione di quel «rapporto» attraverso la rivoluzione francese, i moti costituzionali e il formarsi delle democrazie moderne.

Ad uso del tollerante lettore possiamo quindi ammannire questa sinossi:

1) I romantici collocano idealmente l'origine della poesia popolare in un indeterminato periodo protostorico, quale prodotto «collettivo» di un popolo inteso come *ethnos* o nazione.

2) I classicisti collocano l'origine della poesia popolare in un periodo storico determinato (per es. il Trecento) quale prodotto di «individui» operanti ai margini della letteratura colta: o, per dir meglio, sottoprodotto di questa.

3) I positivisti collocano l'origine della poesia popolare nella preistoria, sia in senso cronologico che ideale, quale prodotto «collettivo di una comunità umana» (*communal mind*) in una fase ancora arcaica rispetto alla specie attuale.23

4) Gli idealisti collocano l'origine della poesia popolare, storicamente, nel Trecento, metafisicamente intendendola quale prodotto «collettivo» di una categoria psicologica tipica del popolo, la «semplicità».

Chi proprio volesse farlo, potrebbe da questi vari tipi di teoria qui vilmente numerati, trarre degli elementi comuni, per una conciliazione di tipo eclettico e tecnico, facendone delle costanti di una fenomenologia (per es.: l'indeterminato periodo vichianamente primordiale dei romantici può essere benissimo circostanziato dalle origini romanze, cioè dal Due

o Trecento; la creazione come «atto collettivo» può comprendere la «communal mind» dei positivisti, la «nazione» dei romantici, e la «semplicità psicologica» degli idealisti, come tre gradi di una interpretazione che passi dal dato alla categoria, senza sfumare nell'astratto ecc.). Ma la conciliazione sarebbe puramente scolastica e velleitaria.

Ora, il lettore avrà osservato da sé come in queste nostre annotazioni teoriche, sia implicita una nozione che nelle scienze linguistiche in questi ultimi anni, dopo la formulazione e l'uso che ne hanno fatto i linguisti più alti, come il Devoto e il Contini, si pone sempre più come centrale: la nozione di «bilinguismo» col corollario immediato che ogni lingua letteraria è una lingua speciale: velleitaria e affettiva. E il lettore avrà anche osservato come di questo «bilinguismo» immanente e complesso noi abbiamo tenuta presente una accezione particolare, il «bilinguismo sociologico», importandovi una passione non solamente linguistica (se i linguisti continuano a usare il termine «sociologico» quale corrispettivo scientifico, ma non sinonimo, di «sociale»).

Sicché, precisando e arrotondando quella nostra congettura della poesia popolare come prodotto del rapporto tra le due classi sociali, a proposito di tale rapporto osserveremo meglio: quando esso è iniziativa di un individuo o di un gruppo della classe superiore (direzione quindi discendente) il suo risultato sarà sempre una poesia «cultura» che nel contatto o l'interesse (qualunque questo sia) col mondo inferiore, assume caratteri o di «macaronico» (pare accertato tale macaronismo in funzione parodistica, nelle più antiche composizioni che si dicono popolareggianti della letteratura italiana) o di «squisito» (cfr. quasi tutte le poesie dialettali di ogni epoca letteraria).

Se invece tale rapporto è iniziativa di un individuo o di un gruppo di individui della classe inferiore (direzione ascendente) il suo risultato sarà allora precisamente quella che si chiama «poesia popolare»: un'acquisizione di dati



culturali e stilistici provenienti dalla classe dominante e una loro assimilazione secondo una fenomenologia da studiarsi nell'ambito di una cultura inferiore e primitiva.

La poesia colta e la poesia popolare sono dunque dovute essenzialmente a un solo tipo di cultura, ossia quello storico del mondo in evoluzione dialettica, il quale acquista «discendendo» caratteri ritardatari e primitivi.

Infatti il popolo da sé - inteso come categoria, cioè supponendo che, nella circostanza storica, non ci sia sopra di lui un'altra classe sociale - non sarebbe in grado di produrre altra poesia che quella che, per chiarezza, si potrebbe chiamare meramente *folclorica*, interessante meglio l'etnologo che il letterato.

Si potrebbe dunque rozzamente combinare a questo punto il seguente schema: una lingua iniziale unica puramente ipotetica - diramazione di questa secondo l'immanente bilinguismo su due strati: alto e basso (bilinguismo nella specie sociologica) - formazione nello strato alto di una lingua speciale (letteraria, con la sua evoluzione stilistica libera) - discesa di tale lingua speciale verso lo strato basso, conservatore, ritardatario, dotato di una attitudine psicologica ed estetica ormai molto diversa - acquisizione di tale lingua da parte dello strato basso attraverso diversi caratteri stilistici.

Accettato per buono tale schema, sarà dunque lecito proporre, nel nostro campo di studi, accanto alla già consacrata e operante nozione di «bi-linguismo», una nuova nozione che potremmo chiamare di «bi-stilismo»?

Naturalmente, intendiamo dire soprattutto «bi-stilismo sociologico»: e, per definire, di questa doppia storia stilistica, l'umile ala popolare, potremmo ricorrere, tra le molte adottabili, a una formula di questo genere: lo stile popolare, essendo parassitario, in quanto a evoluzione di forme, al farsi storico, di una istituzione stilistica superiore, è caratterizzato specialmente dal fatto che ogni sua «invenzione» *non è anche* una «innovazione».

Quanto ad altre sue caratteristiche e ad altri casi della sua problematica, ci occuperemo in concreto trattando, coi nostri deboli mezzi non di «competenti» ma di letterati sconfinanti da territori specializzati limitrofi, la poesia popolare delle varie regioni.

### III

#### *Italia settentrionale*

Stabilito lo schema regionale, bisognerà precisare che questa nostra scelta non è tanto «dalle regioni» quanto «dalle raccolte regionali» di questo ultimo secolo, e che quindi alla scelta delle più belle poesie era da farsi precedere una scelta delle più belle raccolte. Per il Piemonte non si potevano avere dubbi, s'esso esisteva poeticamente per intero nei *Canti popolari* del Nigra.

Le poesie che il lettore vedrà riprodotte nella nostra scelta, mantengono l'ordine che hanno nella loro sede, salva la sola CXXXV, *Il castello di Verrua*, anticipata tra le canzoni a fondo storico e leggendario, a non interrompere il lirismo delle ultime (lirismo per coro, s'intende, non per solista, alla meridionale: e con tessuto sempre narrativo, come dimostra il D'Ancona a proposito dello stesso *Üzelin, bel üzelin*) e a non interrompere con l'arcaicità del fatto narrato la relativa modernità dei canti *Amore dei bersaglieri* e *Capitano di Saluzzo*.<sup>24</sup>

Di questo volume «ricco di poesia spontaneamente robusta e gagliardamente leggiadra, che porta in sé bene scolpita l'impronta della forte gente subalpina» (D'Ancona), la grandissima parte resta naturalmente sacrificata non per non essere poesia, ma per ragioni del tutto empiriche, di compilazione. E ci spiace soprattutto la perdita non tanto dei passi «spontaneamente robusti e gagliardamente leggiadri» (che indubbiamente, a autorizzare una simile definizione,

esistono), quanto dei casi in cui «robustezza» e «gagliardia», una volta tanto, vengano a far difetto: e, scomparsa la (dagli eruditi) vantata (ossia rimpianta, con magnanime implicazioni moralistico-patriottiche) *salute* per definizione popolare, il popolo appare inerme e smarrito di fronte agli stessi sgomenti (stava per sfuggirci «complessi») della classe superiore. Qui, nei canti piemontesi, la debolezza, l'annebbiamento della salute sessuale, la malinconia, ha naturalmente come in tutte le poesie popolari, concrezioni espressive fisse: e riappaiono sempre le stesse situazioni, quasi per un collettivo (passi l'attributo) reiterarsi dell'ossessione sessuale, in gesti e oggetti che assumono valore di convenzione.

L'apparire dell'amore è sempre una circostanza dolorosa, per tragedia, quasi una malattia il cui pathos abbia poi un decorso virile nell'uomo - anche quando questi ne muoia - ma di un virilismo del tutto inconscio, patito, come se l'appartenere al sesso maschile fosse già di per sé una predestinazione, un male. Fenomenologia identica, mutato genere, per la donna, nella sua accezione verginale, nella sua vocazione alla colpa come a una specie di martirio.

Degli infiniti esempi di questo languire di fronte alla fatalità dell'amore, di questa malinconia del rapporto sessuale, citeremo le parole tipiche del «figlio del re» (camuffamento idealizzato del giovane popolano) al nascere della passione alla vista della giovinetta vestita da guerriera (*L'eroina*): la sua esclamazione è un lamento «*Oimì che bela fia!*», dilatato dalla grande interiezione amorosa dell'anonimato popolare «*O mama, la mia mama*», calda insieme di innocenza infantile e, per conseguenza, delle più deliziosamente indecenti smanie amorose.

Peccato, davvero peccato, che la *pruderie* nazionale abbia impedito ai raccoglitori di canti, sia dell'altro secolo che di questo, di pubblicare la poesia popolare, diciamo così, scatologica: che è forse la più gran parte e la più autentica della poesia popolare: e non è mai oscena, tanta è l'allegria o

la malinconia che le dà vita poetica, tanta è la naturalezza delle sue metafore.

E dovremo ancora segnalare, nella nostra scelta, la perdita di molte canzoni romanzesche, quelle che più chiaramente hanno origine nell'epos gallico in *langue d'oïl* - e magari proprio quelle che di tale origine sono insigni monumenti, come *La sorella vendicata*, *Gli scolari di Tolosa*, *Matrimonio inglese* ecc. (qui rappresentate dal *Moro Saraceno* e da *Ragazza alla guerra*): «rottami di antichità» come avrebbe detto il Vico. E particolarmente interessanti le canzoni ispirate da fatti di storia moderna (*I giacobini di Torino*, *I coscritti di Bonaparte*, *Napoleone*), se in esse il popolo subalpino si mostra ferocemente reazionario: pur senza il servilismo, derivante da un'accezione quasi feticistica o magica dei fatti delle classi dominanti, che caratterizza le coeve, o quasi, canzoni o meglio poemetti narrativi siciliani (raccolti dal Salomone Marino nell'80).<sup>25</sup>

Il reazionarismo popolare piemontese non ha evidentemente caratteri teologici: è soltanto un comune esempio di coazione ideologica governativa su quelli ch'erano ancora dei «volghi»: è, insomma, lealismo monarchico, né untuoso né fazioso, malgrado la sua risolutezza. E vi influisce una certa nobiltà di sentimenti, un desiderio di miglioramento morale che trova attuazione fantastica nelle favoleggiate figure dei Re o dei figli dei Re, idealizzanti il proletario «gentil galant»: il ricco non è un «padrone», ma un modello ideale di vita - sia pure di vita rozzamente erotica ed eroica, che il popolo non ne può concepire di diversa.

C'è qualcosa di più che dell'ingenuità e dello spirito nelle parole di una ripetitrice celto-romanza di canti popolari, che, a un raccoglitore che le domandava perché mettesse «*le roy Louis*» anche dove doveva starci il nome del caro amante, rispondeva: «*Nous avons l'habitude de mettre les rois dans les chansons: ça les rends plus brillantes*».

Del resto, è vero che gli strambotti vengono in Piemonte

dal Sud, con più o meno lunga stazione toscana, ma uno strambotto come questo, con simili sentimenti dolcemente apostolici, con simile effetto moralistico dell'eros:

O mama mia, cuntentè-mi 'l cori,  
Dè-mi cui giuvinin ch'a j'ò amicíssia.  
Tùtti me dizu che l'è ün rumpacolli;  
Dè-m-li, mama, ch'a i farò cambiè vita,

a noi sembra indigeno del Piemonte: e se lo schema, con l'invocazione della vergine alla madre, è comune a tutto il patrimonio monodico italiano, e quindi essenzialmente centro-meridionale, c'è quell'«amicizia» che è carattere tipicamente settentrionale - inconcepibile nel Sud -: e poi se quel «rumpacolli» fosse una traduzione, anche se indiretta, del «malandrino» meridionale, allora bisognerebbe dire che la traduzione operata sulla superficie linguistica implica una traduzione ben più sostanziale nel fondo.

È rimasta poi sacrificata nella scelta anche tutta la parte decisamente allegra nel senso del comico (che del resto non abbonda: e se si tien conto che la vera allegria popolare scoppia nella sua interezza nei canti che la borghesia chiama osceni, non è priva di una certa fasullaggine: comicità per minori e per donne, mista poi a un buon contingente di bizzarria e saggezza fatalmente aprioristiche: e ricordiamo *Strano vózero*, *Le repliche di Marion*, *Il maritino* e soprattutto *Il campagnuolo di Bertulla*).

Pressappoco le stesse osservazioni andrebbero fatte a proposito della bella raccolta monferrina del Ferraro (cfr. bibl.), che è stata naturalmente tenuta un po' in ombra da quella più ampia e memorabile del Nigra: si che, dal Ferraro, compaiono nella nostra silloge due sole canzoni e due soli strambotti, originali (almeno sembra) i secondi, varianti di canzoni diffusissime non solo in Piemonte, ma in tutta Italia, le prime: ma particolarmente felici.

Sentiamo ancora, è vero, dalla premessa alla collezione di *Canti e racconti del popolo italiano* del remoto luglio 1870, il

potere intimidatorio della secca paratassi Comparetti-D'Ancona: «Così anche escluderemo tutte le illustrazioni puramente estetiche o sentimentali, solo accettando le storiche, comparative e filologiche»; ciononostante ci azzarderemo a osservare - in sede estetica - una minore libertà linguistica nei canti monferrini che nei canti piemontesi.

Va intanto frequentemente notato nel cantore monferrino, un brusco ritorno alla prosa ogni volta che la fantasia tenda, sia pur modestamente, ad eccedere, quasi intervenisse, nel cantore manipolante e trasformante, l'improvvisa coscienza della propria condizione contadina, volgare, a cui non è concessa, come liberazione, che allegria o saggezza.

Potremmo dare di questa interna goffaggine o umiltà paesana (ch'è poi caratteristica di tanta poesia popolare non solo monferrina), diversi esempi: ma basti citare la finale della redazione locale della *Donna Lombarda: Nel bere la prima goccia, Donna Lombarda cambia colore* (e fin qui benissimo, secondo le regole); *nel bere la seconda goccia: «Vi raccomando le mie creature»* (e già va un po' meno bene, è un po' tirato via); *«O sai che ti dico, Donna Lombarda, pensa per te, pensa per te; tu credevi di farla agli altri, invece gli altri l'hanno fatta a te»* (che tra le finali singolarmente infelici di questa canzone - si vedano le varianti C, E, H, e così pure la I, parmigiana, la J e la K, veneziane - è certo la più infelice).

Di questa tendenza a prosaicizzare, a disincantare la fiaba si noteranno poi esempi più completi in certe canzoni - forse frammentarie, e in fasi anteriori interpolate in racconti più ampi della tradizione celto-romanza - che potremmo anche chiamare «realistiche», come specialmente *La povera Olanda* (o *Giolanda*) che ha una sola lontana parentela illustre con *La femme du Roulier*:<sup>26</sup> ma si veda come qui tutto è ridotto alle dimensioni di una famiglia di povera gente locale: *La povera Olanda è la donna di un tamburino, va girando taverna per taverna a cercar suo marito. Suo*

*marito era a bere: «Madama l'ostessa, mio marito è lì?» «Entrate, entrate, nello stanzone». «Buondì a voi, Speranza, e buondì, marito mio, sebbene all'osteria si mangi e si beva dentro la nostra casa c'è soltanto che miseria». La povera Olanda se ne torna a casa: «O mie creature, il vostro papà si è messo con un'altra speranza, cosa deve fare vostra madre?» «Non piangete tanto, madre, non piangete tanto: quando saremo grandi faremo anche noi come nostro padre!».* Ma in genere tutti gli episodi e le situazioni favolose e quasi staccate dal tempo, in uno spazio geografico astratto (la Francia, la Bassa Savoia ecc.), in cui risaltano con accoratezza gli oggetti umili e concreti delle espressioni dialettali, vengono ridotti dai cantori monferrini al loro povero e ben poco romanzesco ambiente italico.

I prodotti di questa specie parrebbero piuttosto indigeni, così come si presentano – forse, si diceva, corpi dilatati di anteriori interpolazioni in canzoni più comuni –: e non hanno riscontro nemmeno col restante Piemonte.<sup>27</sup>

Quanto alle due canzoni *Ar caste di Aiuij* e *O rundanin-nha bela* che si sono inserite a far risuonare gli irti e ingenui fonemi monferrini nel gruppo delle più civili, espanse canzoni piemontesi, hanno con queste ultime assoluta consanguineità: ne sono varianti appena appena modificate. Ma si legga la lezione A del Nigra (raccolta a Moncrivello):

Ant ël bosco di Cazale	bela fia va a cantà.
«O cantè, cantè, fieta,	fin che sei da maridà!».
Bel galant va da so pare:	«Vostra fia m'la völi dà?».
So pare j'à fáit risposta,	ch'a i la vuria nen dà.
Bel galant l'è vnü malavi	e la bela a na stà mal.
Bel galant viv a panade	e la bela a pan gratà.
Bel galant l'è mort a l'alba	e la bela al sul levà.
Bel galant l'àn sutrà an ceza	e la bela sül piassal.
Sü la tumba d'bel galant	j'è nassù 'n pumin granà,
Sü la tumba de la bela	j'è nassù na mandolà.
Tanto bin cum a crëssio,	fazio umbra a tre sità,
Alessándria e Valensa	e la pi bela Cazal.

A questa è molto simile la lezione B (Torino) che sviluppa il motivo «*Cantè tant ch'i s' da maridè*», elencando le noie della vita maritale; e insieme il motivo della richiesta che viene rivolta al padre, alla madre e al fratello, con effetto quasi di filastrocca, di gusto così tipicamente – ma di rado poeticamente – popolare: quello che si ottiene per eccellenza nelle canzoni iterative. Vi resta sacrificato invece il motivo della malattia e della morte, breve non per potenza sintetica, ma quasi per abrasione del corso orale.

Assai più bella è la lezione D (Collina di Torino), in cui troviamo abbreviato il motivo della richiesta, tolto il cappello narrativo («*Ant ël bosco di Cazale*», A, «*Ant i boschi di Cazele*», B, ecc.) sì che il *cantè cantè* dell'attacco ha forza d'«improvviso»; e insieme troviamo ingentilito il passo rustico-ironico della domanda di matrimonio, che nell'A è tirato via, quasi referto rituale, e nella B ha uno scadimento macaronico piuttosto sguaiato («*J'avrè 'l marito da cuntentè*»: mentre nella D si ha «*L'avrei 'l mässè, la madona - e cul spuzin da cuntentè*», dove, se l'ottonario piano è prosaico, non manca però di una sua realistica allegria, mentre il secondo membretto tronco appartiene al più puro «tono» popolare, con quel delizioso diminutivo *spuzin* – unito alla dolcemente impudica allusione alle sue pretese – e il premesso aggettivo dimostrativo, inimitabile esclusività della sintassi dialettale). Più in evidenza è quello che dovrebbe essere il motivo della «ragazzetta» e del «giovinettino», e infine lo scatto finale in una zona di sia pure un po' meccanica fantasia.

Ma di gran lunga più bella è, dicevamo, la lezione monferrina.

Vi si osservi, intanto, il contesto metrico, di eccezionale regolarità, rara nei componimenti popolari epico-lirici, quasi sempre deliziosamente zoppicanti, e che qui dà un senso, appunto raro, di absolutezza (e ciò si noterà ancor meglio in *O rundanin-nha bela*, le cui due ultime strofe, hanno una rigorosa fermezza, pur nella loro concitazione ironico-



accorata): quartine di settenari piani vagamente rimati e tronchi rimati a colpi di martello. L'inizio è tipicamente narrativo, ma assai poetico nel suo essenzialissimo enunciato. Sicché in piena luce resta subito il motivo della malattia, che - il lettore osservi bene - non è qui dovuta al rifiuto della famiglia di dare in sposa la «bela» al «zuvo», ma all'eccessivo amore, quasi per un'impotenza di fronte all'amore, con la sua stupenda e inespriabile fatalità: «*Tant ben che si vurrivo...*». Comincia così subito il moto iterativo, con intonazione pietistica su fondo sensuale, che lamenta l'agonia della bella coccolandone - con una galanteria che copre pensieri vagamente impudichi - la figura un po' viziata, e descrivendo quella del ragazzo, invece, quasi con la voluttà - si scusi il crudo termine psicologico - autolesionista, di infierire sulla sua morte, ma con un umore un po' cialtrone, ironico e cameratesco. Il processo iterativo evita la meccanicità dell'assurdo per la concretezza un po' siglata, è vero, ma divertente, degli oggetti nominati, con contrasto di volgarità (ai danni del giovanotto martire) e di delicatezza (a gloria dell'appetitosa verginella): e dura abbastanza per distrarre dall'idea di una loro eventuale morte. Che giunge dunque inattesa, con «risvolto» degno di un espertissimo artista, portata dalla stessa allure, umoristica e enunciativa, delle altre iterazioni contrastanti: ma, e qui l'abilità non è solo abilità, ma è intuizione poetica, quella morte giunge compressa in una luminosità intensissima: «La bella morta all'alba, il giovinetto sul levar del sole», che è luce su luce, gremirsi di luce: acme che nell'impasto morte-luce rinviene una figura assolutamente libera e inesistente in qualsiasi realtà (nella lezione piemontese A si aveva, è vero, «*Bel galant l'è mort a l'alba - e la bela al sul levà*», ma chi abbia orecchio appena esercitato agli accostamenti delle parole come creazioni di nuove entità poetiche, sentirà com'è più dolce l'accostamento *bela-alba* che *bel galant-alba*, e com'è più forte, cantato, luminoso - dopo il tenero *giuvinin - all'alvèe*

*du sù che al sul levà*). Poi, avvenuti morte e seppellimento, la stratificazione, sul corpo lirico della canzone, del corpo lirico a sé, quasi parassitario, del motivo della pianta che cresce sulla tomba: motivo antichissimo, sparso in tutta l'Europa, e che qui ritorna quasi per inerzia, ma con quali germi di misteriosa fantasia inglobati nei piani sintagmi della cantilena. Pure anche qui la lezione monferrina ci pare più alta delle altre piemontesi, che finiscono con il nuovo «scatto» di convenzionalità fantastica delle «tre città», quasi araldico scherzo finale. Qui nella monferrina, ci sono, è vero, le tre città ombreggiate dal melograno: ma non a concludere; anzi, sono disposte con asimmetria nel giro strofico: Verona e Casale (la città piemontese che dovrebbe eccellere) nei due ultimi settenari della penultima quartina, Valenza nel primo dell'ultima: che dunque si conclude con una patetica ripresa, in forma di mascherato o appena accennato ritornello, affiorante appena ma balenante, in una accorata, distesa apertura finale di canto, piena della più pura allegria popolare.

Salve queste finezze distintorie in sede «estetica e sentimentale» (e qualcuno potrebbe accusarle di sensibilismo novecentesco, di specie magari derobertisiana: ma, se anche questo è un mezzo, e assai acuminato, per penetrare il testo, non ce la prenderemmo), differenze vere tra la letteratura popolare piemontese e quella monferrina non si danno: identica è la loro funzione (col Canavese e la Liguria) di «serbatoio» del canto epico-lirico dalla doppia provenienza: *langue d'oïl* (attraverso il Vallese e la Savoia), *langue d'oc* (attraverso il Colle di Tenda e le valli delle Alpi Marittime e Cozie).

«Per tali due direzioni il canto poté successivamente propagarsi dal Piemonte, dal Monferrato, dalla Liguria, dal Canavese, nella Lombardia, nell'Emilia e nella Venezia, senz'alcuna soluzione di continuità geografica o linguistica. Ma ha dovuto arrestarsi e s'arrestò col cessare dei dialetti a substrato celtico» (Nigra). Ricerche posteriori al Nigra (che

fanno capo specialmente al Barbi) hanno dimostrato, come s'è visto, la diffusione della poesia popolare epico-lirica anche in regioni non a substrato celtico, come la Toscana: ma, a noi sembra, come acquisizione: con acclimatazione quasi sempre rudimentale alle nuove esigenze linguistiche, l'importo essendo chiaramente spiato dai resti alquanto goffi, spesso, dei martellamenti ossitoni - così incantevolmente «occitanici» nei canti subalpini - in una lingua etnicamente parossitona.

«*Jujar, voi semellai mato...*» dice nel celebre contrasto bilingue, al «trobador» spasimante secondo il codice, la prosaica ragazza di Genova: esclamazione che può esser presa a epigrafe di quel po' di poesia popolare ligure che possediamo. È vero che la rinuncia alla scopertura sentimentale è caratteristica di tutti i «cantanti» popolari, e non solo liguri. Ed è un fatto che se talvolta questi umili inventori si lasciano trascinare dall'impeto sentimentale, che rovesci sia pure modestamente e fugacemente lo schema (intoccabile se non a scapito dell'onore linguistico e quindi psicologico) dell'istituzione, lasciandosi trascinare all'*inventio*, lo fanno sempre con l'aiuto dell'ironia, sia in forma di iperbole che di reticenza: salva restando, naturalmente, la canzone narrativa, in cui la fantasia è giustificata oggettivamente dalla favola: l'illogicità del dispendio sentimentale essendovi attribuita a figure discoste nel tempo e nello spazio...

Del resto, anche nei canti puramente amorosi, quando l'ironia manca vuol dire che l'abbandono sentimentale scarseggia: e i più alti sono appunto quelli la cui forma ha una specie di fermezza, di absolutezza, metrica e linguistica, ed è priva d'impeto interiettivo che non sia supremamente meccanico.

Ma il «pudore» genovese è assai diverso da quello, per es., cui abbiamo accennato a proposito dei limitrofi monferrini: non è il pudore prosaicizzante di chi senta la propria

inferiorità sociale e quindi fantastica, ma quello di chi senta invece funzionare psicologicamente una propria sostanziale superiorità, in quanto (per restare alla terminologia popolare) «dritteria»: il «praticismo» marinaresco e commerciale, insomma, ch'è poi una variante un po' più nordica del vitalismo italico.

Sì che anche la poesia assumerebbe un ufficio pratico, nel rituale erotico, ma non troppo, e da prendersi dunque con diffidenza e comunque con asciuttezza. Si guardino qui gli 86 poveri strambotti raccolti dal Marcoaldi (cfr. bibl.) «mosso dall'esempio solenne del sommo filosofo e letterato Nicolò Tommaseo»: è vero che impiantare un qualsiasi discorso su tale testo («Né guari di tempo il desiderio andò lungi dal bramato effetto, poiché da vari abitatori di campagna e da alcuna forosetta molte ne ricolsi e soprabbelle, da non temere talune non solo il confronto di quelle toscane, ma eziandio da superarle», e così di questo passo, spigolando lungo «questa sacra e infelice terra che ispirò Dante e Torquato»), dà garanzie assai scarse. Ma altro non offre la poverissima bibliografia della poesia popolare ligure, e d'altra parte questi strambotti possono essere statisticamente un campionario del *corpus* non raccolto. In confronto con gli strambotti in appendice alle canzoni piemontesi e monferrine qui sopra esaminate, tutti rigorosamente tetrastici, si ha per gli strambotti liguri il senso di una gran varietà, anzi disordine di metrica. Probabilmente la comunicabilità con la Toscana è causa di questo dato (non certo caratteristico, eccettuato il Veneto, della zona celto-romanza): ma come siamo lontani dalla fin eccessiva limpidezza toscana! Di questi 86 canti, 32 sono le quartine, 4 i distici, 9 le terzine, 19 le sestine (di cui due prive di un verso), 12 le ottave, 2 le strofe di dieci versi: e addirittura una strofa di *cinque* versi, una di *sette* e una di *nove*. Non discutiamo (né abbiamo, noi non specialisti, un parere) intorno alla questione metrica dello strambotto (cfr. sopra): tuttavia, accettata la teoria del tetrastico di

endecasillabi come base metrica (Nigra, D'Ancona, ma non Barbi, non Toschi), poiché ci sembra che davvero il tetrastico, come «categoria» - al di fuori della ricerca storico-filologica che gli dà diverse genealogie e ascendenze - rappresenti effettivamente la durata tipica, la monade, della poesia popolare - è da notare come in questi canti ligustici l'endecasillabo sia alquanto irregolare, e come sia in genere privo del caratteristico *ictus* sul sesto accento che gli dà, specie, naturalmente, nei canti centro-meridionali, l'inconfondibile timbro, chiamiamolo così, «a distesa» (esempi presi a caso: «*Nun pozzo più cantà, ffiato me manca...*», «*Quando nascisti tu non c'era monno...*» ecc.), e come infine la «ripresa», abitudine venuta, come si diceva, di Toscana, manchi quasi sempre di una funzione logica: sia cioè non lo svolgimento di un pensiero (concetto o trovata, sia pur trascinato oltre il limite tetrastico da un traboccare del canto) ma ripetizione, generalmente confusa, applicata come per inerzia. Ne diamo un tipico esemplare, dal tetrastico splendido e dalla ripresa goffamente povera di nuovi valori melici o logici:

Passu de s'tu caruggiu tantu növu:  
Ra lün-na a mesa nöcce a nun lüxiva,  
U 'n j'era nè ra lün-na, nè lu sule,  
I' occhi dra bella ch'i mnava' s' prendere:  
Mnava s'prendù da quella fenes' trella,  
Ra ca' l'è bassa a ra fiulin-na bella:  
La casa bassa la faremu auzare,  
La fiola bella la farem dmandare:  
Faremu dumande' cun dilizenzia,  
Se lu suu padre n'an sarà cuntentu  
Se nun sarà cuntentu e '1cumentrumma,  
Da mësa nöcc 'an zü nui la rubrumma.

Dove il lettore avrà notato, nei primi quattro versi, la stupenda carica di sintagmi indicanti luce - ma una luce quasi incolore, immateriale - «lün-na» «lüxiva» «lün-na» «sule» «s'prendere», diffusa per pura potenza evocativa nell'invece realistico «caruggiu» (vicolo, chiassuolo); e la

coordinazione avversativa elittica «I' occhi dra bella ecc.», gioia della sintassi popolare (e non solo per il rifacitore romantico Tommaseo): mentre è facile vedere lo scadimento dell'intera coda, annesso bofonchiare di galanti e avvinazzate minacce.

Ma vanno notati, oltre a questi dati tecnici, altri dati più interni, liguri per absolutezza: ad esempio la forza realistica insita nei nomi geografici, che in altre liriche popolari hanno un valore solamente astratto, di sigla per favola; la mancanza di idealizzazione della donna e lo scarso e generalmente importato madrigalismo; una sensualità asciutta e sbrigativa, niente affatto sospirata, vertente avvenimenti erotici fatti o da farsi, quasi mai da fantasticarsi soltanto.

Il lettore avrà notato come abbiamo usato in queste prime pagine introduttive a suddivisione regionale, e non solo una volta, l'attribuzione «realistico» a proposito di certi aspetti della poesia popolare: in patente contraddizione con certe nostre premesse generali.

Ma sia ben chiara la specie di questo realismo: che è relativo e indiretto, dato al primo stadio, per ingenuità e non per coscienza, e non produttore un allargamento linguistico nel senso quantitativo del dizionario (tecnico o strettamente dialettale), ma piuttosto nel senso «tonale», con l'apporto di qualche invenzione nuova o più immediata rispetto al rigore, depauperante, di quella lingua speciale, o letteraria, che la stilizzazione popolare tende rozzamente a fare del dialetto.

E si noti questo fenomeno: il larvale «realismo» *ingenuo*, ossia tipico dell'incolto, dell'analfabeta, del ragazzo, è piuttosto diffuso nell'Italia settentrionale che in quella meridionale: è diffuso, vale a dire, in una regione dove il distacco tra le due classi è meno profondo e quindi dove sarebbe meglio supponibile un influsso maggiore della classe colta su quella incolta - dato il più frequente contatto - a danno appunto del naturale realismo.

Ma, come abbiamo più volte notato, quell'influsso è più vasto e totale sul «popolino» che sul popolo: il quale, protetto da una certa coscienza di sé, anche in epoche non modernissime, e da una certa dignità della condizione economica, accetta con più spregiudicatezza e libertà il proprio stato inferiore ma non servile.

E, di tutta la Valle Padana, la regione dove meglio si nota il fenomeno che abbiamo delineato, è, non per nulla, la più ricca, quella dove più antiche sono le tradizioni di corresponsabilità sociale e politica del popolo. Non sappiamo fino a che punto possa influire su un giudizio sintetico della poesia popolare lombarda l'inopia bibliografica, la mancanza di raccolte accessibili: ma è un fatto che i testi popolari lombardi che, allo stato attuale degli studi, si possono accostare, non rientrano negli schemi metrici e stilistici della poesia popolare quale gli studiosi sono abituati ad avere presente: esempi di strambotti si trovano quasi esclusivamente, e sono assai pochi, nel Visconti (cfr. bibl.), e tutti sono del resto di un'estrema rozzezza e semplicità, con forte tendenza al comico, più che all'ironico, al prosaico, al volgare, e, supponiamo noi, all'allegremente osceno. I sentimenti sono ben lontani dai moduli sentimentali che moduli metrici e stilistici avrebbero dovuto importare con sé, dalle regioni più meridionali: ossia la Toscana attraverso l'Emilia. Infatti quei pochi strambotti classici che possediamo sono lodigiani: e del resto l'Emilia aveva già provveduto a sottrarre per suo conto molto sentimentalismo e «stilnovismo» ai canti risalenti su attraverso l'Appennino.

A tale rozzezza, allegria e prosaicità - a suo modo realistica - va aggiunto un fenomeno che parrebbe ad essa contraddicente: l'uso, cioè, assai frequente della lingua (sia pur macaronica e buffonesca) al posto del dialetto. E se si pensa che i metri che sostituiscono in Lombardia i tetrastici centro-meridionali e i doppi settenari o novenari piemontesi o celtici, sono quelli della canzonetta di origine probabilmente borghese, si vedrà chiaramente come la

poesia popolare lombarda si presenti piuttosto che come una poesia regionale, come una poesia per «gruppi associati» (dopolavoristica, si sarebbe detto un decennio fa), con molti caratteri che la apparentano ai canti militari (cfr. più avanti).

Poco inventivo parrebbe anche il popolo emiliano (ma non il romagnolo). Nelle raccolte della regione, sia le canzoni epico-liriche (che qui si dicono, almeno nel ferrarese, *cante*), sia i canti lirici (qui «*rumaneli*», ossia romanelle) appartengono al patrimonio italico comune. Rara è la variante locale, che incorpori nello schema derivato un preciso sapore topografico. Ciò, s'intende, non toglie che i canti popolari emiliani non abbiano un loro «tono» originale, pur restando, a differenza di quelli lombardi, delle traduzioni letterali, dei calchi.

Intanto una determinazione di quel tono dipende dalla scelta tra gli stormi di canti migranti dalla Toscana al Veneto, dal Piemonte al Veneto. Scelta che ha direzioni precise nel senso di una preferenza costante per lo strambotto «allegro» nei confronti dello strambotto malinconico-sentimentale. La «traduzione» in emiliano comporta allegria. E qui bisognerà davvero parlare di «salute» popolare, poiché anche là dove i contenuti provenienti da altre regioni implicano in qualche modo passione, assumono nelle lezioni emiliane una chiarezza e una violenza di pronuncia che, nei casi migliori, si limita a purgarli di ogni sfumatura, mentre comunemente li riduce a rozzi canti d'osteria, a pretesti di grassa cordialità: fatto che si può spiegare storicamente col benessere economico della regione. Comunque la poesia popolare emiliana ci si presenta senza ombre, prodotta da una gente senza complessi e pudori, che canta a esprimere, psicologicamente, un momento più fertile della sua tozza e comunicativa allegria:

La prima volta che m'inamorai  
M'inamorai d'na bella romagnola



La prima cosa che le domandai  
Le domandai se la durmiva sola.

Tono veramente insolito nella melica amorosa (pubblicata) del popolo italiano. Qui la pretesa maschile, fuori da ogni pathos, è evidenziata da una lingua che, se non si può dire cristallina, dato lo strato di unto di una *langue* codificata su una base psicologica eccessivamente salubre, è però straordinariamente intera e immediata. Intanto va notata subito la sua semidialettalità, ossia il particolare macaronico della poesia in dialetto. Ma qui in Emilia la cosa assume particolare interesse, spostandosi dal paradigma: in quanto esiste nei parlanti, e non solo nei poetanti, la convivenza del dialetto con la lingua. Tale convivenza è poi trasposta dalla fase orale alla letteraria anche dai poeti dialettali «culti» (se pur popolareggianti): si guardi per esempio la, mediocre e provincialissima, letteratura in dialetto modenese,<sup>28</sup> i cui inauguratori scrivono dei sonetti, umoristici almeno nelle intenzioni, alternando un verso dialettale a un verso italiano. E si guardi anche la letteratura bolognese: come appunto la contaminazione dialetto-lingua ne sia la costante stilistica generale, dal suo iniziatore Fiacchi al suo più tipico rappresentante, Testoni, il cui personaggio, «la sgnera Cattareina» vive tutto di tale contaminazione.<sup>29</sup> Fenomeno che andrà spiegato con la posizione geografica dell'Emilia, terra di transizione tra il «centro» in lingua e la dialettale periferia longobarda: lo Schürr<sup>30</sup> parla di un «carattere stradale» della propagazione dei fenomeni glottologici: e s'è visto col Nigra come la poesia popolare sia strettamente connessa alla lingua, come si evolva e si propaghi con essa.

A questo riguardo di grande interesse risultano i *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino parmense* dal Bocchialini (cfr. bibl.), sia pure con metodi e problematiche un po' stravaganti. «Taluni dei rispetti da me appresi - scrive il Bocchialini - sono la riproduzione, più o meno esatta, di rispetti toscani entrati nelle note raccolte del Tommaseo, del

Tigri, dell'Andreoli, di Giovanni e Alfredo Giannini, del Nieri: solo in un certo senso può quindi parlarsi... di canti dell'Appennino emiliano: che se essi furono raccolti sul nostro Appennino, perché ivi erano ancor vivi nel canto o nella memoria, non per questo avevano o hanno perduto il loro carattere di canti nativi di Toscana».

Sicché, quasi su un preparato di laboratorio, sulla poesia popolare dell'Appennino parmense, si possono distinguere le varie fasi della propagazione e dell'adattamento del canto popolare da una regione all'altra (da inserirsi nel gran movimento delineato dal D'Ancona, e ancora in parte accettabile, del canto lirico in direzione Sud-Nord). Tali fasi potrebbero essere ridotte a tre: la prima è la pura e semplice appropriazione mnemonica implicante varianti: si veda per esempio che lievissime differenze presentino le varianti toscane (Tommaseo, Tigri, Giannini) del celebre strambotto della tortora, in confronto a questa dell'Appennino parmense:

La tortora che ha perso la compagna  
Mena una vita molto dolorosa...  
Sola sull'albero ove si riposa.  
E con l'ali si va battendo il petto  
E va dicendo: amor sia maledetto!  
E con l'ali si va battendo il cuore  
E va dicendo: maledetto amore!

La seconda fase è una traduzione letterale dal toscano al dialetto, implicante, con le varianti, anche un sia pur meccanico salto tonale. Per esempio lo strambotto:

Se pianz e se no pianz per me l'è fatta,  
Che '1 mïo amor al g'à n'atra ragazza;  
Se pianz e se no pianz per me l'è fnida,  
Che presto sarò morta e sepelida.  
Morire morirò, non dubitare:  
'Lora contintarò chi mi vuol male.

Dal quale si può risalire alla lezione toscana ricostruendola perfettamente, senza spostare una parola o toccare una rima

o un'assonanza: traduzione quindi completa, ma non stabile, però, dato il persistere di lessico toscano (morire morirò ecc.) e il costituirsi quindi di una fluida semidialettalità.

La terza fase è una creazione di canti nuovi inventati per analogia coi canti importati e tradotti: dove si ha un determinante contributo locale e il definitivo salto di tono, dallo «spirito» toscano a quello emiliano. Per esempio:

J'ò tot marì per non andar pù fora:  
E adess son diventà na porcarola;  
J'ò tot marì per non andar discalsa:  
Quand j'ò vu tot marì, n'ò arvist na scarpa,

che non è riducibile a un preesistente testo toscano attraverso una ritraduzione letterale parola per parola, se gli endecasillabi andassero persi e i sintagmi tipicamente emiliani come «j'ò vu tot marì» non troverebbero un equivalente: si tratta dunque di una libera riproduzione per analogia, su un motivo del resto diffuso largamente.

Di queste tre fasi, la seconda è presumibilmente la più frequente: riconoscibile per le irregolarità metriche e gli arrangiamenti della rima ch'essa richiede: per la stessa goffaggine, insomma, che s'è riscontrata in un'altra regione con la Toscana confinante, la Liguria. Se tale schema - quale grafico dei fenomeni trasmigratori - resta estremamente chiaro per quella zona di sutura che sono le valli appenniniche del parmense (in cui si verifica - come spiega il Bocchialini - una periodica migrazione regionale di lavoro), vale però un poco per tutta l'Emilia: come del resto anche, probabilmente, il fenomeno inverso: la discesa delle canzoni epico-liriche subalpine verso il Sud.

Quanto alla Romagna le cose vanno diversamente: per restare alla terminologia stradale dello Schürr, questa regione è un capolinea, e vi si potrebbe adattare il civico cartello «Fine zona - inizio zona», tanta è la ricchezza e l'unità dei suoi canti, pur nel sistema generale instabile e interregionale di questi. Per una complessità psicologica, da

studiarsi sia in dati di natura che di storia (una popolazione irrequieta, dura e attiva, compressa per secoli, dall'esarcato allo stato pontificio, da un governo «meridionale»), i canti hanno qui una vivezza e una necessità eccezionali. Sono sicuramente tali da costituire uno dei più bei canzonieri regionali della nazione: sia nell'abbandono patetico che nell'allegria, sia nella violenza che nel sentimentalismo, rinnovandosi dall'interno, per passione, nel «canto a distesa» delle *bioighe*, i comuni dati stilistici del canto monostrofico, e, nelle assai diffuse canzoni narrative, i modi e i procedimenti dello «stile aedico»: si veda, fra i moltissimi esempi, quella cosa da nulla, tanto è fedele e immersa nella prefigurazione stilistica, eppure stupenda, che è la *Piciöca*: paradigma commoventissimo di quella misteriosa unità *inventio-inventum* che è la poesia popolare.

Il Veneto s'inserisce, con conseguenze determinanti, nella questione delle origini del canto popolare. Secondo le recenti teorie polemizzanti con la concezione monogenetica e unitaria del D'Ancona, il Veneto verrebbe ad avere una funzione analoga a quella della Toscana; si ricordino il Cian, l'Ive, il Sanesi, il Santoli ecc. (cfr. bibl.). Resta certo, per una lettura interna di questi canti, che inconfondibile, tale da postulare originalità se non originarietà, è il «tono» veneziano: capitale e retroterra. E a spiarlo, per chi non ne avesse la sensazione immediata, sono certe regole metriche tipiche (per esempio il primo e il quarto verso del tetrastico uguali), certe irregolarità altrettanto potenzialmente tipiche (per esempio il curioso schema: a b a a nella villotta *No vedo l'ora..*), certi contenuti di fondo realistico anch'essi tipici di Venezia (le situazioni concernenti il navigare, col porto, le barche, il vento; o la particolare fisionomia architettonica della città, con le calli, gli squeri ecc.; la toponomastica, specie negli strambotti canzonatori che in date occasioni un quartiere canta contro un altro quartiere) o delle altre città o campagne venete. Nella nostra scelta i momenti di quel

«tono» sono certo troppo poeticamente definiti per darne una idea: le situazioni troppo circostanziate da una concretezza sia pur svaporante nel canto, sia di ordine sentimentale che ambientale, e quindi eccezionali per una certa loro violenza espressiva. Nella villotta *Tuti sti marineri...*, in cui la ragazza desidera che tutti i marinai (per un odio contro di essi determinato dall'impossibilità di averli, dalla pena del sesso) siano chiusi in una galera e che Toni sia addirittura «*impiccato perché è bello*», si sfiora quasi la perversione, malgrado tutta l'allegria popolare che vibra intorno.<sup>31</sup>

Il *milieu* linguistico-psicologico veneto risulterà dunque meglio da una lettura distesa e completa delle intere raccolte: allegria come leggerezza, limpidezza fino eccessiva, facilità meglio che impeto. Ciò che nel comico della poesia popolare è ironia o satira, si fa nel dialetto veneziano scherzo o pettegolezzo: non rusticamente umile, ma con una certa sufficienza cittadina, come di chi abbia il senso della superiorità derivante da un'educazione ambientale impareggiabile, dotata di tutti i richiesti e convenzionali requisiti rionali, e sia troppo sicuro di sé per impegnarsi in eccessi espressivi, per non mantenersi, come dire, mozartianamente leggero. Il secolo, inteso come categoria stilistica, della poesia veneta è il Settecento. Momenti invettivi di una certa potenza e larghezza sono rari:

A Cioza e Pelestrina tuto trema,  
Del gran furor de mescoli che mena;  
A Cioza Pelestrina e Portoseco  
Per la polenta i s'à impegnà anche il leto.

O

Sangue de mi, che voi mazar un prete,  
Voi tor lissensia da la Signoria!  
E se la Signoria me darà torto,  
Mi sarò vivo e 'l prete sarò morto.

o ancora, con chiasso goldoniano ma con intensa plasticità:

Xè tanto tempo che camino al mondo,  
N'ò visto mai le piegore a balare:  
So andato su la Riva dei S-ciavoni,  
Go visto balar piegore e montoni.

E, su questo tono, ma già con la riduzione alla precostituzione scherzosa, tutta una schiera di sfottiture tra rione e rione, ora collettive, ora individuate su tipi di ragazze e ragazzi.

Più patetica è la vicina Verona (Chioggia non si differenzia da Venezia che per una maggiore rozzezza: il solito pudore inibitorio che dà goffaggine sia pur talvolta incantevole); aperture come:

O mariner o zoventù del mare

o, più trattenuto,

Tute le stele prende el so camino,  
La tramontana no se move mai...

o ancora, prorompente,

E rose contro rose forma un ponte...

e, con bellissime allitterazioni,

L'arte del mariner morir in mar...,

che si riscontrano spesso nella pur scanzonata poesia veneziana, sono frequentissime nel veronese. Anche qui va notata - in un'approssimazione empirica e, diciamo pure, sensibilistica ai testi - la «leggerezza» veneziana: ma con maggiore ingenuità sentimentale e maggiore impegno di affetti. Il «roseo» (la funzione Barbarani di questa lingua), l'eccesso di facilità, son spesso interrotti da felici invenzioni. Per esempio quella della «tortora che ha perso la compagna», che invenzione nel senso logico-contenutistico non è, data l'enorme quantità di varianti in tutta la poesia popolare italiana: ma lo è in senso poetico.

Si veda la variante siciliana (presumibilmente originaria?) della raccolta del Vigo, con colorismi un po' letterari, al solito, e un po' stravaganti rispetto al tema del dolore («... *lu pizzu s'abbagna, / prima lu sguazza, e poi ni vivi un pocu*») e con l'aggiunta della clausola didascalica: «*Maru cu' perdi, ecc.*». Lo stesso si dica per la più rozza ma forse più bella calabrese, dall'afono finale,<sup>32</sup> mentre il poderoso tetrastico dell'infuocata lezione pugliese:

La turtura ci perse la cumpagna  
Nu' sse 'mmasuna cchiù sou verde locu,  
Ma sse nde vola subra alla muntagna,  
Suspìri mina e lagreme de focu,

è ridotto a primo termine di un paragone che risulta poi un po' enfatico, dai versi della ripresa.<sup>33</sup> Nella lezione napoletana del Molinaro Del Chiaro, si trova un prosastico «*là se li chiagne li malanne suoie*», e del resto nell'impostazione è identica alla pugliese. Ridotta allo schema più usuale del «canto di lontananza» è la lezione marchigiana (Gianandrea), in cui il motivo della tortora vedova è solo iniziale e poeticamente alquanto incolore: mentre, com'è naturale, assai simile alla nostra veronese è la lezione toscana (o meglio le lezioni toscane del Tigri, del Casetti-Imbriani, del Giannini ecc.). Rispetto ad essa (ci riferiamo, come a un esemplare più completo, all'ottava del Tigri), il tetrastico della sestina veronese è praticamente immutato: ma il dialetto vanta il più intenso «*tribulada*» al posto di «*dolorosa*», e una più poetica coordinazione per asindeto («*La beve de quell'acqua...*» invece di «*e beve di quell'acqua...*»): inoltre ha due versi di meno (nella coda, di solito un po' enfatica) e perciò più concisa: tanto più che la rima baciata dei Tigri è l'assonanza petto-tormento e non può quindi «chiudere» con absolutezza. I due ultimi versi della sestina veronese sono invece gli stessi che nella variante Casetti-Imbriani (che di versi ne ha dieci, restando identica nei primi otto a quella del Tigri). Sicché il canto

veronese è il prodotto di eliminazioni e di scelte (Dio sa come avvenute, per quali necessità), fino a pervenire a una perfetta durata lirica, «greca», come si suol dire in questi casi:

La tortora, c' à perso la compagna,  
La fa 'na vita propio tribulada;  
La va in t'el fiumesel e la se bagna,  
La beve de quel'acqua entorbidada,  
E po' co l'ale la se bate el cuore:  
L' à perso la compagna! Oh che dolore!

Dove, nello stringente giro sintattico, si noti il congegno grammaticale con cui il distico della breve ripresa si attacca alla quartina, eliminando i vv. 5-6 della variante toscana Tigri e i vv. 5-8 di quella Casetti-Imbriani; e la deliziosa rusticità dell'*e po'* che unisce le due azioni distinte e logiche del bagnarsi e del percuotersi: «*Si bagna l'ale e si percuote il petto*» (Tigri), «*il core*» (Casetti-Imbriani), fondendole in un'unica azione, indistinta e poetica:

E po' co l'ale la se bate el cuore.

Il Bernoni si preoccupa di giustificare certe interpolazioni toscane o letterarie nei canti da lui raccolti, e cita a suo soccorso un passo dell'Imbriani che dà questo fatto come normale alla poesia popolare. Ma siamo alle solite: evidentemente non si tratta di una patina di «dignità letteraria», ma di una semplice ambizione, semmai, negli effetti, in quanto sono effetti compositi, antiletteraria, se è noto come in Italia per lingua letteraria si suole intendere lingua pura: ambizione della classe di condizione inferiore ad approssimare un eden linguistico che non le appartiene, come non le appartiene la ricchezza.

Un rozzo «macaronico», dunque, come abbiamo più volte accennato.

Ma si tratta, nel caso veneto, di una contaminazione tra due lingue analoghe, né la troncatura degli infiniti o dei



participi dà al veneto sufficienti screziature a differenziarlo dal polito e tutto lucido toscano: la doratura parossitona leviga ambedue le lingue, e del resto si guardi come il veneto - in quasi perfetta analogia col toscano e gli altri dialetti del Centro-Sud - sia refrattario alla narrazione epico-lirica tipica ai dialetti ossitoni.

Le traduzioni che se ne hanno sono riduzioni al tono scherzoso-didascalico, quasi sempre incolore, quasi che le penombre, gli scorci, i contrasti di quella «tragedia compressa», come il D'Ancona definisce la canzone epico-lirica, non avessero presa sul fondo linguistico liscio e canoro, fossero fuggiti dalla sua lucidità, smagati dalla sua leggerezza. Sicché, per fenomeni di psicologia e di storia non identici, si ha nel Veneto la produzione di una poesia semi-popolare simile a quella lombarda: le canzonette per coro di «gruppi associati» come abbiamo detto, canti, per così dire «di scampagnata» o «d'osteria»: rozzi e realistici i lombardi, faceti e umoristici i veneti, di tono veramente popolare i primi, malgrado lo schema metrico di procedenza borghese, di tono meno popolare i secondi, essendo dovuti forse più che al popolo contadino od operaio alla piccolissima borghesia delle città di provincia.<sup>34</sup>

Le varianti trentine hanno le stesse qualità che le euganee, ma forse condizioni geografiche o climatiche, se non etniche, hanno meglio adattato lo spirito del canto epico-lirico allo spirito del veneto alpino: di canzoni narrative esiste in Trentino un buon manipolo (una trentina ne ha pubblicate G. Venturi nell'VII Annuario della Società degli Alpinisti tridentini, e, nel vol. XIV dello stesso, Don G. Brunel pubblicò i suoi *Canti della valle di Fassa*: mentre lo stesso Zenatti aveva dato al vol. XVIII degli «Studj romanzi» una quarantina di tali canzoni [cfr. bibl.]): ma anche quassù la produzione tipica è quella tipica del dialetto veneto, cioè lirica, ed è costituita (insieme al consueto quantitativo folclorico, particolarmente vivido) dalle villotte che qui si chiamano mattinate, «mazinae».

Quanto all'Istria: bellissimi canti lirici dà l'Ive (cfr. bibl.), per esempio questo immancabile della tortora:

La tuortora ch'à pierso la cunpagna,  
La mischiniela è douda dulurusa;  
La va per aqua ciara e la funtana,  
E la la vido douda turbidusa.  
La va cigando soun per la muntagna,  
La va cercando el sul che nu' la broùsa.  
E cu' li ale la se bate el core,  
«Puovera meî che iè pierso lu me' Amore».

Ma noi abbiamo preferito trascegliere dall'Istria per la zona veneta, la sezione epico-lirica: e il lettore, introdotto in questa lingua, dal substrato ladino con qualche influsso slavo, leggerà alcuni tra i più rozzamente commoventi e giovanilmente malinconici (nei tratti di ingenuità realistica, e nell'allure aedica) dei canti narrativi di questa antologia.

«Il Friuli - scrive il Sorrento nel suo importante saggio bibliografico di "Aevum" (cfr. bibl.) - è una delle parti d'Italia più largamente studiate. Non solo gli studiosi sono in gran parte preparati, ma hanno la virtù di costituire Società e Riviste, ben organizzate e ben condotte, che sono veramente benemerite nel campo della storia, della letteratura, del folklore e della dialettologia». E, anche se constatando un certo ritardo rispetto a qualche altra regione (bisognerà attendere, per la prima raccolta di «vilotis», il 1865, con M. Leicht) il Chiurlo nella sua assai bella *Bibliografia ragionata* (cfr. bibl.) poteva scrivere: «La poesia popolare friulana, di cui tanta parte, per quantità per originalità per bellezza, è rappresentata dalla *villotta*, ha una bibliografia assai ricca e varia: la più ricca e varia fra le italiane, se si tien conto della breve estensione territoriale su cui i canti furono raccolti». E quindi dedurre: «Questa ricchezza è in diretto rapporto con l'importanza della poesia: la quale rappresenta - di fronte alla grande corrente di lirica popolare, che va, con caratteristiche sostanziali e formali

costanti, dalla Sicilia all'Istria, e di fronte alla grande corrente narrativa, che si estende (per tacere di scaturigini d'oltralpe) dal Piemonte all'Adriatico quasi incrociandosi con l'altra - *un'oasi al tutto originale* e precisa da esse, incuneantesi nel flusso delle due correnti, cui lascia passare al di sopra di sé e sente premersi ai lati dalle due Venezie. In ciò appunto più singolare che - a differenza della sarda, la quale forma anch'essa un'oasi nelle comuni tendenze della poesia popolare italiana - si trova isolata non da prepotenza di mari e di monti, ma soltanto dalla pertinace individualità della gente che l'ha prodotta. Né il suo valore artistico è da meno, ché, per comune consenso degli studiosi di demologia, le villotte del Friuli sono fra i canti popolari italiani più concisi e profondi».

Il quadro è dunque chiaro: a parte le ultime ipostatizzazioni dovute a carità di patria. Quanto alla prima di queste («pertinacia» in sede psicologica), l'insularità conservativa andrebbe meglio intesa come marginalità, ugualmente conservativa (ma è vero che le tesi glottologiche del Battisti - in contrasto con l'Ascoli - sono posteriori alla bibliografia del Chiurlo): e in tale marginalità postulare una sorta di passività, di rinuncia di fronte al gran moto evolutivo della storia trascorrente per il centro della nazione, e di conseguente chiusura nell'umile mondo paesano, o, per quanto concerne gli studiosi, provinciale.

Passività, rinuncia e chiusura che non son dati negativi nell'ambito di una «ingenuità» popolare: specie per quanto riguarda questo popolo, insieme così nordico, nel suo moralismo, e così meridionale, nel suo abbandono melico, insieme goffo e agile, duro e allegro; vivente in una sorta, per così dire, di substrato politico, di rustico mondo a sé, a suo modo nobile, su cui sono passate senza intaccarlo, senza guadagnarlo e senza esserne guadagnate, le dominazioni esterne, dalla veneziana, alla fugace napoleonica, all'austriaca, all'umbertina e, si potrebbe aggiungere, alla fascista.

Senza una grande tradizione democratica comunale (quale «diocesi» di Aquileia), e senza una grande tradizione risorgimentale, questo popolo non ha tuttavia nessuno di quei vizi sociali che caratterizzano appunto i popoli privi di tali tradizioni. O per lo meno si avverte, di quei vizi, un solo vago sapore, là magari dove è più grigia e fredda la miseria, nelle «aree depresse» della Carnia o delle Basse, ma se esso implica l'azione o la scelta politica conformista di quelle popolazioni, non intacca una loro nativa nobiltà e dirittura di costume: remoto forse nel tempo come il loro sopravvissuto ladino.

Quanto al secondo pseudo-concetto del Chiurlo, la «profondità», sarebbe ancora opportuna una correzione lessicale, e parlare semmai di «intimità»: lo scavo del sentimento non essendo - è chiaro - logico, ma psicologico. Sicché, in conclusione, particolarmente complessa risulta la fenomenologia sentimentale delle villotte friulane: e - se la quartina di ottonari di cui consta, filologicamente ancora male spiegata, non provvedesse a ridurla a una esterna semplicità e freschezza - complessa apparrebbe anche la fenomenologia stilistica.

Non sembri quindi del tutto gratuito al lettore il nostro ritorno - nell'ordinamento tipografico del materiale friulano - al gusto psicologico e romantico della suddivisione per «sentimenti» o «contenuti» del canto popolare: gusto inaugurato nel '77 dal Rubieri e divenuto anodino e insopportabilmente retorico e provinciale negli enfatici raccoglitori post-romantici.

È vero che noi abbiamo limitata la nostra antiquata suddivisione ai due titoli *Allegrìa* e *Malinconia*, cioè a due chiavi musicali o a due categorie psicologiche: a due dati trascendenti, insomma, non a due dati di mero «argomento»; e di cui esistono, e tra le più cantate, due epigrafi nello stesso canzoniere friulano: «*E l'alegrie a è dai zovins*» e «*Jo no pues parale vie | jo no pues parale fûr | chest egran malinconie...*»: di sapore profondamente popolare.

Le situazioni, sia affettive che ambientali, espresse attraverso questi due «toni» sono naturalmente uguali: sfumando, naturalmente, dall'esterno all'interno; all'esterno raffigurandosi un mondo aprioristicamente completo nella sua tradizionale e rusticana allegria, ed escludente - come «elemento disapprovato» del tratto culturale - ogni atteggiamento di insoddisfazione, di ansia da cui quel mondo resti incrinato (sì che la vita ne risulta costituita di dati eterni accettati dal danneggiato vivente con spavalderia, con grinta: i ragazzi della Bassa e le ragazze della Carnia; i ragazzi che emigrano «*ce a Vignesie e ce in Friûl*» o che vanno soldati, e le ragazze che restano; i ragazzi del borgo, e i ragazzi dei borghi vicini, «*forestîrs*» che scendono sfidando le liti e le sassaiole ecc. ecc.). Mentre, man mano che l'interesse si sposta verso l'intimo, quel mondo, visto attraverso un proprio sentimento (angoscie per l'abbandono, tenerezze, e talvolta, nelle ragazze, presagi delicatissimi, misteriosi e quasi magici), si fa sempre più inoggettivo, sostituendo la propria verità quotidiana e naturale con una verità quasi religiosa.

Alla base di tale improvvisa capacità di «rivelazione» (la durata è quella fulminea di una villotta), è quasi sempre un concreto e come liturgico senso di colpa: e alla luce di questa *Sehnsucht* - quasi il senso di povertà e ingiustizia si liberassero dagli apriorismi dell'obbligatoriamente allegra rassegnazione - il mondo del paese friulano appare intorno velato da una tristezza profonda, con le sue grigie case di sassi aggruppate sopra un desolato monticello, o tra i vuoti magredi, o tra i verdi gelseti delle risorgive.

#### IV

### *Italia centrale*

Con la Toscana, siamo nel centro, non solo geografico, e

non solo della letteratura popolare: il lettore ha già dunque dentro di sé, assimilati per nascita o educazione, i caratteri di questa regione come caratteri categorici dell'intera vita italiana. È una riduzione tradizionale, che ha la sua ragione d'essere: anche se la simpatia generi una complementare antipatia, secondo la graduazione: unilinguismo quasi gergale e cruscaio - contaminazione e macaronico - dialetto.

Qualunque sia l'origine storica dei canti popolari toscani - provengano dalla Sicilia o no, siano autoctoni o vi abbiano soltanto stazionato, siano per natura unicamente monostrofici o potenzialmente anche polistrofici ecc. - l'esame che si può o si tende a fare su essi è estremamente limitativo, in quanto essi si presentano sempre linguisticamente come prodotti indigeni e autonomi.

La possibile «comparazione» riguarda quasi esclusivamente i contenuti, e per quel che riguarda le forme, esse non si possono mai cogliere in un loro momento transitorio, ai margini dell'espressione: sono sempre complete e chiuse, non rivelando mai, in concreto, l'instabilità e il carattere migratorio del canto popolare. Sicché per chi non sia specialista in questi problemi e il suo interesse non sia scientifico nel senso del folklore, l'esame di questi canti tende sempre ad essere di *stylistique interne*. «Interne» non solo rispetto alle altre regioni, ma anche rispetto allo stile letterario «culto» della regione stessa.

Infatti un «cantante» popolare e un poeta «culto» usano la stessa «*langue*», l'identica grammatica, gli identici termini strumentali: ciò che li distingue, dunque, mancando una distinzione glottologica (dialetto-lingua), è puramente la distinzione stilistica. Ma anche qui con meno perentoria contrapposizione, essendo difficilmente distinguibile per catalisi estetica lo stilema dal sintagma: e, come abbiám visto, per la poesia popolare e la poesia colta toscana i sintagmi sono gli stessi, o si tratta, a differenziarli, di una graduazione puramente epidermica (la funzione Fucini della

lingua).

Si viene perciò a porre, per la Toscana, la necessità di istituire un nuovo e più elastico concetto di semi-popolarità. Sicché certe poesie che presentano esteriormente aspetti, altrove negativi, di semi-popolarità, qui restano in effetti «popolari»; e d'altra parte in ogni poesia popolare toscana mancano quella rozzezza e quell'ingenuità che caratterizzano di un sia pur infantile realismo le poesie popolari nordiche, e di quel calore e di quell'abbandono melico che caratterizzano le altre poesie popolari del Centro e del Sud. Sì, nelle raccolte del Tommaseo, del Tigri, del Giannini ecc. si hanno numerosi risultati perfetti: ma persiste in essi lo stesso costituzionale vizio della poesia letteraria tosco-italiana, vale a dire appunto il vizio della perfezione, dell'oggetto artigianale naturalmente prezioso, della realizzazione poetica che si conclude in sé e che perciò tende a perdere di vista la realtà.

Citiamo, in proposito, ancora una volta il Nigra: «Ma questa tradizione [la tradizione della poesia popolare] è dessa interamente popolare? Anche la poesia colta ha la sua tradizione, e costituisce essa pure, in determinate condizioni, un carattere etnico... La domanda è giustificata dalla stessa nobiltà dell'endecasillabo italiano, adoperato nella poesia colta, non meno che da un certo carattere artificioso da cui è improntata tutta questa poesia non solo nella forma, regolare, elegante, doviziosa di rime, d'assonanze e di consonanze ingegnosamente intrecciate, ma anche nel contenuto. E in verità è un fenomeno abbastanza curioso questa nota d'artificio in una poesia d'altronde indubbiamente popolare. Un tale fenomeno si manifesta negli strambotti e negli stornelli di tutta Italia, ed è specialmente rimarchevole nei rispetti e stornelli toscani».

Si potrebbe, per le prossime Marche (ma prossime anche su, con la Romagna, e giù coll'Abruzzo: e benché il Gianandrea, nella sua raccolta del 1875, mieta nel centro, il lettore avvertirà gli stingimenti lessicali e - fiocamente

riprodotti - fonetici) continuare sulla stessa linea di *stylistique* interne che per la Toscana. Anche nelle Marche infatti lo strambotto presenta i caratteri di irrigidimento per così dire stilnovistico-romantico che, di una silloge ideale ricavata dal Tommaseo, dal Tigri, dal Giannini, fanno un libro quasi di iniziazione mistica, un galateo amoroso: dalla stilizzazione - per restare ai dati più appariscenti - delle canoniche tortorelle, rondini, colombe, o dei puri e semplici «uccellini d'amore», all'accezione magica della serie botanica (il garofolletto, la rosa, il tulipano, il gelsomino, il basilico, il pepe) alla fossilizzazione dei nomi, divenuti formule, derivati dal mito pagano o dall'agiografia cattolica.

Apporti, questi, dal valore totalmente diverso da quello che assumerebbero nella poesia letteraria, come puri dati culturali o del gusto: e qui interessanti la scienza oltre, o piuttosto, che la letteratura: e forse la scienza con maggior pertinenza, data la violenza irrazionale e quindi preistorica che presiede all'operazione.

D'altronde, a correggere questa direzione preminente verso l'irrazionale, si dà nel poeta popolare un atteggiamento, almeno esteriormente, razionalistico di fronte all'istituzione, di lingua e stile: non potendo egli mai prescindere dal proprio senso dell'onore linguistico (come a uno degli «elementi obbligatori» o «dominanti» della propria cultura),<sup>35</sup> per cui, come s'è detto, l'inventio è consentita in una sola direzione: quella già consacrata da esperimenti precedenti.

Non è reperibile nell'enorme *corpus* della poesia popolare un'invenzione scandalosa in senso linguistico, stilistico, metrico e quindi psicologico.

Dove dunque non ci siano - per delle ragioni che abbiamo cercato di esporre, sia su un campo etnico e psicologico che ambientale o più apertamente storico - degli elementi di realismo, o insomma di «ingenuità», riducendo l'orizzonte all'umilissimo ambiente rurale, la tendenza principale della stilizzazione popolare è quella verso il mito: tendente a



restituire il mondo sotto forma di una fissità leggendaria o magica.

È il caso soprattutto delle regioni centrali, Toscana, Marche, Umbria, Alto Lazio, o delle regioni meno arretrate del meridione, Napoletano, Sicilia. Con conseguente enfasi, ingenui espropri dal linguaggio aulico, allocuzioni oratorie, e soprattutto con iniezioni magico-mentali che paralizzano le parole a una loro funzione astratta, di puro ornato: specie per quanto riguarda le parole indicanti i fenomeni universali: «sole», «luna», «stelle», «oro», «regno», e quel «mare», per esempio, che - àpeiron inesteso intorno al borgo magari montano della bella - regge nel centro una «colonna», un «palazzo», una «palma».

Ma si noti come nella raccoltina marchigiana del Vitaletti (che è del 1930 circa) tale armamentario mitologico sia assai meno rigoroso e impervio, prevalendovi i toni ridanciani e canzonatorii (quelli che tanto infastidivano il Carducci), e una maggiore allegria: il che implica una vita più comoda e una mentalità più spregiudicata nella gioventù del 1930 nei confronti della gioventù del 1875 (data della prima raccolta del Gianandrea).

E insieme alla tendenza mitologica (ossia all'uso incerto e primitivo della tematica discesa dalla classe alta in tempi difficilmente determinabili) è assai più modesto quantitativamente l'importo immediato del gusto romantico - databile appunto facilmente negli anni intorno al 1875 - con i fervori sentimentali, gli scoramenti e le pienezze sensuali di quell'abbandono trattenuto che tanto doveva piacere al Tommaseo e ai raccoglitori suoi coevi.

Ciò non ostante - non ostante il «prosaicizzarsi» della poesia popolare in un secolo in cui il «rapporto» tra popolo e classe dominante s'è fatto infinitamente più intenso - sarebbe ancora possibile arricchire il canzoniere mistico-amoroso di cui si diceva, sia nello spazio (regioni viciniori alla Toscana) che nel tempo (oltre alla moderna raccoltina del Vitaletti, lo starebbero a testimoniare quelle recentissime

del Cirese, reatina e molisana, o del Bronzini, lucana).

I procedimenti stilistici non mutano, in questo genere, come non mutano in quello epico-lirico (a proposito del quale si vedano le varianti, ridotte poi a una specie di lingua franca italo-veneta, dei canti militari 1915-18: tutte iscritte nel giro rigidamente limitato della convenzione popolare). Tutti i dati persistono: e son poi quelli che il Gröber, citato dal Vossler,<sup>36</sup> dava come tipici del linguaggio affettivo contrapposto a quello razionale...

Ma questa attività inventiva dovuta a un «affetto» personale è, ripetiamo, estremamente limitata, nella poesia popolare: e solo per questi suoi limiti stilistici - non per una sua presunta semplicità - riducenti di continuo l'invenzione all'istituzione, si potrà dire col Croce la poesia popolare poesia «minore».

Si osservi come gli stessi modi sintattici della lingua parlata, che sono praticamente inclassificabili per la loro varietà e quantità, si riducano, nella poesia dei «parlanti», a qualche anacoluto. Esempi come questo sono rari:

A Roma, a Roma le belle romane...  
Tanto è più belle le trasteverine;  
Chi m'ha rubato '1 cor, le marchigiane.

Di solito si ha invece una elementare paratassi, in cui forse la violazione più appariscente nel senso del parlato - ma così costante da non presentarsi poi più sotto l'aspetto della violazione - è quella del tipo:

*croce pesante a spalla la tenea.*

Quanto al lessico è costantemente povero. Una paziente ricerca - esercitata mettiamo in questa raccolta marchigiana del Gianandrea - dimostrerebbe come i sostantivi usati sono, in confronto a quelli usati nella vita quotidiana, sia pur semplice, dei contadini delle Marche, una percentuale minima, o meglio, una minima selezione: e che in quasi tutti i

casi andrebbero riprodotti con la iniziale maiuscola, tale è la loro assolutezza.

Un qualsiasi esempio: «*Scarpe fiorite e fiorite pianelle | fiorita terra 'ndove camminate*», dove si tratta di oggetti in sé, inappartenenti a una bella anagraficamente circostanziata, buoni a essere adattati a un caso anch'esso poi assoluto e prefigurato, data la sua anonimìa psicologica.

Quanto agli aggettivi, la loro povertà numerica è ancora maggiore: non più di qualche decina in tutto: e quasi sempre rigidamente stereotipi (l'core *allegro*, la rosa *roscia*, il visuccio *adorno*, il mazzetto de garofoli *'ndorato* ecc.).

Ma apriamo a caso i nostri *Canti marchigiani* e alle pp. 112-113 su sedici stornelli solo due sono forniti di aggettivazione: ma in uno si tratta appunto dell'aggettivo stereotipato o quasi *'ndorato*; l'altro, *bianchi in li fagioli bianchi*, non è qualificativo, rientrando nel semantema fagioli. Abbiamo già fatto cenno alle figure, anch'esse scarsissime. Basterebbe, a darne un'idea, elencare i termini di paragone; o, come già poco più su s'è fatto, le liste dei termini ornitologici o botanici cui si ricorre negli ornati stilistici: tinte pure, quando si intravedano, campite nelle ali dei pennuti o nei petali, di una purezza ch'è poi emblematica, come nelle miniature medioevali: anche quando non vogliono nella specie indicare proprio un sentimento - come la gelosia nel caso «il cor turchino» - hanno tuttavia sempre un sapore crudamente mentale e magico. Ma in genere le tinte (che non sono mai impressionistiche!) vengono surrogate dalla non-tinta, dalla luce metallica dell'oro, del diamante, dell'ottone. E uccelli e piante, poi, e personaggi o cose della mitica «discesa», sono totalmente privi di verità fisica: hanno solo un remotissimo sapore d'ortaglia o di cacciagione nei casi più felici, in cui si affranchino un poco dalla crudezza dell'araldica amorosa.

Più che per il settentrionale, la caratteristica linguistica più costante del canto popolare centro-meridionale è dunque la mancanza di realismo: non-realismo lessicale, che coincide

con la fissità sintattica, metrica e stilistica: caratterizzato dall'indeterminatezza e dalla genericità, e insieme da una rozza universalità, della terminologia, in cui non rientrano che raramente dei termini locali (quelli stessi usati avidamente dai poeti dialettali «culti», tendenti, per istanza di realismo o di squisitezza, ad allargare il vocabolario): o, se tali termini locali rientrano, son tutti dello stesso tipo: preveduti, dunque. L'esempio più esauriente di termini appartenenti al dialetto - alla intraducibilità dialettale - si trova solo nella recente raccolta del Vitaletti:

Chi no ij à intesi j angioli cantare  
vada al telar de la ragazza mia,  
che le casse le fa *indraillare*  
e la *tunghella* canta insiem con lia,

dove sottolineiamo due tipi ugualmente rari di termini dialettali della specie che abbiám descritto: uno, *indraillare* (roteare, far girare vorticosamente), in funzione espressiva, quasi impressionistica, e l'altro, ma subito dopo - o meglio, subito prima nella mente dell'inventore - *tunghella*, che significa spola, ed è puro termine tecnico, e per tale sua tecnicità fuoresce dal materiale linguistico atemporale della stilistica popolare.

In tutta la raccolta del Gianandrea - 1242 canti lirici - quanto a termini locali, topografici, strettamente dialettali insomma, non si esce dal cerchio dei pochi riguardanti qualche fatto meteorologico o gli indumenti, specie femminili, oppure qualche nome, furbesco e familiare, indicante «ragazza», «giovinetta» ecc.

Dentro questa rigida canonizzazione, il «cantante» - il lettore avrà capito che usiamo questo termine per analogia a «parlante» - pur non avvertendo come un peso l'obbligo linguistico imposto dalla tradizione, deve continuamente obbedire a regole di restrizione: si sottopone a tale processo con la più grande «allegria», ma disponendo di mezzi fantastici assai scarsi, non essendo in lui la fantasia liberata

dalla coscienza: sicché la sua riuscita poetica non può essere che una felice combinazione che dia novità agli elementi tradizionali abrasi da lungo uso: una ri-scoperta, una reinvenzione. In cui riappaia, puro, ricreato, un iniziale modulo psicologicamente inesauribile, e quindi inesauribile anche espressivamente.

D'altra parte, per poter rientrare nella più sicura normalità stilistica, il «cantante» deve destituire il più possibile di verità psicologica il proprio caso amoroso: né potrebbe del resto fare altrimenti in quella metrica e in quella melodia, che essendo prefigurate, egli si limita ad adattare alla propria circostanza.

Ciò che a lui importa non è dunque, né dal punto di vista formale né dal punto di vista del contenuto, esprimere la «propria» fenomenologia amorosa, ma *la* fenomenologia amorosa.

Sicché questo suo far poesia - *funzionale* rispetto al suo costume, alla usanza paesana delle serenate, dei canti di lavoro ecc. - ma assolutamente *non funzionale* rispetto alla propria vita interiore - questo suo *canto per il canto*, insomma, è forse l'elemento maggiormente differenziante la poesia popolare dalla poesia d'arte.

Calate dunque certe nostre induzioni teoriche - avanzate nei primi paragrafi di questa introduzione - in un caso particolare come la lirica amorosa del Centro, vedremo confermato che: definire il canto popolare come fanno gli idealisti e come facevano gli anti-romantici, dal Bédier in poi - «creazione individuale» è privo di significato se non si dimostra che l'individuo inventante vuole esprimere, sia pure quasi inconsciamente, una propria vita *individuale*: piuttosto che voler sfogare - come avviene in realtà - dei sentimenti viventi in lui come pura dinamica, comune alla collettività in cui vive, o al «popolo» in genere, come categoria psicologica.

Infatti applicando alla poesia popolare i criteri che usa un critico d'arte per attribuire un quadro, o uno storico della

letteratura una lirica, ci troveremmo nella condizione di dover attribuire *tutta* la poesia popolare, mettiamo marchigiana, a un solo marchigiano: non esistendo differenziazioni stilistiche, sia pur minime, tra un canto e l'altro. E allora, se è pur vero che in senso fisico, o anagrafico, è stato un *individuo*, un *io* e non un *noi*, a reinventare un canto, di che specie di individuo si tratta? Se non si trova in lui la minima differenziazione psicologica? Bisognerà dire che non avevano poi tutti i torti i romantici a parlare, ingenuamente e apoditticamente, di una creazione collettiva ed etnica: quando quell'individuo inventante (come dicevamo più sopra) inventa non in quanto è se stesso, ma in quanto è tipo di una collettività e di una razza, e considererebbe anzi disonorante non essere tale.

Come la semplicità (o altrimenti, per assurdo, l'*unilinguismo*, malgrado la materia semidialettale) dello stile popolare, è in effetti la superficie - semplice, o semplificante per fossilizzazione, per fusione - di un mondo complessissimo ed estremamente composito, babelico, d'influssi culturali e stratificazioni stilistiche, così la *semplicità psicologica* di cui parla il Croce e su cui fonda l'unica distinzione possibile e non sostanziale tra poesia popolare e poesia d'arte, ci sembra solo apparente.

La differenza psicologica tra borghese e popolano non è - evidentemente - una contrapposizione di complicazione e semplicità: sicché questo della semplicità sembrerebbe nel Croce un residuo proprio di quella teoria romantica ch'egli va confutando - e magari proprio nella sua fase rousseauiana -, quando è, semmai, la cultura, ossia la coscienza, a fornire di qualche semplicità psicologica l'uomo, e non certo l'ignoranza (o la cultura primitiva): che lo abbandona, indifeso e violento, alle storture e alle oscurità dei «complessi».

Statisticamente l'enorme maggioranza dei delitti sessuali si dà nei «bassi strati»: l'amore di «Luigetto» per «Menichina» è solo per nostalgia, e per apodissi, un amore

semplice, fatto di sentimenti semplici: in realtà tale semplicità ha la stessa durezza, la stessa cristallizzazione, degli attributi stereotipi, delle coatte liste botaniche e zoologiche che abbiamo visto.

Non conoscendo l'ipocrisia borghese, ma non conoscendo nemmeno la capacità borghese di sincerità, di attitudine alla confessione, il «cantante» popolano si rifugia nella semplicità espansiva del canto come in un mezzo preservante il suo onore (che rifiuta i sentimentalismi e gli scandali linguistici) e soddisfacente insieme il suo bisogno di effusione sentimentale: sicché a leggere, come si diceva, una scelta rigorosa dal Tommaseo, dal Tigri, dal Giannini, dal Mazzatinti, dal Gianandrea, dal Cirese... verremmo appunto a configurarci un «canzoniere» quasi di tipo stilnovistico, addirittura aristocratico nella sua allegria di popolani parlanti in lingua.

Una centuria di Canti umbri era già stata stampata fin dal 1855 dal Marcoaldi, che non li aveva raccolti immediatamente dal popolo, ma da sparse pubblicazioni precedenti (cfr. bibl.). Già il Nigra e il D'Ancona vi avevano notato l'indebita introduzione di componimenti apocrifi; altri arbitrii sono notati dal Mazzatinti, allievo del D'Ancona, i cui *Canti popolari umbri* del 1883 restano a tutt'oggi il testo più ampio e attendibile della poesia tradizionale umbra, malgrado la sua limitazione geografica al territorio eugubino.

Quale ci appare dalla raccolta del Mazzatinti la poesia popolare umbra presenta - come già accennavamo - molti caratteri toscani-ossitonali, come direbbe il Nigra, e letterari: floridissima, euforica, per privilegio linguistico e facoltà naturale di canto.

Una sua maggiore rusticità rispetto alla toscana, rusticità linguistica, fisicamente linguistica, le conferisce qualche asprezza e goffaggine, con l'implicita componente realistica: alludiamo soprattutto a quel pezzo superbo ch'è la *Passione*,

gloria della raccolta. Alla cui rozzezza evidenziante concorre probabilmente l'arcaicità, cioè la sua appartenenza a una classe sociale popolare più antica, e sopravvissuta in quel suo prodotto. Prodotto sacro, quasi taumaturgico, e quindi meno esposto alle varianti: al contrario dei canti d'amore, di continuo e liberamente adattati.

La classe contadina 1883, anno della raccolta del Mazzatinti, era già naturalmente assai più moderna della classe contadina che per secoli aveva conservato e preservato quel canto sacro: i giovanotti erano già soldati del Regno d'Italia, i più progrediti avvertivano già i primi sintomi di una coscienza sociale, l'analfabetismo era ridotto e ciò importava una sorta di rispetto per la «penna» e il «calamaio», la «lettera d'amore» ecc.: motivi, questi, di cui son piene tutte le raccolte, specie delle regioni non epico-liriche.

Di qui l'apertura verso l'influsso della poesia della propria classe superiore non letterariamente alloglotta, e quel certo accademismo un po' arcaico che si può notare in tutta la poesia delle province del Centro. Non bisogna dimenticare che siamo tra masse contadine di regioni non povere. E che la stessa grazia che manda esenti i canti sacri dal peso disperante e riducente della superstizione, dell'intimidazione ideologica (come accade più a Sud), presiede anche all'ingenua, rustica e leggermente fasulla manipolazione dei canti d'amore: il cui entousiasmos appena un po' troppo dolce ha spesso momenti di scanzonata e pingue ebbrezza. Assaggi il lettore gli «attacchi»:

«Occhi turchini della turturella...»

«O Mariuccina, da lo petto bianco...»

«Quanto sì bella 'n viso, Mariuccia,  
parghi 'na rama de mele rosciole...»

«C'è 'n'erbetta che sta de sotto terra  
che nun è nata e spera de fiorire...»



Questa grazia inebbriante e un po' facile, dagli accenti un po' «burini» di gente perduta nel verde continentale dell'Italia, tra i colli e i maggesi più profondamente italiani – fratelli minori e campagnoli di Masolino o del Pinturicchio –, scende lentamente stingendo giù per il Lazio, con una graduazione insensibile come quella del paesaggio: sì che il primo apparire delle distese dell'Agro coi pini pagani e barocchi, ha ancora un po' il sapore delle immemori convalli ombre punteggiate dagli alberelli da frutto di Piero. Si ha infatti una raccolta intermedia, quella del Marsiliani, che raccoglie canti dei dintorni del lago di Bolsena, di Orvieto e della campagna del Lazio (cfr. bibl.): prima di giungere, da una parte, a Roma, dall'altra giù verso la Sabina, ai Castelli Romani, a Frosinone...

Qui, per restare alla vivace terminologia dialettale, da «burini» i canti si faranno piuttosto «cafoni»: l'Abruzzo e l'Irpinia sono imminenti.

Ma, almeno nei margini più alti della Ciociaria e nella fascia appenninica più occidentale, si avverte l'influsso «cittadino» o, per eccellenza, «trasteverino», di Roma. Che è però, per l'avidò antologista, un po' una delusione: potendosi prevedere, data l'inventiva psicologia del romano, un felice contingente di stornelli: ma la quantità di questi non trova riscontri nella qualità. E lo stesso si dica per le canzoni narrative, importate, del resto: e anche qui con la stessa tendenza, che abbiamo notato in Lombardia e nelle città euganee, a farsi «canti per gruppi associati». Soltanto che a Roma, per un dato psicologico così tipico da non richiedere delucidazioni, sarà canto monodico cantato dal narcissico specialista per il gruppo: una specie di narrazione aedica, sul tipo di quella meridionale, per sagre o fiere, ma cantata in chiave di canzonetta, con gli stessi esibizionismi canori dello stornello: e, s'intende, il contenuto perde ogni ragione mitica o leggendaria o cavalleresca, e, col consueto pseudo-realismo, si riduce alla relazione cronachistica e un poco gigionese del «fattaccio»: di cui (scarsamente preso in

considerazione dai raccoglitori, a causa forse della sua semi-  
popolarità) ecco un esempio:

Sor delegato mio, nun so' 'n bojaccia,  
fateme scioje che v'ariconto er fatto

Quello ch'ha pubbricato er Messaggero  
sur fattaccio der Vicolo der Moro,  
sor delegato mio, è tutto vero.

No p'avantamme, ma voi ce lo sapete,  
so' sempre stato amante der lavoro,  
e quela mano mia  
avvezza a maneggià la lima cor martello,  
co tanta sicurezza e sangue freddo  
abbia spaccato er core a mi fratello.

Ho capito, me dite da venì ar fatto:  
abitàmio a Vicolo der Moro  
io, mi madre e mi fratello Giggi,  
e quanno la sera a casa  
trovàmio mamma a sede alla loggetta  
che ce baciava 'n fronte e poi cantava:

Fior de gaggia,  
io so' felice co' vojantri dua,  
ar mondo nun ce sta chi v'assomija.  
Quanno morì mi padre ero fanello,  
e pure m'aricordo  
la pizza, la ricotta, er pizzutello  
nun ce mancava mai ner canestrello

Poi Giggi se cambiò, se fece amico  
co li peggio teppisti dell'orione,  
lasciò er lavoro e bazzicò Panico,  
e fu proposto pe' l'ammonizione...

La sera stessa volli parlà co' Giggi.  
Je dissi: «Senti a Gi', mamma sta male,  
nun me la fà morì de crepacore,  
lo sai che io je vojo troppo bene.»

E me rispose:  
«Senza che me fai troppi lamenti,  
nun me guarda più 'n faccia.»  
E me lasciò cor core affranto

Tornai a casa e trovai mamma che piagneva,  
diceva: «A Gi', lasseme er brillocco,  
è l'unico ricordo de tu padre  
e nun te fà sentì da tu fratello.»

«Che vegna pure qui si vo' assaggià  
'n tantino de cortello...»  
Sor delegato mio, 'n ce vidi più,  
zompai dar letto e me misi co' le braccia  
'ncrociate davanti a mi fratello:  
«Voi sor Santarello,  
ve ce vo' na piccola lezione.»  
Mi madre previdenno la questione,  
se butta in mezzo, e mentre Giggi tira,  
a metà botta coje mi madre  
e me 'a butta per tera come morta.  
Sor delegato mio, 'n ce vidi più:  
zompai addosso a mi fratello  
e l'agguantai, e je levai 'r cortello,  
e vidi tutto rosso e giù menai... menai.. menai...<sup>37</sup>

Canto della «domenica sera» o della «festa de noantri» o per «varietà» di quartiere popolare... Proprio come lo stornello, che richiede a Roma, per essere cantato, un pubblico: magari quello consanguineo e alleato della pizzeria all'aperto.

Ma, come dicevamo, i prodotti poetici son scarsi: o almeno, qui l'elemento poetico è difficilmente discernibile da quello melodico e spettacolare: se l'attività linguisticamente inventiva del romano, continuamente sovraeccitato, teso ad affermarsi e ad esibirsi, che, nel gergo produce metafore su metafore, interiezioni e allocuzioni nuove ad ogni stagione, nel canto trova più idoneo sfogo alla propria carica narcissica nei gorgheggi della melodia: il testo poetico passa in secondo ordine, può vivere di una piccola trovata ironica o patetica. Noi nello scegliere tra questi stornelli abbiamo leggermente forzato la loro lingua a una funzione Belli: sottolineando la violenza che, esistendo, ma essendo epidermica e nervosa in natura, nel «malandro» o nell'«òmo de vita» romanesco, non poteva dare in poesia che prodotti incoerenti e saltuari.

Nella campagna romana, come abbiám visto, le cose cambiano; e, almeno nell'Agro Romano, mantenendo il tono furbesco, insolente, malandrino della plebea capitale, la

poesia popolare, tra le solitudini palustri o i laboriosi silenzi delle poggiate di vigne o d'ulivi, riassume la sua intonazione villereccia e fantasiosa: già con ardori meridionali:

E lo ragazzo mio è Marinese:  
Sopra 'r cappello ce porta le rose;  
Sopra le rose le viole accese.

Nobili titoli vanta la storia degli studi di poesia popolare corsa. Un'occhiata alla bibliografia ne darà un'idea: ma qui bisognerà sottolineare almeno il lavoro di Salvator Viale (1787-1861), che, come dicono le date, appartiene al manipolo dei pionieri del folclore in Italia (con il Placucci, il Basetti: i suoi *Canti contadineschi* escono nel '35, ma già da qualche lustro egli operava a raccoglierne: coevo così dei più blasonati autori inglesi e tedeschi).<sup>38</sup> Poi viene nell'isola Prosper Mérimée, nel '39, e nello stesso anno, il Tommaseo, a raccogliere quei canti che sarebbero usciti a Venezia nel libro memorabile del '41-42. Nel '50 escono i *Chants populaires de la Corse* di Fauriel e del Fée in collaborazione. Nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento la bibliografia si arricchisce: in Francia, però; in Italia, dopo il Tommaseo, avremo solo nel '28 il Biscottini e nel '33 la Colucci-Southwell, di cui ci siamo serviti per questa antologia.

Come in tutte le «isole» linguistiche e politiche (se la distinzione non è ovvia) e quindi colorite di un'esistenza dal colore così intenso da sfumare nel coloniale (ed ecco il banditismo, l'autonomismo...), il popolo è assai attaccato alle sue tradizioni: e in specie, per eccellenza, al canto.

Il Bourde:<sup>39</sup> «Les Corses, qui sont fermés au sentiment des beaux-arts, ont en revanche au plus haut degré le don de la poésie. Je ne crois pas qu'il y ait un autre peuple en Europe chez lequel la pensée s'exprime ainsi spontanément dans des formes rythmées...».

E il Tommaseo con la sua secca esaltazione linguistica di romanziere lirico compresso in postille, per scorci: «...E il

popolo ama il canto. E le donne chiamano qual è più valente di loro, e la conducono vicino alla fonte, e sedute intorno filando si dissetano della modulata parola. Ben puoi di questa Isola ripetere: prima i coralli sormonteranno l'Isola, che la Corsica perda gli spiriti della congenita poesia. Ma la poesia bolle e gorgoglia confusa nell'anima del popolo povero...».

Con le altre «isole» (e il lettore osservi come la nostra suddivisione termini simmetricamente i propri tre grandi paragrafi con tre isole: il Nord col Friuli, il Centro, appunto, con la Corsica, il Sud con la Sardegna. Per la Sicilia, nel caso della poesia popolare non è esatto, invece, parlare di «insularità»), la Corsica condivide l'originarietà indigena della metrica: fatto che si presenta come assai importante, pur non essendo stato preso nella debita considerazione dagli studiosi qualificati: che, in questo caso, si mostrano paghi di una pura e semplice constatazione.

Ma come non assumere a indicazione di grande peso ai fini teorici, l'organismo metrico dei mutos sardi, del quaternario di ottonari della villotta friulana e della strofa di ottonari del vocero corso, organismi metrici così diversi rispetto allo schema metrico della poesia popolare monostrofica italiana? Sia che se ne induca una origine monogenetica o no?

Certo bisognerebbe anzitutto, in questo difficile problema delle origini, distinguere almeno una ipotesi storica da un'ipotesi teorica: se infatti, *storicamente*, la poesia popolare monostrofica può esser nata in Sicilia e in Toscana, *teoricamente* invece la monogenesi danconiana vale la bigenesi barbiana: e l'antinomia teorica starebbe piuttosto tra assoluta monogenesi e assoluta poligenesi (sostenuta quest'ultima dal Cocchiara, per es., ma con particolare convinzione per quanto riguarda la poesia strettamente folclorica, funzionale). Non è da dubitarsi, certo, che i motivi di «contenuto» e anche il «tono» in quanto genericamente popolare, sono gli stessi in Corsica e in Friuli, in Toscana e in Sicilia: ma la leggera diversità ch'è poi infine essenziale,

tra regione e regione, che ogni regione rende inconfondibile – come inconfondibile, non appena apra bocca a parlare, è un Corso da un Friulano, un Toscano da un Siciliano – riuscirebbe già difficilmente spiegabile, nell’ambito di una teoria monogenetica o solo bigenetica.

Per quanto concerne la Corsica, poi, tale spiegazione riuscirebbe ancora più difficile: l’importazione-traduzione del canto trovando l’incepito dello schema metrico diverso.

Passare da un endecasillabo siciliano a uno calabrese, da un endecasillabo toscano a uno marchigiano, è operazione assai semplice: non fuoriesce dalla tecnica popolare. Tanto più se si tien conto degli adattamenti assai rozzi della rima. A noi sembra, al contrario, che tradurre un endecasillabo toscano in un ottonario corso, sia un procedimento tecnico assai complesso: sì che si dovrebbe dedurre, di tale importazione-traduzione, una mediazione colta o semicolta. E allora, la Corsica, con le altre «isole», come si collocherebbe nella generale sistemazione, monogenetica o bigenetica che sia, della poesia popolare?

Influenze, di contenuto, dalla poesia amorosa toscana, qui, nei canti corsi ce ne sono: ma a frammenti, per brevi analogie. Più complete, fino a presentarsi come vere e proprie varianti, sono le influenze dell’epico-lirica, dal Piemonte e dalla Francia: una particolare epico-lirica, il meno narrativa possibile, e il più possibile adatta a un canto non corale. Per esempio la diffusissima canzone della *Bella che va a ballare* (di cui si hanno varianti dal Piemonte al Veneto, dall’Emilia alla Toscana al Lazio), qui in Corsica:

«Susanna, fatti a festa  
ch’hai d’andà a ballà.»  
Susanna è pront’e lesta  
E pronta per ballà.

A pena ch’arriva al ballo  
Nissun la fa ballà,  
'Riva un figlio d’un Conte,  
Tre giri li fece fà, ecc.

Oppure la canzone della *Bella che va alla fontana*:

A mia mamma è vecchiarella  
Ben di bon ora mi fa rizzà,  
E po' mi mette a secchia in testa  
Alla fontana pe' fammi andà.

Dalla cultura accademica italiana, e anche da quella classicistica francese, provengono molti dati: ecco un esempio:

... Sì una bella Cleopatra  
Un Heloisa, un Helena,  
Una Glorinda, un Armida  
O Penelope regina,  
N'un sì figlia della terra  
Sì una bellezza divina.

Scendere finu a l'infernu  
Cumme lu si scese Orptheo  
A circà la sua Euridice  
Se tal fosse il tuo desio  
N'un mi senti, forse dormi,  
nelle braccia di Morptheo.

Esempio estremo, ma non eccezione. E porta, inoltre, il nome dell'autore (che è il gendarme Martino di Asco) e in via niente affatto eccezionale, essendo tutta la poesia popolare corsa sostanzialmente non anonima, firmata: pur restando, con ciò, autenticamente popolare, a differenza dei poemetti narrativi siciliani in ottave (dovuti a cantastorie - «orbi» - anagraficamente determinati) la cui non-anonimia implica non-popolarità.

Malgrado la firma, dunque, i fenomeni della poesia corsa sono perfettamente identici a quelli che abbiamo cercato di delineare poco fa a proposito delle Marche: cioè, anzitutto, l'adattamento rigoroso del «cantante» alla convenzione. Tutti i voceri sono prefigurati: nel metro, nella sintassi, nelle figure retoriche. Sono prevedute perfino le circostanze immediate e quindi realistiche.

Il vocero è la forma centrale della poesia corsa e fornisce

lo schema anche per le ninne-nanne, i lamenti d'amore, le serenate e le stesse poesie politiche. La sua assoluta originalità, come conformità psicologica al tipo umano della Corsica, fa sì che ogni influenza esterna sia assimilata e assorbita interamente: eccettuata, s'intende, l'influenza «culta», che qui, tuttavia, è assai meno scoperta e intrusa che in tutte le altre poesie popolari, data forse l'unità isolana della popolazione, la sua scarsità numerica che favorisce la mistione tra classe abbiente e classe povera in un'identica aderenza al costume, in un'identica passione. A noi pare di grande importanza, comunque, che tutte o quasi, le poesie popolari corse, specie i voceri, siano firmate, e datate: e che spesso la firma sia quella di un borghese (per es. la madre o la sorella di un avvocato, di un medico ucciso dai banditi o dai francesi): di grande importanza, poiché, dati i risultati stilisticamente identici, ciò dimostra *che ogni altra poesia popolare è sostanzialmente firmabile e databile*.

Nel caso corso, e nella fattispecie del vocero, firma e data sono favorite dalla circostanza esterna, in conseguenza del procedimento stesso con cui si usano cantare i voceri: le donne si raccolgono a «piangere» intorno alla «tola» (tavola dov'è steso il cadavere), nella casa col «fugone» (il focolare) spento e le persiane chiuse: non cantano insieme, ma una dopo l'altra, man mano che sono prese dall'ispirazione, e non cantano voceri già fatti, ma ne inventano di nuovi e appositi per la circostanza, con tutti i suoi dati; spesso dialogando fra loro. I pezzi più riusciti restano impressi, e con essi il ricordo dell'inventrice.

La firmabilità e la databilità, reali, come in Corsica, o potenziali, sono elementi di cui noi prendiamo atto non tanto a favorire la tesi crociana della creazione individuale (il Croce aveva infatti prospettato il caso uguale e contrario a questo: che cioè non tutte le poesie d'arte sono firmate e datate), quanto a rendere un po' meno enfatico il «mito romantico» di una creazione collettiva e così profondamente originaria da uscire dal tempo: mito che talvolta rasenta il



ridicolo; si legga infatti, al proposito, come vedeva la cosa il Pitrè: «Un bel giorno, in mezzo ad una piazza cittadina, o nel fondo oscuro di un chiasso, o nell'aperto dei campi, si alza una bella canzone non mai fino allora udita. Chi l'ha fatta... nessuno lo sa, nessuno cerca di saperlo...». E da questo strano agnosticismo i filologi romantici non escono: la canzone nasce come un cavolfiore, in fondo ai chiassi o tra gli orti: e una specie di *refoulement*, di cecità, si forma nella mente del folclorista quando si tratta di andare in fondo al chiasso o dietro all'orto a vedere chi diavolo canta: ma «nessuno lo sa», «nessuno cerca di saperlo». Sulle orme del grande Pitrè i folcloristi provinciali - gli stessi delle suddivisioni rubieriane - non hanno più cessato di osannare a queste canzoni ortofrutticole... Ora a noi par chiaro che in fondo a quel chiasso o a quell'orticello, si troverebbero semplicemente dei tipi di tutti i giorni come il suddetto gendarme Martino, la voceratrice Susanna Antonelli, il bandito Tramoni, il giovanotto (innamorato) Ghiuvanni Orazi ecc.:<sup>40</sup> e non, per carità, i poeti rustici, cantastorie, i grafomani paesani: non è questo l'altro termine dell'antinomia da opporre all'assoluto anonimato.

## V

### *Italia meridionale*

Abbiamo abbondato nella scelta della poesia popolare abruzzese: è vero che l'Abruzzo era designato, nel piano generale, a presentarsi come *specimen* di poesia folclorica (di cui, più avanti, diremo); ed è vero anche che la poesia narrativa religiosa vigoreggia in questa regione con la fecondità della lirica. Ma, intanto, due testi, quello del De Nino (1881) e quello del Finamore (1886) erano troppo ricchi di suggestiva materia (disposta, poi, e studiata, specie nel Finamore, con particolare castigatezza di gusto e cultura) per non richiedere più amoroze e attente consultazioni; e poi, e ciò è che conta, il canzoniere abruzzese ci è parso tra i più autenticamente e deliziosamente popolari d'Italia. Non nel senso di originari, com'è, e l'abbiamo accennato, per le «isole» (e l'Abruzzo, per ragioni geografiche, in parte lo è), ma proprio crocianamente, di «tono». Il Finamore ne delinea le cause ambientali: «In Abruzzo, mai città, mai corti, che irraggiassero all'intorno una potente azione civile. Fatta qualche eccezione, comunelli sempre; in istato di reciproca indifferenza, per similarità di condizioni; ovvero, più che dalle distanze, divisi dal difetto o dalla insicurezza delle strade, nonché dalle naturali barriere di monti, di boschi e di fiumi. Ora, come nel passato, l'influenza de' nostri principali centri di attrazione lontani più risentita che non quella delle nostre città, sempre piccole e poco aristocratiche. La vita municipale nostra, per centinaia di anni - aduggiata dal baronaggio, dal chiericato secolare e regolare e dal brigantaggio -, grama e stentata».

«Non si potrà, - prosegue il Finamore - fino a che non sia prodotta una gran copia di documenti, stabilire con

sicurezza da quali correnti tradizionali avessimo tratto a preferenza; ma non è dubbio però che né prima, né quando col consolidarsi di una monarchia, che segregando queste provincie dalla vita italiana (1266-1738), protrasse di cinque secoli il nostro medio evo, questa Regione non fu del tutto chiusa all'influenza sia pure mediata delle provincie superiori, specialmente centrali, e, più particolarmente, del Lazio; con le quali i nostri popolani, agricoltori e pastori, hanno avuto sempre maggiore contatto».

Come si vede, la «mediazione» avviene sempre per diffusione a uno stesso livello culturale, quello popolare: non ha «ascese» e «discese».

Anche i rapporti con le Puglie, Napoli e Roma, sono rapporti di lavoro, e lavoro umile.

Le «correnti tradizionali», dunque, sia pur grossolanamente definite, son quella toscana amorosa e quella religiosa umbra di origine trecentesca: niente motivi o forme autoctone.

Per ognuno di questi canti abruzzesi si possono trovare, al solito, dozzine di varianti, e, almeno teoricamente, risalire al testo primo: che non sarà certamente, dunque, indigeno, ma toscano, o laziale, o umbro... Ma si guardi anche nei casi in cui il testo estraneo, non abruzzese, rivela una minor assimilazione, i resti stridenti di un diverso «spirito» regionale, come sia intensa la colorazione locale: per es. in questo canto che in Toscana ha forma narrativa (*La Dama morta*, nell'op. cit. del Giannini); e così pure in Sicilia:41

Pass' e rripass', e lla finestr'è cchiuse,  
Segnu che lla mia bbélla s'è 'mmalata.  
S'affaccia la sua matre svinturata:  
«Fijju, che ppassi cchiù pe' cqueste strati?  
Non zai che lla tua bbéll'è ssotterrata?  
Si nnu'mmi crit'a mmi, va a ssanda Maria;  
'Llòco la troerà la svindurata.  
A mmani ritta la trui colecata;  
A mmani manga sta ju confalone.  
'Llòco sta scrittu ch'è mmorta d'amore».  
«Non è mmorta p'amore, nè per affettu,

È mmorta per amà nu ggioinettu.  
Non è mmorta p'amore, nè pper affannu,  
È mmorta per amare nu tirannu.  
Manucce bbéllle, chi te ll'à piecate?  
Core d'acciaru chi t'ha sotterrata?  
Ucchjitti bbèjj, chi te jj'à 'nzerrati?  
Bboccuccia d'oru, chi te ll'à 'nferrata?  
A mmèzza messa me nne traso fòre,  
Pe' nno' vvetèrt a lla fossa calare.  
Prima piangivi che ddurmivi sòla;  
Mo' durmi fra jji mmòrti 'n gombagnija.

E si guardi come un motivo fantastico, che potrebbe essere prodotto della lucida fantasia toscana, qui si faccia limaccioso, nel semplificarsi, e assuma quasi aspetti goffamente magici:

Nu ggìorne da la cacce ji' fu 'mmitate  
A lu bbuschéte de lu bbéllle ggiardine.  
Lu mére me paréve nu ggiardine,  
Li péscce mi menév'a ssalutàje.  
Ji' me ne vojje ji' pe' lu mér' a mmonde,  
Vojje sendì lu péscce quande cànde.  
E cquande lu péscce cànde 'nfra la 'réne,  
Ccuscì ccandiàme noje la primavére.  
M'avéte terate come nu pésc-i-a ll'éme;  
Me sbatte for'a ll'acque 'nfra la 'réne.

Una ricostruzione nella memoria deformante del rozzo variatore abruzzese, che smonta i motivi, li disgrega, e poi li giustappone, in modo che quelli ch'erano dei termini di paragone divengono quasi membri d'una contaminazione.

Il Finamore spiega la popolarità di questi canti, questa loro deliziosa capacità di riduzione alla propria beata e irriflessa rozzezza, col presentarne depositarie le donne: «Principali depositari del nostro tesoro poetico, le donne. Di poeti e cantastorie di professione, che io sappia, non ce ne sono, né si sa se per innanzi ce ne fossero... La donna... si appropriava e de' prodotti letterari e de' forestieri tutto ciò che è più spontaneo e più conforme al genio popolare; e chi vuole attingere alla fonte viva della nostra poesia, non deve star

troppo a udire o un uomo, che, mietitore, pastore o mestierante, avrà bazzicato in Puglia, in Napoli o nell'Agro romano... né le più delle nostre donne di città...».

L'intuizione, in merito alla funzione linguistica «conservatrice» della donna, è notevole: ma poiché chi canta, e proprio nei saggi stessi pubblicati dal Finamore, sono i maschi, e proprio magari quelli che migrano, per lavoro, nelle province vicine, bisognerà parlare piuttosto di uno «spirito femminile», nel senso di fantastico e miseramente, commoventemente tradizionale, in tutti i «cantanti» abruzzesi. Se dai canti uditi nelle più civili regioni nordiche, i braccianti, traducendoli, o meglio riducendoli, al loro ritorno al paese dell'«area depressa», espungono tutto ciò ch'è troppo eletto e logico, fuori dal giro della loro padronanza linguistica del mondo: o, se ve lo conservano, lo trasformano nel senso del magico, di un'ingenua convenzionalità esoterica. Tutto l'oro e l'argento (toscani o romani) che non hanno in saccoccia, lo scialano, poveri giovanotti, nelle loro canzoni.

Quanto al vicino Molise non crediamo che il discorso da farsi possa essere molto diverso: non solo per un esame approssimativamente interno, psicologico, oppure ambientale: ma anche per quanto riguarda la raccolta, quella bellissima del Cirese, che segna la data limite (1953) del secolo di raccolta di materiale che fu inaugurato nel 1842 dal Tommaseo.<sup>42</sup>

Figliazione della specie «strambotto», con esso convivente, è, a Napoli, la «villanella»; il cui problema occupa tutta una sezione a sé nel campo degli studi di poesia popolare napoletana. Tra le raccolte tardo-rinascimentali o barocche di poesia popolare (alcuni titoli saporiti: *Comincia il fiore delle elegantissime canzonette*, *Stanze che si dicono sulla viola la sera per serenata* ecc.), ce n'è una, del 1537, intitolata appunto *Villanelle alla napoletana*. Ma il genere è certo più antico.

Ogni fanciul pria che s'avvolge in fasce  
quasi cantando nasce,

scrive il cinquecentista Gian Battista del Tufo. Ed è una epigrafe che varrà per la Napoli di tutti i tempi... Documento dell'eterno canzonettismo, ricordiamo la storica querela di una tale Giovannella di Gennaro contro un notaio che, da lei respinto, le faceva cantare sotto le finestre «mattinate» di sfottitura: siamo nel 1335. Del Quattrocento restano a testimonianza i *Gliòmmeri* del Sannazzaro, con interi corpi di strambotti, come il lettore può appurare in *D'una preziosa silloge di poesie volgari con barzellette e strambotti di rimatori napoletani del quattrocento* di M. Vattasso<sup>43</sup> e ne *Le villanelle alla napoletana* ecc. di G.M. Monti (cfr. bibl.). E giungiamo così ai dialettali popolareggianti, barocchi, Velardiniello e Sgruttendio. Se si tien conto che la «villanella» non ha una metrica determinabile, subendo disparati influssi letterari (per es. la metrica della canzonetta anacreontica del Chiabrera) e che in conseguenza si determina un macaronico «culto» nel suo organismo linguistico, riuscirà ovvio come questo genere rientri nella categoria della poesia semi-popolare (categoria che è particolare per Napoli, e che sarà continuata nei tempi moderni da quel tipico prodotto semi-popolare che è la canzone napoletana).

Non manca, e si capisce, un imponente corpo di poesia folclorica: è entrato ormai nei nostri clichés mentali un popolo napoletano espanto nel parlare in una cadenza ch'è già musica, incapace di vivere se non all'aperto, al sole, in un continuo baccano di vicoli e fondaci dove si tira a campare in mezzo ai peccati e agli imbrogli in una eccitazione sensuale ch'è quasi religiosa: di qui migliaia di *nonne, stroppole, iuocche de criature, 'nduvine*. E inoltre, volgare e allegra, sguaiata e simpatica, la sfottitura politica: in cui la faziosità del gergo, o quanto meno del linguaggio furbesco - il vizioso e quasi automatico ammiccare - dilaga nell'apertura del

canto. Un esempio che potrebbe essere l'epigrafe di una certa «Storia d'Italia»:

'O re 'e Nàpule è re d' 'e maccarune:  
Vo' fa' la guerra senza nu cannone.  
'O re 'e Nàpule è re d' 'e maccarune:  
Guerra vo' fare contr' 'a nazione.

La cui origine è visibilmente borghese: se il Re di Napoli qui ricordato è Ferdinando IV, nella circostanza del suo tradimento alla costituzione del 1820; ma nello spirito epigrammatico c'è della verve popolare: e poi a Napoli certe distinzioni di condizione sociale sono stilisticamente meno lecite che altrove, data l'unità psicologica che vi regna. Più sospetta è l'origine borghese della seguente (1860):

E' sunat' 'a ritirata,  
So' sunate li ttrummette,  
Palatune, int'a letto,  
Ca Burbone nu' regna chiù.  
Marcià, marcià 'e berzagliere,  
E biva Calibarde che ci ha rat' 'a libertà.

'Ncopp' 'a porta re Gaeta  
Là ce steva 'na curona,  
Calibard' 'o 'mperatore  
L'ha vuluta 'mburbandà'.  
Marcià, marcià ecc.

È asciuta 'n'ata mora  
'E capill' à disperata,  
Francischiello venne l'ova  
E Zufia 'o baccalà.  
Marcià, marcià ecc.

Francischiello stà malato  
Ci abbesognen' 'e lavative,  
C' 'e facimmo spicciative  
C' acqu' 'e rasa e scrz'ancine.  
Marcià, marcià ecc.

Vi' quant'è bello Nàpule  
Me pare nu ciardino  
Burbone è 'n assassino  
L'avimm' a fucelà.

Marcià, marcià ecc.

Infatti, un canto sulla cui popolarità non c'è davvero da dubitare, del 1884, rivela chiaramente le nostalgie borboniche del sottoproletariato reazionario (e si veda in proposito il poemetto *'O Luciano d' 'o Rre* di Ferdinando Russo). In quell'anno le Guardie Municipali e quelle di Pubblica Sicurezza avevano l'obbligo di accompagnare al Lazzaretto i colerosi: e i guappi (ricordando *'o Re Nuosto*, Francesco II):

Guagliù, nun cacate muollo,  
Ca 'e guardie ve so' 'ncuollo:  
Dicite 'o sìneco vuosto  
Ca nuie cacammo tuosto.  
A buie, Guardie Municipale  
E Guardie 'e Sicurezza,  
Facitece 'sta finezza,  
Dicite 'o figlio 'e Manuele  
Ca nuie cacammo bene.  
Si po' vulite ca iammo chiù tuosto  
Vulimmo 'o Re Nuosto.

Fino a un canto di vera e propria sedizione: sedizione della malavita contro le forze dell'ordine (nella fattispecie Alfonso Tresca Carducci, principe di Valenzano, delegato, integerrimo, di Pubblica Sicurezza):

Guagliune 'e mala vita,  
Nun ghiate p' 'e Ponte russe,  
Ch' 'o rillicato russo,  
Ve vene a carcerà.

Guagliune 'e mala vita,  
Nun ghiate p' 'a Ruchesca,  
Ch' 'o rillicato Tresca  
Ve vene a carcerà.

Quanto al genere semi-popolare, come accennavamo attaccando dalla «villanella», Napoli vanta una produzione extra: sterminata, perché recente, e coatta da necessità commerciali e turistiche, con troppo evidenti segni di cultura



borghese, e non anonima. Una facile retorica dirà che popolare è la canzone piedigrottesca in quanto è *per* il popolo ed è divenuta suo patrimonio: ma veramente? In pratica, «elaborazione» da parte del popolo, almeno fino adesso, o che si sappia, non c'è stata: manca perciò la prova meglio valevole per la sua popolarità.<sup>44</sup> Ci siamo perciò attenuti nella scelta alle forme tradizionali della letteratura popolare: al canto lirico monostrofico, che qui trionfa. Con motivi e ispirazioni fortemente differenziati: Napoli, con Palermo, è forse l'unica «città» che abbondi di quel canto ch'è tipico della provincia agricola o marinara: sì che sulle forme tradizionali si esercita una violenza di spiriti diversi da quelli cui abbiamo fatto l'abitudine leggendo le raccolte provinciali: l'attribuzione di «cittadini» per questi canti non avrebbe dunque ragione di implicare, come ha nel Tommaseo, accenti, e neanche sfumature, di disprezzo: si tratta, poi, in realtà, di pescatori e ortolani della periferia; e, inoltre, la corruzione del camorrista, del guappo, ha quello stesso fondo psicologico, che, malgrado i vizi di sensualità e di esibizionismo, passa genericamente per «salute» popolare. L'eroica convenzione collettiva, lo sbandieramento di stracci e peccati, ch'è allegria nella sua accezione meridionale originaria. Perciò a Napoli e nel Napoletano (il retroterra appenninico avrà caratteristiche abruzzesi o foggiane) quel tono scherzoso e umoristico, o sfottitorio e insolente, che costituisce di solito l'elemento prosaico delle letterature regionali, qui è necessario e dà dei bei risultati: producendosi dalla capacità nativa dei napoletani al ghigno, all'ammicciamento, alla strizzata d'occhio, all'allusione oscena, alla sconcezza, alla galanteria insolente, al furbesco sentimentalismo: un'abilità così consumata che toglie ai canti in chiave umoristica e scherzosa quella goffaggine, quella pesantezza paesana, quella miserabile futilità, che rendono fastidiose tante pagine delle raccolte di poesia popolare.

A sé - ma ridotti all'ardore monostrofico del canto lirico -

stanno i frammenti narrativi di *Fenesta ch'a lucive*. Cose stupende; del poemetto siciliano *La Baronessa di Carini* da cui proverrebbero - insieme a un'infinità di varianti, tutte dovute a un'analogia riduzione lirica, e sparse nell'intero Meridione - si è sciolto lo spirito acutamente letterario, e, se pur con commovente ingenuità e violenza, agiografico, costante alla narrativa siciliana, anche là dove la trasposizione sembri quasi letterale. E s'è sciolto anche il quantitativo di stilismo lirico siciliano, col suo falso splendore di effusioni e complimenti che sembran sempre crescenti di un tono, enfaticamente eccedenti. Si è avuto a Napoli, con la riduzione al lirico, un estremo addolcimento. Raramente, nella lettura di testi popolari, ci siamo imbattuti in versi così alti: la cui dolcezza fosse così dolente, il cui calore fosse così puro. Si guardi come lo slancio, l'allure di questi frammenti, sia sempre a un grado di tensione estrema, sulle più frequenti vibrazioni del diapason sentimentale: oltre le quali il sentimento soffoca, si estenua: ma come non ecceda mai, come torni sempre sui particolari prosaici e concreti o quasi convenzionali (la sorella che annuncia la morte, «'o tavuto tutto centrelle d'oro martellato», le serpi, gli uccelletti...). E si noti come nel dolore si inveni sempre quel «barlume di allegrezza», di cui dice il Leopardi, e che qui ha concrezioni in stupendi traslati dal tono vagamente seicentesco; come nel sentimento funebre ci sia sempre qualcosa di favolosamente macabro e grottesco, e nella tragedia qualcosa di truculento che le dà colore e quasi festosità. Si noti ancora come i personaggi siano psicologicamente definiti, e proprio in virtù delle più indefinibili combinazioni stilistiche e musicali: quel ragazzo angosciato, che non distingue il sentimento dell'amore carnale da quello del peccato come imminenza di morte; e nel tempo stesso è felice, espansivo e affettuoso (con nel fondo la sua crudeltà di narciso, di malandrino meridionale), non chiedendo ipocriticamente che una «*strentulella a pietto*» e un supremo «*vaso 'mmocca de malincunia*»

(mentre, sottinteso e ammiccato, c'è, dietro, il ricatto dell'eccesso di sensualità, del capriccio che non sente ragioni: per cui: «*Si t'arricuse me vire murire*»). Ma soprattutto lei, Rusella, che tra innocenza quasi infantile e impudicizia, tra soggezione alle regole dell'onore e colpa, è una figura artisticamente intera: nei suoi atteggiamenti verginali, di una verginità che eccita al sadismo - così come compare, scannata dal ferro paterno, bruciata dalle fiamme infernali - la si direbbe una figura femminile tassesca. È vero, i procedimenti stilistici son popolari, e dello stile popolare più autentico: solecismi, elissi deliziose, fresche coordinazioni per asindeto, ingenue inversioni («*carne de Rosa mia nu' ne tuccate*»), infantili raffigurazioni espressionistiche da iconografia magica («*chiù dinto steva la mia 'nnammurata, | Int'a 'na caudara che bulleva*»): eppure noi sentiamo in questi frammenti, i cui endecasillabi hanno uno speciale e indeterminato effluvio ritmico, troppa felicità poetica, troppa passione per non implicarvi la presenza di un poeta storicamente determinabile: rifacciamo il nome del Tasso - il Tasso della suprema *allure* operistica dell'episodio di Sofronia - per stabilire una categoria stilistica e insieme un'epoca storica. Certo siamo troppo poco provveduti in sede di filologia folcloristica per cercare di appoggiare, sia pur su una larva di documentazione, questa nostra impressione ch'è puramente estetica: ma il lettore è messo sulla strada delle deduzioni, e c'è da farne di assai lusinghiere, in ogni caso, per quel modo di produzione cooperativo e collettivo, nella geografia e nella cronologia, che si definisce poesia popolare.

Si lamenta, per le Puglie, la mancanza di un lavoro organico centrale su cui fondare una scelta: malgrado il volenteroso apporto di un La Sorsa e di molti altri, tuttora operanti. Una visione complessiva della poesia popolare di questa regione non ci è data: si fraziona nelle sue sezioni provinciali o cittadine, ma ciononostante, salvo smentita, la

si può ricostruire e in qualche modo sintetizzare senza averne una impressione di singolarità.

Si trova nella zona di irradiazione dalla Sicilia, via Napoli: vi si rinvengono le tipiche vestigia della *Baronessa di Carini* e i consueti motivi amorosi restituiti nel ben noto schema dello strambotto. Non si tratta dunque, per un antologista, che cercare delle buone varianti, o cogliere qualche ghiotta varietà. Nel Gargano, per esempio, dove di poesia non c'è quasi nulla, almeno a desumere dall'opuscoletto del Tancredi (cfr. bibl.): c'è la rusticità assoluta di una gente ai margini anche delle più basse correnti di cultura, ma che, pure, senza quelle correnti di cultura, non avrebbe canto e poesia: recentissime, certo dovute al servizio militare nel Regno d'Italia, devono esser lì le importazioni di *Angiolina bell'Angiolina* o di *Mamma, mamma, dammi cento lire*.

La poesia del luogo, goffa e puerile, senza immagini, pedestre nelle contaminazioni, e tuttavia commovente in qualche sua montanara e umilissima allegria, è tutta legata alla convenzione dell'approccio amoroso.

C'è, agli inizi di quell'approccio, per prima cosa *lu zinn*, l'occhiolino del tozzo contadinello, *u cacckiuncidd*, alla ragazza; poi, in compagnia degli altri giovanotti, *li cacckiune*, la messa domenicale; indi *u surdelline*, la sordina sotto la casa dell'innamorata, *la zita*, infine, se tutto va per il meglio, la serenata (*purtè lu sunett*), in cui si cantano prima gli *strusce*, gli strambotti, e poi la *prima e seconda*, canto a una voce e coro, e *l'ariett a la stesa* o la *vichese*,<sup>45</sup> e in ultimo *lu salute*, il saluto. A *lu consent* (fidanzamento) e a *lu spusaggke*, la tarantella.

A Taranto, nel Barese, nel Leccese, nel Salento, a Brindisi – dalle raccoltine e contributi che si possono racimolare – l'abituale, modesta messe di «canti d'amore» e poesia folclorica (tra cui da notarsi i canti di marinai): ma non mancheremo di sottolineare un esiguo opuscoletto per nozze, a cura di A. Mancini (cfr. bibl.) contenente sei canti d'amore e sei ninne-nanne nel dialetto greco-bizantino della

Grecia in Terra d'Otranto. Non toccheremo, neanche di sfuggita, la questione dell'angolo visuale glottologico e folclorico (il lettore vedrà elencate nella bibliografia alcune interessanti operette sull'argomento): ma ci si consenta di manifestare, al riguardo, un nostro puro interesse estetico, se son cose bellissime, d'una bellezza singolare, che non ha che scarsi legami, anche di solo contenuto, con la poesia circostante: proprio come vedremo per i canti grecanici di Roghudi in Calabria. Non usciamo dall'ambito estetico, non facciamo deduzioni.<sup>46</sup>

Ma la sezione Puglie è eletta qui a rappresentare una forma particolare di poesia popolare: il poemetto del cantastorie, ossia il poemetto semi-popolare; il lettore si imbatte, poco più avanti, sfogliando l'antologietta siciliana, nella *Baronessa di Carini*, altro tipico poemetto semi-popolare di cantastorie: ma va notato però che l'integrità della *Baronessa di Carini* è frutto di mezzo secolo di ricerche e di restauri dovuti al Salomone Marino e ad altri studiosi: mentre invece, questo *Capitolo* intorno a San Jacopo di Galizia ci è pervenuto, nella sua totalità se non nella sua integrità, per via orale, per bocca cioè dell'ottuagenario Maino di Altamura che l'ha detto alla raccoglitrice Anna Tragni. Caratteristica, questa, che lo colloca a parte nella categoria cui stilisticamente apparterebbe: la categoria cioè della poesia semi-popolare a stampa, di cui si sono occupati esaurientemente molti illustri studiosi (dal D'Ancona al Novati, dal Giannini al Santoli: cfr. bibl.).

Altra caratteristica che lo distingue è il suo metro: zoppicanti quartine (piene di zeppe e di ripetizioni) ossia tetrastici - «forme prime», pare, della poesia lirica monostrofica - giustapposti: a sostituire l'ottava (che è tipica della poesia popolare meridionale narrativa, anche religiosa) o i distici rimati (tipici della poesia religiosa, come la chiama il Toschi, umbro-abruzzese).

Terza caratteristica di questo *Capitolo* è di appartenere al numero, esiguo, dei canti di «Romeria», di cui scarsi

esemplari si trovano nella nostra poesia popolare.<sup>47</sup> Il *Capitolo* nella sua terz'ultima strofa, porta poi il nome dell'autore («*Geséppe Mareudde pe nome chiamète*») e la data di composizione («*all'anne millesecintedecessète*»): alla cui validità la Tragni mostra di credere, pur con riserva. («È da notare però che i nomi che io ho raccolto, Marvulli, Caputiello, Spezzacatena ecc. nulla ci dicono di particolare e nessuna indicazione ci danno dell'esistenza storica dei loro autori. Qualcheduno, come il nome del Marvulli, indica una famiglia di Altamura e dei paesi vicini tradizionalmente geniale».) Andrà senz'altro respinta, in conclusione, una simile paternità: tanto più che il Maino – relatore del canto – è compositore lui stesso, secondo un costume spentosi con la sua generazione.

Inoltre, a parte il «fatto», nulla ci sembra qui stilisticamente appartenere alla categoria semi-popolare dei poemetti storicamente attribuibili a un autore: malgrado, s'intende, la sua semi-popolarità, ch'è però tutta di tipo moderno, come indica il dialetto usato, come indicano certe espressioni spianti un intervento «letterario» in quanto prosaicamente cosciente, nelle zeppe, nelle interiezioni moralistiche, nel commento. Esito di una composizione tipicamente «per stampa» affidata invece alla trasmissione orale: sicché non c'è da dubitare che cronologicamente quel 1617 possa esser davvero la data di nascita del *Capitolo* di cui questo che possediamo è la forma evoluta e moderna.

Del Seicento ci sono tutti i tratti: il pietismo, la prosopopea agiografica (calati, s'intende, nel mondo elementare e superstizioso della plebe), la sensualità inibita, non per i soliti motivi d'onore ma proprio esplicitamente religiosi, e perciò più violenta, massiccia e bieca, malgrado gli aspetti semplicistici della interpretazione popolare. Siamo insomma in piena Controriforma. E in piena civiltà spagnolesca. Se il fatto del *Capitolo* si trova negli *Acta Sanctorum dei Bollandisti* (Tomo VI, pag. 50: «*Adolescens ad Jacobum tendens, de falso furti suspenditur, quem pater Compostella*

rediens in patibulo vivum invenit ac deponi iubet»), si trova però, anche, con particolari meno edificanti e più realistici, nella novella del Cervantes *La Gitanilla*.<sup>48</sup>

Poeticamente questo poemetto è di una estrema rozzezza: e certi elementi «barocchi», implicanti una casistica psicologica a suo modo rigorosa, e insieme una certa grandiosità, tra umoristica e tragica, dell'impianto narrativo, probabilmente per la «discesa» compiuta attraverso la scala dei valori stilistico-sociali - e giungendo per di più a un contadino moderno -, assumono forme rustiche, semplicistiche e grottesche: si rifanno «primitive», ma di una primitività moderna, ossia prosaicamente priva ormai delle implicazioni metafisiche controriformistiche: sostituite da un convenzionale spirito di devozione e dal gusto dell'aneddotico. Ma in tanto umile realismo d'impacciati e ilari cafoni, la sanguigna salute del popolano variante di Altamura, dà una certa solennità alle figure umane riducendole tutte alla sua misera dimensione psicologica. Il padre, così definitivamente «devoto», e insieme così «dritto» nel fare i fatti suoi; la donna libidinosa, i cui approcci hanno un'aria piuttosto boccacesca che in qualche modo irreligiosa o diabolica, e la cui complessità - dal tentativo di stupro notturno alla rabbia del rifiuto («stava triste come il marrobbio, tutta veleno come una serpe») al furore vendicativo, così grossolano - è ridotta alla più immediata e meccanica semplicità psicologica, che però a suo modo è potentemente sintetica; ma soprattutto il ragazzo: il cui apriorismo psicologico - dovuto all'essere predestinato al miracolo, all'esser tutto dalla parte della luce divina, edificante - non conta niente più di un dato meramente esterno, in quanto è dal narratore meramente applicato. Non potendo, tale narratore, nemmeno concepire da lontano una psicologia d'eccezione, fuori dal normale - nel senso che sia patologica, o, se si vuole, sublime - attribuisce beatamente l'assurda astinenza sessuale non a un «segnato», ma a un qualsiasi ragazzotto pugliese delle sue parti. E quanto alla

morte - la doppia impiccagione - viene ridotta a un fatto di comune amministrazione, con atteggiamenti di dolore presi dalla «Cristiade» popolare meridionale: violenza nel dolore dei consanguinei, comprensione sociale, meglio che pietà religiosa, negli astanti.

Cenerentola del Meridione popolare è la Lucania, dalla bibliografia poverissima anche di quegli opuscoletti dilettareschi, approssimativi, provinciali e di quelle *plaquettes* per nozze, che in qualche modo infittiscono le bibliografie delle circostanti regioni. Assolutamente esigua - e limitata alla sola Matera - la raccoltina del Molinaro Del Chiaro, da cui abbiamo soprattutto trascritto: per quanto assai promettente. E la promessa non mantenuta, per tanti decenni, sta forse per adempiersi: dopo Levi, dopo Scotellaro, dopo il riaccendersi dell'interesse per la questione meridionale sul piano della letteratura «impegnata» di questo dopoguerra. C'è aria di vigilia, per la Lucania: e infatti gli avvenimenti che più importano il folklore di questi ultimi tempi, riguardano proprio questa regione: intendiamo riferirci alle *Tradizioni popolari in Lucania* del Bronzini e agli scritti del De Martino (cfr. bibl.). Ma con solo indiretti apporti alla poesia popolare, in quanto l'opera del Bronzini, pur rasentando la perfezione dal punto di vista metodologico<sup>49</sup> e della sistemazione della materia, sì che l'intera vita tradizionale lucana vi è esaurientemente inquadrata, non ha quell'interesse specifico per la poesia che abbiamo visto, per es., nei *Canti molisani* del Cirese: i canti vi sono riprodotti (e pochi raccolti direttamente) sempre in funzione folclorica. Mentre le pagine del De Martino, non sono che appunti, per quanto preziosi, tendenti, poi, a generalizzare il problema dal «referto» lucano all'intera produzione folclorica come categoria. Pertanto molti problemi della poesia lucana restano non solo oscuri, ma nemmeno impostati: per es., il problema metrico in canti di questo tipo di cui un buon quantitativo il lettore troverà nella



nostra scelta:

Tre frunn' e tre fiori so' cinchi rose,  
Tre frunn' e tre fiori so' cinchi rose:  
Dormi la nenna mi', anima bell',  
Dorm' e ripose, dorm' e ripose.

O il particolare o particolarmente vivo lievito linguistico dovuto ai dati folcloristici, come nel bel «canto d'altalena» che abbiamo riportato dal Molinaro Del Chiaro. Malgrado tutto questo è proprio dalla Lucania che la nostra antologia ha desunto alcuni dei pezzi più straordinari.

Al contrario, raccolte notevoli per numero e mole, meno per qualità, possiede la poesia popolare calabrese. Dall'antiquata silloge del Canale, a quella frettolosa del Casetti-Imbriani, alla un po' strana miscellanea del Mandalari (che raccoglie in parte le precedenti, con varie appendici: canti inediti di Melito-Porto Salvo e canti grecanici di Roghudi) al grosso e recente (1929-1933) volume in quattro tomi del Lombardi Satriani: il cui primo tomo presenta un'assai stravagante disposizione delle varianti, e se, nei seguenti l'autore cercherà di porvi riparo, non desisterà però da un altro vizio della sua raccolta, ossia dalla presunzione di poter fornire dei testi popolari rielaborati nel senso della ricostruzione metrica là dove manchi o sia in disordine («Si notano due, tre canti riuniti in uno, versi posposti, intersecati e monchi, e riesce talvolta impossibile ricostruire, diciam così, il canto, perocché mancano le varianti e manca la persona, cui rivolgersi per avere l'esatta versione di esso...»). Mentre, forse per la prossimità della Sicilia, che in questo caso significa prossimità dell'Archivio del Pitrè, intenso è il numero dei saggi, contributi, raccolte ecc. di poesia popolare e folclore.

La poesia popolare calabrese non presenta una fisionomia tipica: ancora, probabilmente, per la prossimità della Sicilia, la cui poesia, importata, ha assimilato, se ve n'erano, i motivi

autoctoni. Ed è del resto caratteristico, in questa regione recentemente conquistata al dominio linguistico italiano, il processo dell'importazione, e della susseguente devozione per gli istituti importati: nel nostro caso per le convenzioni letterarie, sia colte che popolari.

Tra i 464 canti riportati dal Mandalari, i 3157 del Lombardi Satriani e le altre centinaia spigolate in riviste e estratti, non restava dunque che scegliere *tout court* i più belli, senz'altro criterio che non fosse quello estetico: e, pur con la tendenza al letterario, vi si trovano infatti delle cose purissime. Come la siciliana e la toscana, la poesia popolare calabrese è quasi paradigmaticamente la poesia «parossitonale»: di cui parla il Nigra come di una specie etnicamente italiana nei confronti di una specie nordica (o celtica) ossitonale diffusa nella valle Padana e nella Provenza.

Sicché la componente «letteraria» che nella poesia calabrese si avverte di continuo (pur senza il fastidio che tale fenomeno importa nella lettura della poesia siciliana e anche toscana, in cui quella componente letteraria è da imputarsi spesso a semi-popolarità di cantastorie e affini) tende a presentarsi come la concrezione di una «letterarietà» o «classicità» immanente alla poesia italiana endecasillaba.

A tale risultato di «tono» può importare anche il fatto che la poesia calabrese, come la meridionale, e quindi parossitonale, in genere, è opera di uomini: assai più innovativi delle donne, e quindi maggiormente tendenti alla semi-popolarità, all'acquisizione di caratteri meno locali ma non per questo meno convenzionali.

Tale fenomeno è notato, con la rozzezza del folclorista provinciale, anche dal Lombardi Satriani: «A mio avviso, tanto i canti maschili, quanto quelli femminili, son dovuti esclusivamente all'uomo». Ed è indubbiamente vero, mancando in tutte le raccolte calabresi e in generale in quelle dell'Italia borbonica (fatta eccezione per l'Abruzzo) l'individuazione estetica dei deliziosi canti di donne, opera

proprio di donne, che abbiamo visto nel Nord e nel Centro: liberi nell'invenzione proprio per la maggiore passività sociale e morale.

Ma proprio una ancora più forte arretratezza sociale è qui la causa dell'esclusione dal canto delle donne (a meno che non si tratti di meretrici: in Sicilia si hanno appunto dei bei canti di meretrici, e anzi gli stornelli lo sono per definizione). Del resto di questi costanti aspetti socialmente negativi del Meridione, la sezione calabrese abbonda: dai canti di gelosia per la donna infantilmente concepita come proprietà, alla «coltellata», all'esibizionismo narcisistico del maschio «cantante» ecc. Il sesso è sempre sublimato in forme di sentimentalismo drammatico o ironico: non ci si scherza mai sopra, come nel Nord, e le sconcezze non sono mai allegre. Rarissimi sono gli esempi di tono «leggero» su tale argomento: ne riportiamo uno:

Non t'annazzari cchiù, mula sturnedda,  
Ca fua lu primu chi tti ncavarcai,  
E poi ti misi la barda e la sedda,  
E ccentu spirunati ti minai.  
Ora che ll'eppi la to' pignatedda,  
Dancilla a ccu la vo': mi la scialai.

Ch'è poi leggero fino a un certo punto: se c'è chiaramente più dell'esibizionismo che dell'innocente vanteria, e, più che dell'insolenza, una forma di disprezzo morboso, di vigliaccheria, nei riguardi di chi è caduto, si è fatto «diverso» nel disonore.

Questa accesa ma repressa sensualità, e il complesso della miseria in cui i calabresi vivono da secoli, sono dunque dei dati tipici per una poesia «letteraria» in quanto rivalsa. E si guardino i rapporti della poesia popolare con la poesia dialettale calabrese, rapporti che pur divergendo nei fenomeni stilistici esterni (e solo recentemente, per la tradizione borghese modernissima), restano così stretti nella fenomenologia interna.

Ma a parte il caso della Calabria, che ce ne dà il pretesto,

vorremmo che il lettore confrontasse - e il confronto sarebbe carico di suggerimenti, non solo letterari e filologici, ma in senso profondo culturali - la poesia «popolare» e la poesia «letteraria dialettale» di una qualsiasi regione italiana. Ogni identificazione risulterebbe subito arbitraria. Accettata infatti la distinzione da cui siamo partiti tra cultura della classe dominante e cultura della classe dominata, col fenomeno di bi-stilismo che ne deriva, si vedrà che i poeti dialettali - pur con i costanti fondamenti populistici della loro poetica - non hanno mai fatto da mediatori tra queste due culture coesistenti nella nazione. Non si dà mai che un poeta dialettale sia poeta popolare, appartenendo egli ormai e soltanto alla cultura borghese: e, se con questa è in polemica, si tratta addirittura (eccettuato qualche caso modernissimo) di una polemica della borghesia conservatrice e tradizionalistica nei confronti della borghesia più avanzata (di qui il tipico «ritardo» dei dialettali, e la loro pseudo-popolarità, che è recupero in termini popolareschi di una ideologia «discesa», e non popolare).

Nei dialettali meno ritardatari (sempre a prescindere dagli ultimissimi casi), il tipo di polemica è poi quello pascoliano: un allargamento meramente quantitativo del territorio linguistico, sempre in funzione di un arricchimento dell'io, ossia della lingua letteraria. Oppure di tipo verghiano: un'assimilazione ai modi popolari, onde, della vita popolare, farsi «storici»<sup>50</sup> per simpatia socialista, e con la coscienza espressiva dell'operazione.

Insomma, nei casi regionali medi (Pane per la Calabria, Scandurra per la Sicilia ecc.) la poesia dialettale (di tradizione recente e - pur con tutti i vizi della provincia e del municipio - nazionale) è la poesia della classe borghese di origine risorgimentale e burocratica: in essa, dalla metrica ai contenuti, non c'è necessariamente nulla di popolare, anche là dove atteggiamenti di ritardatario romanticismo o verismo da un lato, populistici o reazionario-cattolici dall'altro,

suggeriscano dei temi «popolari»: e che non sono che bozzetti o macchiette paesane, il cui tono, umoristico o pietistico che sia, è sempre offensivo nei riguardi del suo oggetto.

Nel metro, la sintassi, lo sfoggio lessicale (a tendenza veristica) le composizioni dialettali letterarie, messe a confronto con uno stornello o con un canto narrativo popolare della stessa regione, danno l'impressione di appartenere a un dialetto diverso: tale è il salto qualitativo tra le due culture. E quanto si dice a proposito delle regioni più periferiche, vale anche per i casi di Milano e di Roma, che, incompresi i fenomeni Porta e Belli, hanno immediatamente dopo prodotto un Canossi o un Pascarella.

Nel Porta e nel Belli l'amore per l'oggetto (consciamente o no, di tipo romantico e liberale, e inserito nel grande movimento storico che avrebbe portato alla democrazia moderna) era stato così violento, autentico e appassionato da abolire ogni dato pregiudiziale nel soggetto: l'immersione nel popolo parlante era stata assoluta; una tremenda, ma umana, ironia, aveva dato concretezza poetica al «rapporto» (di tipo discendente) ch'essi avevano istituito tra la propria cultura e quella popolare presa a contenuto. Ma bisogna notare, ad ogni modo, che essi in questo sono stati facilitati dal fatto che in Lombardia la classe borghese e il popolo formano una particolare unità, di origine addirittura comunale, e, a Roma, la «plebe» ha caratteri assai particolari, viziata e nobilitata com'è dalla sede in cui vive.

Nelle altre provincie l'incomunicabilità tra i due strati (nell'accezione sociale e stilistica) è più forte: e lo è sempre più man mano che ci inoltriamo nel Novecento, quando la poesia dialettale è sempre meglio la poesia di una élite culturale borghese, nella sua fase decadente e senza ideali socialistici. Non c'è più possibilità di confronto (o meglio di equivoco) tra i canzonieri popolari veneti e le poesie di Giotti o Noventa, tra l'epico-lirica piemontese e i versi simbolisti di un Pacot, e così via. Il rapporto è semplicemente quello che

si può istituire tra poesia popolare e poesia colta in lingua: e magari con degli intendimenti, da parte della poesia colta in dialetto, più squisiti.

Per la Calabria (e in genere per le poesie popolari parossitoni: ma per la Calabria particolarmente) ci sono diversi elementi da considerare: in questa regione la borghesia è di formazione non moderna, ma addirittura contemporanea: e in certe zone addirittura non esiste, o s'è cominciata a formare - come nota l'Alvaro<sup>51</sup> - con l'invasione alleata e la borsa nera. Non esiste quindi una sua tradizione consolidata. Sicché, ripetiamo, valgono sostanzialmente per la poesia ch'essa produce - al di là dei fenomeni di sovrastruttura più appariscenti: il romanticismo, il verismo o il pascolianesimo derivati, ritardatamente, dalla nazione - gli stessi dati naturali che valgono per la produzione poetica popolare: la tendenza alla «rivalsa» dallo stato di umiliazione economica e sociale, e la tendenza naturale a una forma di classicità - mediterranea e magica - dovuta al tipo di eros, violento e compresso. Due componenti, insomma, per un tono sia pure umilmente e rozzamente letterario.

Eccoci giunti, percorrendo controcorrente il moto migratorio del canto popolare - come almeno lo delinea il D'Ancona secondo la teoria largamente trasformata se non del tutto superata - alla Sicilia. Al cuore del canto monostrofico, al centro d'irradiazione di quella corrente culturale che, soprattutto nel Due-Trecento, in un'Italia percorsa dai cortesi mercanti del *Decameron* - secondo l'ispirata descrizione danconiana - avrebbe dato origine, insieme, alla poesia letteraria italiana e alla poesia popolare storica di tipo lirico. Ma la questione è aperta. Quanto al canto narrativo - e qui entriamo in un campo più prossimo e tecnico - la Sicilia ne ha in abbondanza, contrariamente a quanto pensasse il Nigra, e come il Barbi e poi il Santoli hanno documentato per gran parte dell'Italia centrale e meridionale. Del resto già il Salomone Marino: «La poesia

popolare narrativa in Italia, ritenuta a torto come più naturale manifestazione delle genti di razza celtica e quindi patrimonio più specialmente proprio della regione settentrionale, è tutt'altro che deficiente o di poco valore tra le genti di ceppo italico del mezzogiorno e specialmente della Sicilia...».

Ora però si dovrà badare a questo: che, senza dubbio, esiste, nel Centro e nel Sud, un grosso patrimonio di canti narrativi: ma che sono però di pura e semplice importazione piemontese o, come una facile valutazione estetica dimostra, tradotti e usufruiti, non assimilati. E quanto al processo d'importazione è paradigmatico l'esempio che riporta il Santoli: il caso cioè della canzone *O Pinotta, Pinotta bella*, contaminata con la solita *Fior di tomba*, colta dal Barbi, in Toscana - nell'atto stesso o in un momento appena posteriore alla sua adozione - dalla viva voce della figlia di un operaio di Sambuca, il quale a sua volta l'aveva appresa in Svizzera da compagni di lavoro piemontesi: «*Teresin Teresinotta | tu lu mon parlè di te. | Vu lassez parlè a chi parla; | voi parlère a chi voi me...*» ecc.: con le sue brave tronche pronte a farsi fossili, per ragioni metriche (*amò* per amore, *desèr* per deserto, *uccellin del bo'* per uccellin del bosco e così via) nel potenziale derivato toscano di questo babelico testo.

Sicché ci sembra che l'epico-lirica di tipo piemontese, leggendaria e laica, in Toscana e nel resto d'Italia sia presente solo quantitativamente: altro è l'autentico patrimonio narrativo del dominio toscano e del Centro-Meridione in genere: intendiamo riferirci a quella poesia religiosa in distici (o, come a noi sembra più probabile, in quartine di endecasillabi)<sup>52</sup> che il Toschi chiama umbro-abruzzese, costituita da un vasto corpo di Passioni e leggende di santi e dotata di uno spirito narrativo assai diverso da quello, diciamo pure, celtico, ossitonale. Spirito veramente «italico» nel suo complesso psicologico di religiosità ortodossa, conformisticamente cattolica, e di

sensualità; e, insieme, veramente popolare, malgrado il «classicismo» insito e implicito.

Oltre a questi due modi narrativi (il «piemontese» e l'«umbro-abruzzese») in Sicilia se ne possono rinvenire un terzo e un quarto, tipicamente meridionali. Il terzo, non popolare, ma popolareggiante, e quasi letterario, è dovuto ai cosiddetti cantastorie, in ottave: ed è quello che si considera appunto tipico dell'isola.

Il quarto è invece veramente popolare, ed è un modo di narrare essenzialmente lirico o musicale: in cui il fatto, leggendario, è tutto calato nell'emozione, nel canto (e il lettore ne ha visto un benissimo e celebre esempio nella canzone calabrese *Donna Candia*). E ne sia pure ancora l'ottava lo schema metrico, la monade strofica: ma di che razza di ottava si tratta? Ne dà un'idea il Salomone Marino nella sua introduzione alla *Baronessa di Carini* (cfr. bibl.): «Il metro più comune, più speciale delle Storie, più antico, è la Canzuna, ossia la 'ottava siciliana' in endecasillabi, con due sole rime che si alternano per quattro volte ed il più spesso con parallelismo di 'consonanze atone' nelle rime controalterne; ottava, che ben a ragione il Nigra considerò come prototipo e disse la più importante e, nel suo genere, modello dei più perfetti e forse il più perfetto. Ma non è tutto. Ogni ottava, nelle Storie, è legata alla successiva per mezzo della rima, la quale è ripresa al primo verso della ottava che vien dopo, nel fine quasi sempre o nel corso di esso; e così per tutta la composizione, in modo che tutte le ottave vengono a formare una catena continua dal primo all'ultimo verso. Questa maniera di poetare, con le strofe così legate come da un gancio, dicesi *a rima 'ncruccata*; ed è di grande difficoltà metrica, perché una stessa rima si viene a ripetere nel più dei casi per sedici volte; ma difficoltà non esistono per il poeta popolare, il quale invece trova nella rima agganciata un mezzo di agevolazione per fermare nella memoria le lunghe Storie e poterle ripetere con l'ordine che originariamente hanno avuto.



Più rara della 'ottava siciliana', ma ugualmente antica, adoperasi nelle Storie la 'ottava epica', con sei versi endecasillabi a rime alterne e gli ultimi due a rima baciata.

E, derivazione e riduzione di essa, abbiamo poi la sestina; la quale (al pari della quartina o tetrastico a rime alterne, che pure si adopera) è però assai meno frequente e meno stimata. La consonanza atona nelle rime contro-alterne, e l'agganciamento fra le rime delle varie strofe, si mantiene pure in tutte queste forme metriche.

E si mantiene in un'altra, che è in sostanza un sapiente accoppiamento della ottava siciliana e della epica: quella cioè, che ci presenta una Canzuna, alla quale si accodano uno o più distici a rima baciata, *a mo' dello Strambotto toscano*<sup>53</sup> un metro, questo, che conservando il maestoso andamento della ottava siciliana, ne evita la monotonia, nel tempo stesso che dà al poema maggiore libertà per lo svolgimento dell'azione e del pensiero.<sup>54</sup> Questo metro, designato dal popolo col nome di Canzuna allungata, ha qualche cosa di più solenne ed elevato, ed è adoperato in Sicilia più comunemente per le Leggende che han carattere sacro, per le Orazioni propriamente dette, le giaculatorie devote ecc.; ed anche per i canti d'amore, quando questi servono ad una manifestazione splendida di gioia e pompa, come ne' le serenate, ne' matrimonj, ne' battesimi del primo nato. La Canzuna allungata mantiene l'agganciamento delle rime anche tra la strofe e i distici che ad essa si accodano».

In questa varietà metrica, dunque, solo un orecchio esteticamente esercitato potrà avvertire quando l'ottava, siciliana o epica, sia il mezzo tecnico per una narrativa romanzesca - di derivazione letteraria - o quando invece, fattasi irregolare, corredata e allungata con code o riprese - proprio, appunto, come il metro per eccellenza lirico, lo strambotto - sia il mezzo tecnico per una narrativa lirica: tutta pathos e canto. La *Baronessa di Carini*, specie nella paziente redazione restaurata dal Salomone Marino, rappresenta insieme l'uno e l'altro di questi due modi

narrativi della poesia popolare siciliana. Ma nell'adozione fatta dalle regioni circonvicine, Napoli, coi frammenti di *Fenesta ch'a lucive*, l'Abruzzo, la Calabria, la Puglia ecc., è implicita una selezione: per la quale viene espunto tutto ciò che sa di romanzesco letterario e di moralistico, mentre vien mantenuto il nucleo narrativo che s'identifica con una situazione emotiva a sé stante nell'empito lirico. Il che dimostra come il lungo lavoro di ricostruzione del Salomone Marino abbia dato un testo solo apparentemente compiuto e coerente: come la sua sia stata un'illusione positivista, attenta all'esattezza storica non alla necessità poetica. Se mai, sempre in sede teorica, sarebbe stato possibile ricostruirne due di questi ipotetici testi principi: uno semi-popolare, romanzesco e moraleggiante, comune Storia da «urvi», e un altro popolare, in un momento ideale e astratto della storia della sua evoluzione di variante in variante (e il più simile possibile alle adozioni napoletane, abruzzesi ecc.).

Comunque, malgrado la falsità della ricostruzione del testo Salomone Marino, e le evidenti cadute e zeppe del testo cui ritorna il Pitre, la *Baronessa di Carini* non era certo da escludersi in una scelta della poesia siciliana: carico com'è di suggestioni storiche e documentarie - con la sua complessa vicenda filologica ed esegetica -, vero *specimen* delle «Storii» siciliane.

L'attacco<sup>55</sup> è potente: «*Chianci Palermu, chianci Siragusa, | chianci Carini...*» (con l'*enjambement* della coordinazione per asindeto, che è di grandioso effetto panoramico, sull'isola lacrimante). Ma poi ecco le enunciazioni moraleggianti in scolastici traslati («*dragunara arbòlica, marvasa*», dove *marvasa* è visibilmente una zeppa per la rima) mescolate, senza però effetti di ingenua contaminazione, agli stilemi stereotipi del cantastorie («*Storia rispittusa*»): del cantastorie che gonfia le gote, fa, *in limine*, la réclame della sua Storia, preannunciando, con zelo tanto più convenzionale, quanto più ostentato, l'inevitabile orrore e pietà del buon ascoltatore.

Quanto all'amore di Caterina o Laura La Grua col Vernagallo, zero circostanze: se non quella generica, presa di peso dagli strambotti, e qui applicata, con fuoruscita della sostanza lirica dai nuclei stilistici convenzionali, a colmare il vuoto di una partecipazione puramente nominale alla vicenda: che è enunciata, dunque, mai rappresentata.

Pura nullità figurativa in quel «*ciuriddo d'aprili*» cui sbrigativamente si affida l'incarico di rappresentare la giovane baronessa: e così nella «*lapa abbramata di meli*» per il Vernagallo. Puro centone di didascalica erotica popolare è la seconda strofa della seconda parte, che mandava in visibilio il buon Salomone Marino, strappandogli espressioni elogiative di dubbissimo gusto; e di puro effetto melodrammatico (commerciale, diremmo oggi) sono le soluzioni narrative della terza strofa, malgrado la sostenutezza e l'enfasi letteraria: e lo stesso si dica per la «ripresa» dell'inizio della terza parte, che pur non priva di rorida grandiosità nei primi due versi, poi rivela goffamente il calco, pretensioso, dei modelli letterari. Soffocata così tra i continui interventi, ora puramente interiettivi, ora pedagogici, la scena dell'assassinio, vede ridursi la sua pur smaccata violenza, a «scena» per «Teatro dei Pupi»: ma la rappresentazione visiva è di breve durata, se si ricomincia subito con le interpellanze, le invocazioni, le invettive, le sentenze e gli enunciati.

La quarta parte dalla coda della prima ottava (l'ottava è alquanto prosastica) in poi è tutta bella: ed è veramente, con buona pace del restauratore, una Canzuna nella Canzuna: una Canzuna preesistente e, per tradizione popolare, in cui viene rifiuta la Canzuna recente, dovuta a delle circostanze storiche attuali e appositamente inventate con ricerca d'effetti immediati e ambizioni letterarie, dal «cantante» professionista.

Si tratta di quel «nucleo» che si diceva, passato, per irriflessa selezione, da solo, nel restante Meridione (sì che, se la diffusione è attestato di popolarità, è evidente che è

questo il frammento più popolare della canzone, e, senza miticizzare, il più bello proprio per questo). Esiste d'altro lato la possibilità che, anziché di una esportazione siciliana, si tratti di un'importazione, essendo un motivo, questo della discesa all'Inferno, preesistente già dal Quattrocento nel Continente - come avverte lo stesso Salomone Marino - di derivazione presumibilmente dantesca (ma perché non addirittura pre-dantesca, per es., bonvesiniana?).

Anche in questo pezzo, comunque, non si osservano quei caratteri di «rappresentazione» oggettiva che son tipici della tecnica narrativa anche se superficiale, per arazzo: com'era appunto la tecnica narrativa in ottave, cavalleresca, di cui il cinquecentista «cantante» poteva avvalersi: ma con quale potenza plastica - benché effuse nel melos - si disegnano qui le figure e gli oggetti. Deformati nel grottesco, d'una rozzezza massiccia da scultura medioevale: eppure definiti nello spazio, gonfi quasi di un troppo di evidenza, con quel potere d'evocazione quasi magica che è nella lingua del primitivo.

Poi, con la quinta parte si ritorna all'esattezza storica: ed è un lungo appello al Barone Padre perché si decida a compiere gli atti rituali della contrizione e del ritorno alla legge divina. Difficile a dire in nome di quale Morale: se il cantastorie o autore semi-letterato, nella sua famelica necessità d'intervenire, non si lascia sfuggire uno dei motivi etici che, nel mondo «storico» - immerso nella penombra del mondo «astorico» dove egli, plebeo, vive in concreto - poteva pescare: dalla morale basata sull'onore («... è *lu sangu, pri onuri lavari!*») vigente nei bassi strati sociali quasi pre-cristiani, alla morale anch'essa basata sull'onore, ma per ipocrisia, per mascherare interessi di casta e vizi, vigente negli strati alti (come la stessa lunga indagine storico-documentaria del Salomone Marino starebbe a dimostrare); dalla morale «cristiana» ma esercitata in nome di un Dio duro, «siciliano» anch'esso - la cui giustizia consiste in una forma sovranaturale di vendetta - alla morale «cristiana»

corrente esercitata in nome di un Dio mite e misericorde: accettato genericamente e senza convinzione, ma chiamato in causa tanto per non perdere un'ennesima occasione d'interiezione nel corpo del racconto... Tutto omologato attraverso l'ostentazione della massima e più partecipe pietà: mentre in realtà l'unico interesse vero - su cui quindi si fonda una vera moralità - è erotico: data la violenta sensualità della Storia, sadica, sanguinaria, e addirittura incestuosa: infatti tutti i filoni della tradizione orale riguardante il «Caso» di Carini - si badi - ondeggiavano nell'attribuire l'assassinio a Don Cesare Lanza o a Don Vincenzo La Grua, al padre o al marito; e, tirate le somme, nemmeno i «documenti» del Salomone Marino sono poi decisivi in favore di una delle due tesi (il padre). E se il dilemma non è soltanto filologico, ma psicologico e stilistico, è su questa torbida incertezza, su questo cupo sospetto, che, se lo si voglia fare, si deve impostare il problema morale della «Storia»: e quindi spiegare - salva la parentesi, popolare davvero, del nucleo lirico cui accennavamo, con quel Diavolo stupendamente e allegramente manicheo - la sua instabilità e torbidità espressiva: il suo ibrido tra diversi apriorismi morali e tra diversi modi stilistici: sì che, infine, il suo interesse è quasi esclusivamente di costume: e, per meglio intenderci, di quel tragico costume isolano che ha, nella zona del Palermitano, tra Carini, Partinico e Montelepre, il suo centro grondante di sangue.

E, malgrado l'apparenza sfarzosa, la pretesa di un'alta tensione «poetica», tutta la poesia popolare siciliana è in fondo riducibile a questo «tono» della *Baronessa di Carini*: documentario e, a suo modo, letterario: per un eccesso di evidenza - prosastica, enunciativa - dovuto a una sia pur rozza coscienza estetica, che si fa, sul piano mentale del «cantante» siciliano, tendenzialmente oratoria.

Giunto alla Sardegna, all'isola della più estrema periferia, uno studioso di poesia popolare, dovrebbe avere non diciamo

esauriti, ma almeno toccati, i più importanti motivi, caratteri e problemi inerenti a questa scienza. E invece ci sarebbe, qui, tutto da cominciare daccapo. Un po' come, dopo aver percorso la geografia ideale dell'Italia del Nord, accade pervenendo in Friuli: in cui appunto appaiono meno sicure le tesi che strutturano la poesia popolare: come per esempio la sua interregionale unità metrica. Ma in Sardegna l'eccezionalità delle forme metriche e degli stilemi è ancor più sorprendente. Basti, a convincer di ciò, la pura e semplice descrizione esterna dei *mutos* (canti lirici, equivalenti agli strambotti e agli stornelli): il verso è il settenario, rare volte l'ottonario; ogni *mutu* consta di due parti: la *istèrria* e la *torrada* (o *torradorju* o *torradori*). L'*istèrria* è composta di alcuni versi, da tre a sei, non rimati: la *torrada* invece è composta di tante *cambas* quanti sono i versi dell'*istèrria*: ma in ciascuna *camba* di regola non si fa che ripetere gli stessi versi che sono nella prima, disposti ogni volta in ordine diverso (*torrar*, vuol dire girare). Il primo verso dell'*istèrria* è il primo verso della prima *camba*; il secondo verso dell'*istèrria* è il primo verso della seconda *camba* e così via... I versi della *camba* rimano progressivamente con quelli dell'*istèrria*, seguendo il giro descritto.

Quanto al lessico dei *mutos* non è semanticamente distante da quello di tutta l'altra poesia popolare italiana o più vastamente neolatina: le parole «fisse» appartengono alle stesse famiglie, e si «fissano» attraverso gli stessi fenomeni: residui e inconsci fini esorcistici, da un lato, istinto di conservazione stilistica, dall'altro. Sicché nei *mutos* avremo le solite liste botaniche, riscontrate in tutte le poesie popolari: violaciocche, rose, garofani, aranci, ulivi, palme, limoni, melograni, viti ecc.; le solite liste ornitologiche (rosignoli, capinere, tortorelle, colombe...), minerali (con prevalenza assoluta e quasi ossessiva dell'oro e dell'argento), emblematiche (il «Moro», l'«Ebreo», la «Regina d'Ungheria», il «Priore del Convento»...): a cui va

aggiunta una abbondante serie di parole «elette», d'uso solo letterario, derivate dalle letterature auliche o popolari italiana o spagnola: *Amore* invece di *istima* (amore), *allegare* invece di *nàrrere* (dire), *leàre* invece di *comporare* (comprare) ecc.

Tali parole «fisse» si collocano astrattamente nell'*istèrria*, come una specie di avvio puramente meccanico, un vocalizzo senza senso, nella media dei *mutos*: ma talvolta carico di fantasia, ora allucinata, ora piena di ingenuo realismo.

Nel «torrare» il «cantante» entra nel merito, ed esprime il sentimento amoroso, anch'esso sempre generico, aprioristico: ma, talvolta, sublime oggetto artigianale, dotato di una bellezza sia pure fuori dalla storia, dalla coscienza.

Si veda quale luce evidenziante, assoluta, getti su quel sentimento amoroso impersonale, una rima usata migliaia di volte, come «oro»-«goro» (oro-cuore), e in migliaia di casi inerte: o quali sottili coordinazioni, di pura immagine, talvolta, talaltra logiche - e sia pure al limite dell'inconscio - leghino il preambolo fonico dell'*istèrria* all'espansione affettuosa della *torrada*: si tratti di una sottile analogia di tipo onirico (coltello-amante, in «*Lampadu appo...*») o di una coincidenza fonica particolarmente sonora (in «*A m'acchero a sa poltha...*», dove perfino lo svuotato simbolo del Moro riacquista un sia pure araldico mordente), o di una analogia del sentimento della *torrada* con il fatto o il dato dell'*istèrria*, che parrebbe a sé stante e invece implica o è implicato, per uno scatto tutto poetico. Ci riferiamo, per es., a «*Inintr' 'e ss'apposentu...*»: dove il ragionamento può essere addirittura ricostruito con ricchezza di circostanze: momento realistico: la ragazza che sciorina i panni nella camera; secondo momento realistico - ma già assunto su un piano simbolico -: la colomba che sporca i panni distesi; trapasso, inespresso, tra il senso reale di quei panni macchiati (dalla colomba, ch'è poi il simbolo dell'innocenza verginale) e un senso allegorico: l'innocenza erotica perduta, il peccato; di qui il presagio funebre della *torrada*, che non è altro che il

secondo termine dell'equazione popolare disonore-morte.

Quando poi tra l'*istèrria* e la *torrada* il distacco è netto, e l'*istèrria* non è semplice prodotto di bizzaria e di convenzionalità, l'unità dei *mutos* consiste proprio nell'irrazionalità fantastica di quel distacco: e del resto l'*istèrria* può essere bellissima, pur stando a sé: sia che delinei per *haikai* uno scorcio realistico ingenuamente impresso nell'anima del cantante («*Oje sa ferrofia...*»), sia che lavori nel puro campo della fantasia gratuita e allegorizzante, come in «*I ss'oru de ssu mare...*»; sia infine che cerchi di far passare per stravaganti e magico-letterarie certe autentiche impressioni di mistero: per esempio quelle che devono dare i nuraghes: «*In su paris de 'Osa | Bi ada unu nuraghe, | Intro b'es' su profundu, | Poi b'ada unu velu*».

Ma non mancano però i casi in cui *istèrria* e *torrada* formano un corpo unico, in unità classica - da poesia culta di tipo romantico - tra paesaggio e sentimento: il lettore veda per es. *A su mare m'acchero...*

Siffatta vicinanza «tonale» con la poesia d'arte, del resto, non stupisce in una produzione popolare la cui tendenza generale è appunto verso un «tono» che non le sia proprio: ma sia piuttosto quello della classe superiore, come essa la vede: con una inesausta gentilezza, anzi delicatezza di sentimento, una trobadorica intelligenza accanita a cimentarsi nell'allusione, nell'ermetismo della convenzione stilistica, nell'elevatezza del gioco amoroso. Si ha come l'impressione che questo «tono» sia una sopravvivenza di altre epoche ravvicinate a noi dal ritardo della Sardegna quale isola linguistica e area marginale.

Le stesse poesie satiriche, scherzose e oscene - le canzoni del soleggiare -, le più umili *battorinas*, i *ninnios* o insomma le miserabili filastrocche quotidiane, prive di qualsiasi distacco poetico, partecipano di quella nobiltà: in specie le poesie oscene, che hanno qualcosa di disperato e pudico nella rozza grana dei loro ambiziosi traslati.

Abbiamo, in queste barbariche montagne della Barbagia e



del Logudoro, gli archetipi psicologici di una poesia come concrezione di un etnos: e non solo Jacopone, ma anche il Chiabrera, in natura: il loro patetico in versi a membretti. Una natura, intendiamo dire, al di sotto della Linea Gotica: sensuale, religiosa nel senso pagano o mistico, incapace a ridere se non ghignando o con amarezza o minaccia: qualcosa che non ha niente a che fare con le grasse, celtiche risate delle osterie del Nord: e in più, come accade per la Sicilia, bisognerà aggiungervi, nei confronti del resto del Meridione, un particolare «complesso» isolano. Ma quella che in Sicilia è atroce malinconia, nel canto lirico, o enfasi aprioristica, ossessionata, nel canto narrativo e nel teatro, qui in Sardegna è soltanto malinconia. Il desiderio di abbellire il sentimento stilizzandolo e fissandolo negli ornati tradizionali non sovraccarica i *mutos*. È una poesia molto «femminile», rassegnata, quella sarda: ignora la violenza, ignora Orgosolo. Sembrerebbe che la reazione più continua e vera ai governi esterni - Madrid, Torino o Roma - consista nel riconoscere le loro «culture» coatte in una cultura ideale ingenuamente creduta quella della classe superiore in assoluto: e che è, in realtà, una introversione verso l'interno della propria tradizione, una rivalsa, un accorato e commovente bisogno di dignità economica e morale. E - data la sproporzione tra il centro civilizzatore e dominante e l'isola quasi dimenticata - possedere un pezzo di prato o un tugurio in Barbagia, è un possedere in assoluto: tale da consentire la pretesa di una poesia eletta. I *mutos* sono come degli umili oggettini d'oro in una regione dove altro oro non si possiede...

## VI

### *Poesia folclorica e canti militari*

Briciole dello sconfinato banchetto che è la poesia

folclorica - nozione che speriamo si sia andata facendo abbastanza chiara attraverso le successive definizioni indirette o implicite delle pagine precedenti - diamo in appendice un gruppo di ninne-nanne, orazioncine, filastrocche, cantilene ecc. ecc., fino addirittura a un elenco di «gridi» e di «nomi d'animali». Questi documenti della zona più «bassa» della poesia popolare, se da una parte ci aiutano a chiarire alcuni dei processi che abbiamo delineati come tipici e assoluti, dall'altra non mancano di rendere più complesso e complicato il problema, minacciando di compromettere la nostra sia pur approssimativa e cauta interpretazione teorica.

A dar conferma, infatti, a quanto si è cercato di definire: molte ninne-nanne sono ricalcate sui canti d'amore, assumendone il tipo di traslati e di stilizzazioni insieme alle forme metriche: rientrano dunque nello schema della poesia popolare «discesa» e assimilata al gusto estetico, se così si può chiamare, della cultura inferiore (gusto solamente ipotizzato in quanto non più vivente nella storia).

Lo stesso valga - anche se per diverse ragioni - a proposito delle orazioncine, che rivelano chiaro il loro «tono» di origine liturgica, clericale, di tipo controriformistico: «tono» a sua volta reimmerso nel gusto che si diceva, spiato dai fenomeni regolari e sintomatici dell'assimilazione (nella fattispecie la religiosità non solo pre-controriformistica, ma addirittura pre-cristiana).

Gli stessi canti di fanciulli, i più strampalati, i più gratuiti, rivelano un'origine «cultà», in quanto processo stilistico, addirittura aristocratica in quanto processo storico. Molti «canti di fanciulli» sono infatti rottami di antichi canti per danza, precipitati, nonché discesi, di volta in volta dalle corti feudali, o signorili, o spagnolesche ecc. alle misere piazzette dei borghi.

Ma insieme a questi canti che confortano a riposare sulla ciclica certezza di un sistema - in cui tutto rientri e si organizzi - altri esistono che minacciano di ricacciarci

indietro, nell'incertezza problematica... Si tratta di quei canti che, spogli di ogni traccia di provenienza colta (scongiuri, filastrocche, alcune ninne-nanne ecc.), tendono a immettere in un mondo così duramente e irrimediabilmente miserabile, che ogni nostra, storica, legge estetica finisce col decadervi, con lo smarrirsi.

Basta ascoltare al magnetofono, alle volte, le prime note e le prime parole di una ninna-nanna o di una filastrocca che il raccoglitore di canti popolari abbia registrato, magari in qualche zona montana delle aree depresse, per sentire immediatamente come sia gratuito e privo di qualsiasi validità il nostro metodo di accipire e d'interpretare questo mondo.

Siamo veramente al limite «infimo», alla linea di sutura che divide due mondi, sulle soglie della preistoria: forse solo all'etnologo compete «sentire», se pure (questo è il problema!) è possibile riprodurre in termini storici quel mondo non-storico, in cui la semantica è risultato di un corso di sentimenti del tutto diverso dal nostro, e dei cui fini, della cui strumentalità abbiamo necessariamente perso il ricordo e la nozione.

La bruttezza estetica, anzi, la non-esteticità (ci si passino queste espressioni approssimative) di certi canti folclorici giunge talvolta a dare il senso di ripugnanza e di angoscia che può dare un passato definitivamente superato, esaurito, una condizione così remota dall'uomo da non parere più umana.

Ma senza giungere a questi estremi, a questo mare morto che si estende sotto tutta la produzione poetica popolare, ci si presentano spesso casi di poesia «bassa» - e non sospetta di derivazioni alte sia pure lontanissime e complicatamente indirette - in cui l'invenzione linguistica popolare si dimostra autonoma, interna, e quindi in certo modo *innovativa*.

Si tratta di casi minimi, di monadi estetiche infinitesimali: ma che tuttavia esistono, sono «dati»: possono quindi essere sintomi di un processo ben più vasto e profondo.

Si controllino i più umili di questi canti folclorici, prescindendo da quanto si è detto finora: per esempio i «gridi» e i «nomi d'animali», che sono il reparto più oscuro, meno sospetto di origine colta. E si osserverà come quella «misera psicologica» (De Martino) che è tipica dei canti folclorici non di origine alta sia pur remota, qui non sia reperibile. Vi si trova, anzi, una profonda allegria, uno scatto estetico squillante, intero nella sua fulmineità. Sarà dunque necessario, di fronte a questi casi minimi, rovesciare tutta la nostra interpretazione, e ipotizzare - anche se minimamente attuata, ma attuata - una creatività popolare autonoma, di tipo romantico, i cui risultati estetici abbiano un valore assoluto, metastorico e quindi parallelo a quello della poesia alta, letteraria?

Se osserviamo però meglio la questione, vedremo che quell'allegria, quell'assolutezza estetica che ci ha messo in crisi, non si accampa che in brevi sintagmi, in balenanti metafore, in nomi di animali. Allargando un po' il nostro campo d'indagine, proprio attraverso questo sentiero, questo cunicolo, troveremo la stessa felicità estetica assoluta, da una parte, nei «gerghi», dall'altra nella novellistica popolare. Allargando ancora il campo, giungeremo a renderlo addirittura sconfinato: poiché ci troveremo di fronte alla lingua parlata.

È qui - lo vediamo concretizzato appunto in sintagmi, in metafore, in nomi d'animali, in nomignoli, in toponimi, in parole di gergo, in liste onomasiologiche, in narrazioni di fatti, in esposizioni di storie o favole - che si esercita liberamente l'inventività popolare.

È qui che l'*invenzione* del popolo è anche *innovazione*, poiché la lingua parlata dal popolo, il volgare (almeno fino al nostro secolo) si è evoluto, di invenzione in invenzione, e quindi di innovazione in innovazione, per forza autonoma, per ricchezza interiore: che è comune a tutti gli uomini, senza distinzione, e che crea gli istituti, qualunque sia poi la direzione che questi prendano, nel divenire tali,

nell'organismo della società e nel corso della storia.

Che i canti militari (Appendice II) appartengano alla poesia popolare, oltre che essere apodittico, è dimostrato anche dai dati: dei canti qui scelti, *E la Violetta* preesisteva fecondissimo in Piemonte e nel Veneto, e in tutta la Lombardia, ma anche più a sud (il Giannini rilevava che «si cantava in Toscana - come anche nel Lazio -, dove fu raccolta dallo Zanazzo anche prima della guerra, al pari della *Sposa morta*»); il celeberrimo *Quel mazzolin di fiori* viveva già con altrettanta floridezza, specie tra emiliani e romagnoli; *Stamattina mi sonoalzata* è una traduzione quasi letterale della *Teresina* (da noi inserita tra i canti emiliani, ma cantata anche nel Veneto, contaminazione lirica con l'epico-lirica piemontese e affini *Fior di tomba*).

Quanto a *Il capitano l'è ferito*, il discorso si può qui risparmiare, tanto sono noti i suoi termini; ma la bellissima *Dove sei stato mio bell'alpino* ha un albero genealogico altrettanto illustre, ascendendo (pur con la sua *Sehnsucht* così moderna) a una vecchissima *Incatenatura* del Bianchino, stampata nel 1629 a Verona (e più volte pezza d'appoggio, dal D'Ancona in poi, ai ricercatori di poesia popolare):

Io vo finir con questa d'un amante  
tradito dall'amata  
Oh che l'è sì garbata  
a cantarla in ischiera:  
«Dov'andastu, jersera,  
figliuol mio ricco, savio e gentil?  
Dov'andastu, jersera?»

Canzone ancora florida nel sec. XIX (il D'Ancona la ricorda citata dall'accademico L. Panciatichi in una sua *Cicalata in lode della Padella e della Frittura* detta alla Crusca nel 1856: e raccolta dal Nigra [Piemonte], dal Sabatini [Lazio], dal Bernoni [Veneto], dal Rondini [Romagna], dal Nerucci e dal Giannini [Toscana], dal Rugarli [Parmense], dal Cirese [Molise] ecc.).

Dalla piemontese (però con molte varianti nel Nord e nel Centro) *La Sposa morta viene Pena giunto che fui al reggimento*. E non si conta, naturalmente, in questo succinto referto, il contributo del settore strambotti e stornelli (per esempio l'elenco delle membra in cui più è manifesta la bellezza dell'altro sesso: e a questo punto sarà più che mai opportuno il lamento a proposito del pudore dei raccoglitori), né si conta il contributo della preesistente poesia militaresca risorgimentale, a sua volta di procedenza popolare, ma anche colta: però della tipica cultura romantica che si era a sua volta adattata al mito del popolare (Berchet, Fusinato, Mameli, Parzanese, che intitola una sua raccolta del '43 *Canti popolari*, lo stesso Carrer, il Giusti, Luigi Mercantini, il Brofferio, il Drovetti, fino ai contemporanei Oxuna, Mario ecc.).

Come esempio di questo modo tra letterario e popolare per canto militare potremmo pensare le canzoni di Curtatone e Montanara, fra le molte che si potrebbero scegliere: e negli sventurati studenti che le hanno cantate sarebbe facile fantasticare una, almeno apparente, sintesi stilistica, di quella poesia dotta ch'era privilegio trasmesso all'infante borghese dalle precedenti e non ancora estinte classi feudali, e di quella poesia popolare, che dopo esserle vissuta umilmente ai piedi per secoli, veniva come per miracolo scoperta proprio in quegli anni.

Sintesi che abbiam detto stilistica, ma che è poi di origine sociale, se, con il canto, s'era scoperto il cantore: il popolo, sia pure come forza naturale soltanto, mal differenziato dal paesaggio, dai monumenti; come modulo prematuro per una classe dirigente borghese che è stata, in Italia, soltanto una promessa, un moto immerso nell'«azione» dell'epoca risorgimentale, esaurito nell'azione.

L'epopea quarantottesca infatti è letteraria e quasi pedante: muovendosi tra la *Bella Italia amate sponde* del Monti e il tirteismo dell'*Inno a Garibaldi* del Mercantini (fatta forse eccezione per la sola poesia del Poerio): e quella

sintesi di cui si diceva, che l'agire con la sua ebollizione aveva fatto passare per realizzata, appare a noi ora chiaramente scissa nei due termini stilistici e sociali che la compongono. E fin da principio. L'*Inno all'Albero* col suo letterario giacobinismo (che ancora poteva piacere a Mazzini, che infatti lo suonava sulla ghitarra nell'esilio di Londra) è poesia «cultà»: oggetto dello sdegno è «l'indegno aristocratico» e la fiamma dell'amor patrio s'è allogata nel cuore del neo-borghese: intanto, mentre il futuro dirigente della società italiana intonava i suoi fervidi settenari sotto l'Albero della Libertà, il povero popolano cantava:

Partirò, partirò

(agli ordini di Napoleone) senza affatto sapere per che cosa mai gli si chiedesse di morire, al solito, come un toro portato al macello. Poi c'è nel '48 e anche nel '59 quella fusione, almeno apparente, dovuta soprattutto al garibaldinismo: fusione del patriottismo libresco dei borghesi con quello del semplice combattente uso agli stilemi aedici del borgo subalpino o agli abbandoni tetrastici della più umile Italia appenninica.

L'*Addio, mia bella, addio* (non anonima: è del fiorentino C. Bosi; ed ebbe, per restare alla terminologia, il battesimo del fuoco nella battaglia di Curtatone) ne è un onesto prodotto, né manca di intenerire: il Panzacchi assicura che Wagner l'ammirava e quasi ce l'invidiava; e può essere infatti espressione di sentimento sincero, a suo modo popolare. Ma come nel pre-risorgimento napoleonico, ai fervori mentali dei rivoluzionari colti corrispondevano (insieme al fatalismo del *Partirò, partirò*) i canti addirittura codini del popolo, fazioso difensore dei suoi padroni (con centro proprio il Piemonte savoiaro), così nel '48, nel '60, all'innografia patriottica e liberale corrispondeva il reazionismo dei sottoproletariati, specie nelle regioni meridionali (fenomeno concretatosi nel «banditismo», non ancora estinto: vedi Montelepre e

Orgosolo), che nonché essere in ritardo rispetto all'evoluzione delle élites borghesi, erano anteriori all'illuminismo, allo spirito rinascimentale - e addirittura al Trecento!

Del resto anche nel Friuli, regione dove il «tono» popolare ha componenti di quasi severo moralismo, ma che è tuttavia molto più allegro e scapigliato di quanto l'orientazione nordica potrebbe far pensare, la reazione al destino militare e patrio è di dolore e ribellione (ma il raccoglitore, duro: collocherà la sezione di queste villotte sotto il fanfaronesco cartellino «Amor di patria»): sia che il dovere s'impersoni in Napoleone:

No voles che mi disperì,  
O ch'a mueri di passion?  
Il miò puèm<sup>56</sup> l'ha di là<sup>57</sup> vie  
A servì Napoleon.

o nell'Imperatore d'Austria:

Il país uèi<sup>58</sup> saludalu  
Che mi toçhe di partì.  
A mi toçhe di là a Viene  
Fra li armis a murì.

o nell'Italia che si va unificando:

Tu diràs un De Profundis  
Co tu sintiràs a dì  
Che jò soi sul çhamp<sup>59</sup> di uere  
Par l'Italie a murì.

O finalmente nell'Italia umbertina:

Ce i'hajo fat<sup>60</sup> a re Umberto  
Che mi ha robat il gnò moros?  
Par tre agns<sup>61</sup> lui no mel torne  
Jo hai zà fate la cros.

E il canto della guerra '15-18 (risalente all'altro secolo e risuonato di nuovo nel lugubre Litorale Adriatico hitleriano), che si trascinava con la sua suprema e religiosa malinconia



tra i monti brulli e i cuori dei soldati anche non friulani, era l'invocazione:

Uèi preà la biele stele,  
Duçh<sup>62</sup> i sans dal paradis,  
Che il Signor fermi la uère,  
E il miò ben tomi al paìs.

Favorita, come i tecnici asseriscono, dalla immobilità della «guerra di trincea», nel '15-18 si ha una vasta produzione di poesia popolare-militare. E ne abbiamo visto alcuni modi e alcuni esempi di adattamento: varianti richiedenti una coscienza del contenuto nuovo, e, quindi, una coscienza estetica: elaborazione operata nell'ambito della stilizzazione popolare, mai *Zersingung*, abrasione meccanica. E c'è da tener conto di un fatto sostanziale, che domanderebbe tutto un discorso a sé: la traduzione dei canti originali regionali in lingua, o per lo meno in una *koinè* militare italo-veneta (quella stessa usata da Jahier nei suoi versi di *Con me e con gli alpini*).

L'*allure* militaresca, che si è qui abbozzata, passerà poi nei canti fascisti: tutti semicolti, addirittura dannunziani. Né altra poteva essere la produzione di un movimento non popolare politicamente e socialmente. Con somma ripugnanza, per imparzialità (e che valore avrebbe l'imparzialità, se non costasse fatica?) abbiamo qui inserito qualche canto fascista, preso da una bieza raccolta stampata anonimamente a Caltanissetta nel '22: il lettore vi vedrà da sé le caratteristiche di stile, la non popolarità, o la popolarità fittizia, nella specie di un volgare virilismo, che sono da attribuirsi generalmente a qualche futuro federale di provincia... La guerra fascista terminata con l'Otto Settembre, non poteva che dare canti di questo tipo: e infatti la vera poesia popolare vi è quasi assente, un'ombra della produzione del '15-18, e sempre, nei casi migliori, una inerte imitazione di quella. È vero che alla guerra mussoliniana hanno partecipato tutte le masse popolari della nazione: ma

senza possibilità di esprimersi, se non nel tono, e quando il tono popolare è accertato, esso sarà sempre caratterizzato da un'aria profondamente triste, funerea. È una guerra dominata dalla «bandiera nera» del lutto, della morte inutile. Il terribile, sordo lamento della povera armata Sagapò condotta al massacro nel fango balcanico.

Come spiegare allora la poca popolarità delle canzoni partigiane? Questa volta la lotta era «sentita»: l'enorme percentuale delle masse era col Cln, pur trattandosi ancora di una scelta per esclusione, inerte quindi; e i combattenti, erano volontari. Ma, intanto, bisognerà dire che, quantitativamente, la produzione è molto maggiore dal '43 in poi che dal '43 in giù: molto più fervida e diffusa, benché anche qui giochino la dispersione e l'estensione dei fronti. Inoltre non è solo un sentimento di fatalità e di morte che vi domina: e, anche serbando, per inerzia, tonalità dannunziane di derivazione fascista (importate dai «quadri» provenienti dall'esercito fascista e monarchico disfatto), la sua effervescenza ideale ha qualcosa che fa pensare alle scaturigini autentiche - romantiche e risorgimentali - del modello.

Ma, a spiegare la semi-popolarità, o addirittura la non-popolarità di molti canti partigiani, stanno due fatti: primo, l'appartenenza dei dirigenti politici e militari alle file dell'antifascismo borghese (ci riferiamo soprattutto all'azionismo, e, in secondo luogo ai movimenti cattolici); secondo, la coincidenza della lotta militare con la lotta politica, dell'ideale di patria con l'ideale di classe: coincidenza che importava al canto popolare motivi e interessi del tutto nuovi ad esso, operanti nella coscienza dei dirigenti borghesi, oppure popolari ma provenienti a una «cultura di partito», piuttosto che nei proletari in natura, del resto sempre meno numerosi, e specie nel Nord operaio, combattente per la Libertà.

Si dà, è vero, come conseguenza di quella fenomenologia strategica cui si accennava, e la clandestinità della lotta -

con le sue lunghe serate invernali di stasi, nelle stalle o i casolari delle popolazioni contadine, nei comuni montani - un forte recupero del dialetto: forte rispetto alla guerra '15-18, combattuta in una sola regione.

Il Battaglia nella sua *Storia della Resistenza* riporta, per es., questo canto romagnolo, che è una vecchia bioiga (da noi riprodotta dal Pergoli, nella sezione Romagna) e che, nell'aggiunta del resto minima alla vecchia redazione, si presenta come uno *specimen* perfetto, quasi da laboratorio, dello spirito partigiano unificante l'indipendenza nazionale con la riscossa di classe. Vi serbiamo perciò, citandolo, la sottolineatura del Battaglia:

E canta la sighèla: taia, taia  
e gran a e patron, a e cuntadèn la paia:  
e canta la sighèla: tula, tula  
e gran a e patron, a e cuntadèn la pula,  
e canta la sighèla a e zugalèn  
e gran a e patron, la pula a e cuntadèn:  
*i tedeschi, i fascisti e sgnor padrò  
fan un fas e boti in te paiol.*

Le regioni più fortemente produttrici di canti partigiani dialettali sono il Piemonte e il Friuli: probabilmente, oltre che per una tradizione militare recente, quella dell'altra guerra, anche per l'uso abbastanza diffuso della poesia dialettale (non popolare) fatto dalle classi borghesi, per un certo spirito federalistico o isolazionistico delle due regioni. E infatti, dei canti, specialmente friulani, nessuno è veramente popolare, anche se la sua diffusione è discreta. Un bel canto dialettale ci dà la Liguria, così restia all'espansione poetica:

Sciu pei munti e zu in te valli  
in mezzu a e rocche ti te buscagge,  
au criu de «sutta a chi tucca»  
i sciurtivan i partigian.  
Cun e bumbe e cun i cutelli  
cun-e pistole e cun i muschetuin  
faxeivan rende i cunti

ae spie e ai traditui...

E numerosi altri, dei vari fronti e delle varie formazioni regionali, se ne potrebbero riprodurre: ma chi sappia leggere vedrà bene come questi canti dialettali-regionali siano prodotto di una cultura nazionale: di una sovrastruttura, rispetto al dialetto; i contenuti, al dialetto, sono applicati a posteriori, tradotti in esso, importati: dalla lingua, e dal mondo non-popolare che questa implica.

Abbiamo visto, per la guerra partigiana in particolare, quali siano le ragioni di tale fenomeno: ma se, su tale fenomeno, portiamo il punto di osservazione a una distanza che lo generalizzi, non ci sarà difficile assumere il periodo melico della lotta partigiana come un dato - e certo il più cospicuo e importante - di un mutato periodo della poesia popolare in assoluto. Ossia, per tornare a una terminologia che abbiamo formulato teorizzando nella prima parte di questa introduzione, di un mutato «rapporto», sociale-letterario, tra le due classi.

Ci sono dei massicci elementi esterni a spiegare e a circostanziare tale novità: la forte diminuzione dell'analfabetismo, la stampa, il cinema, la radio (molte canzoni partigiane, infatti, sono adattamenti di «canzonette», nemmeno poi italiane, ma prodotti cosmopoliti di una cultura per così dire occidentale, trasmesse dall'Eiar), che ogni giorno si fanno veicoli di «discesa» - dalle classi borghesi alle masse operaie e contadine - di nozioni e istituzioni linguistiche superiori.

Si aggiunga poi, effetto di tutto questo, la recente formazione di una lingua italiana, che non è più il semplice italiano letterario per élites, ma una diffusissima *koinè*: una seconda «lingua parlata» dopo il dialetto.

Tutto ciò costituisce una grossa serie di sintomi a diagnosticare un grosso rivolgimento sociale: e quindi, nella nostra specifica sede, un mutamento dei fenomeni del bi-stilismo in cui si articola la cultura della nazione. Sono

ancora, certo, prematuri gli accorati accenti dei folcloristi per la scomparsa del canto popolare quale essi sono assuefatti a intendere sull'abbrivo dei maestri romantici o idealisti: in effetti recenti ricerche dimostrano come il canto popolare, purtroppo, sia ancora assai florido, almeno nella diffusione e l'uso se non nella reinvenzione: purtroppo, diciamo, se la sua floridezza coincide con la depressione economica: sopravvivendo esso nelle regioni di tipo sociale arcaico.

Non sussiste dubbio, comunque, che, salve le aree depresse, la tendenza del canto popolare nella nazione è a scomparire. Né poteva essere altrimenti se la cultura popolare tradizionale ha dato dei canti implicanti necessariamente la soggezione inattiva della classe dominata: una sua inattiva aspirazione ai privilegi della classe dominante (lingua speciale compresa), e la sua ascesa a questa attraverso le vie irrazionali del sentimento e delle istituzioni stilistiche.

Il popolo moderno, invece, cosciente di sé in quanto classe, e politicamente organizzato verso la conquista del potere, tende ad abolire l'irrazionale soggezione in cui per tanti secoli era vissuto: tende ad essere autonomo, autosufficiente nell'ambito ideologico: a dissimilarsi.

Ma su quale base, se la sua cultura tradizionale - storica o almeno arcaica e immobile - non lo caratterizza più, non lo contiene se non in qualche parte del Meridione o in qualche povera zona montana? Su una base puramente politica, di partito?

Poiché non bisogna dimenticare che le armi di diffusione dell'ideologia della classe al potere, come abbiamo ricordato, sono immensamente potenziate: e la loro influenza, nel popolo, è di condurlo a prendere l'abito mentale e ideologico di quella classe: ad assimilarlo.

Dissimilazione, dunque, e insieme assimilazione, tra le due culture: con una frequenza intensissima, insieme di simpatia e di lotta, del «rapporto». La poesia popolare, come

istituzione stilistica a sé, è in crisi. La storia in atto.

*Pier Paolo Pasolini*

*I*  
*Italia settentrionale*

# *Piemonte*

## I

### *Canti narrativi*

#### 1 - LA DONNA LOMBARDA

«O dì, dona Lombarda,	amei-me mi.»
«O cme vüri-v ch'a fassa?	A j'ò 'r mari.»
«O dì, dona Lombarda,	fum-ri morì.
Ant u giarden d'me pari	j'è ün serpenten;
Ant ün murtè 'l pistrumma,	pistrumma ben;
A ru darumma a béiv-ri	ant ün sanin.»
'R mari ven da ra cassa,	ciama dël vin.
«O dì, dona Lombarda,	r'è turbarì.»
«Ar marin d'l'atra sira	r'à turbarì.»
«O dì, dona Lombarda,	a beiv-ri tei.»
«O cme vürì-v ch'a fassa?	J'ò nenta sei.»
«Cun ra punta dl'a spaja	t'ru beivirei.»
Na guta a r'à beivì-ne,	cámbia colur.
Due gute a r'à beivì-ne:	«M'arcmandu a vui!»
Trei gute a r'à beivì-ne:	«Ah morta e sun!»

(Campagna d'Alessandria)

LA DONNA LOMBARDA. - «O dì, donna Lombarda, amatemi me.» «O come volete che faccia? Io ho marito.» «O dì, donna Lombarda, facciamolo morire. Nel giardino di mio padre c'è un serpentello; lo pestiamo in un mortaio, lo pestiamo ben bene; glielo darem da bere in una tazzina.» Il marito viene dalla caccia, vuole del vino. «O dì, donna Lombarda, è intorbidato.» «L'aria marina dell'altra sera l'ha intorbidato.» «O dì, donna Lombarda, bevilo tu.» «O come



volete che faccia? Non ho sete.» «Con la punta della spada, tu lo berrai.» Una goccia ne bevve, cambia colore. Due gocce ne bevve: «Mi raccomando a voi!» Tre gocce ne bevve: «Ah, sono morta.»

## 2 - CECILIA

Cecilia, bela Cecilia	na piura nóit e dì,
L'à so marì 'n pregiune,	lo völo fè müri.
N'in va dal capitani:	«Na grássia voria mi,
Voria ch'e m'liberéisse	la vita al me marì.»
«La grássia a sarà fáita,	dormi na nóit cun mi.»
«J'andrù ciamè licensa,	licensa al me marì.»
'L marì da la finestra	da luns l'à vista vnì.
«Che növe portè, Cecilia,	che növe portè pèr mi?»
«Le növe sun váiro bune	pèr vui e gnianc pèr mi;
Na nóit cu 'l capitani	devrei andè dormì.»
«Andè püra, Cecilia,	andè püra dormì;
Salvè-me a mi la vita	l'onur ij pensrù mi.»
N'in ven meza noiteja,	Cecilia a fa ün sospir,
A fa ün sospir dal core,	chërdia di müri.
«Coza sospirè, bela,	bela, coza j'avì?»
«Omì! ch'i m'sun sugneja,	ch'a m'àn pendü 'l marì.»
Dormì, dormì, la bela,	dormì, lassè dormì;
Doman matin bunura	vedrei ël vost marì.»
Na ven la matineja,	Cecilia a s'è vestì,
Si büta a la finestra,	l'à vist pendü 'l marì.
«Scutè, sur capitani,	l'è pa lo ch'l'èi promì,
I m'èi levà l'onure,	la vita al me marì.»
«Piurè pa tan, la bela;	bela, spuzè-me mi.»
«Mai pi mi spuzeria	'l boja dël me marì!»
	(Castellamonte e Villa Castelnuevo)

CECILIA. - Cecilia, bella Cecilia piange notte e giorno, ha il suo marito in prigione, voglion farlo morire. Lei va dal capitano. «Una grazia io vorrei, vorrei che liberaste la vita al

mio marito.» «La grazia sarà fatta, dormite una notte con me.» «Andrò a chieder licenza, licenza al mio marito.» Il marito dalla finestra da lontano l'ha vista venire. «Che nuove portate, Cecilia, che nuove portate per me?» «Le nuove non son niente buone per voi e neanche per me: una notte col capitano dovrò andare a dormire.» «Andate pure, Cecilia, andate pure a dormire, salvatemi a me la vita, all'onore ci penserò io.» Viene la mezzanotte, Cecilia fa un sospiro, fa un sospiro dal cuore, credeva di morire. «Che sospirate, bella, bella che avete?» «Ohimè, ch'io mi sognai che m'hanno impiccato il marito.» «Dormite, dormite, la bella, dormite, lasciate dormire! domani mattina di buon'ora vedrete il vostro marito.» Viene la mattina, Cecilia s'è vestita; si butta alla finestra, vede impiccato il suo marito. «Ascoltate, signor capitano, non è quello che mi avete promesso: avete tolto a me l'onore, la vita al mio marito.» «Non piangete tanto, la bella; bella, sposatemi me!» «Mai più io sposerei il boia di mio marito!»

### 3 - LO RE LUIS

Lo re Luis no va a la cassa,  
no va a la cassa anturn d'Paris.  
S'a l'àn pià-ro, l'àn lià-ro,  
l'àn mnà-lo 'nt la tur d'Paris.  
S'a j'è sul che na fenestrinha  
ch'a guardava ant so Paris.  
«O postiun ch'i porti le letre,  
che növe j'è-lo ant Paris?»  
«Le növe sun pa váiri bunhe,  
völo fè pende lo re d'Paris.»  
«Mandè-je dì a la reginha,  
argent massis ai cantun d'Paris.  
J'è pa bastansa d'or en Fransa  
për difende lo re d'Paris?»  
«Lo re Luis cun sua corunha,

a venta ambrassè 'l crucifiss!»

(*La Morra, Alba*)

IL RE LUIGI. - Il re Luigi se ne va alla caccia, se ne va alla caccia intorno a Parigi. L'hanno preso, l'hanno legato, l'hanno menato nella torre di Parigi. Non c'è che una finestrina che guardava nella sua Parigi. «O postiglione che portate le lettere, che nuove c'è da Parigi?» «Le nuove non sono molto buone, vogliono far impiccare il re di Parigi!» «Mandate a dire alla regina che raccolga argento massiccio ai cantoni di Parigi. Non c'è abbastanza oro in Francia per difendere il re di Parigi?» «Re Luigi con la sua corona, ti tocca abbracciare il crocifisso!»

#### 4 - O MARINAR DE LA MARINA

«O marinar de la marina,  
o cantè-me d'üna cansun.»  
«Muntè, bela, sü la mia barca,  
la cansun mi la canterò.»  
Quand la bela l'è stáita an barca,  
bel marinar s'büta a cantè.  
L'àn navigà pi d'sincsent mia,  
sempre cantand cula cansun.  
Quand la cansun l'è stà fùrnia,  
la bela a cà n'in vol turnè.  
«Sei già luntan pi d'sincsent mia,  
sei già luntan da vostra cà.»  
«Coza dirà la mama mia,  
che n'a sto tant a riturnè?»  
«Pensè pa pi a la vostra mama,  
o pensè, bela, al marinar.»  
S'a n'in ven la meza noiteja,  
n'in ven l'ura d'andè dürmì.  
«O dëspojè-ve, o dëscaussè-ve,  
cugei-ve sì cu'l marinar.»

«I m'sun sulà-me tanto scíassa,  
che 'l gital pöss pi dëssulè.  
O marinar de la marina,  
o prèstè-me la vostra spà;  
Prèstè, galant, la vostra speja,  
che 'l me gital pössaja tajè.»  
Quand la bela l'à avù la speja,  
an mes al cör a s'l'è piantà.  
«O maledeta sia la speja,  
e cula man ch'a i l'à prèstà!  
Ma s'i l'ái nen bazà-la viva,  
a l'è morta la vöi bazè.»  
A l'à pià-la pèr sue man bianche,  
ant èl mar a'l l'à campè.

(Torino)

O MARINARO DELLA MARINA. - «O marinaio della marina, oh cantatemi una canzone.» «Montate, bella, sulla mia barca, la canzone la canterò.» Quando la bella fu nella barca, bel marinaio si mette a cantare. Han navigato cinquecento miglia, sempre cantando quella canzone. Quando la canzone fu finita, la bella a casa vuol tornare. «Siete già lontano cinquecento miglia, siete già lontano da casa vostra!» «Che dirà la mamma mia, che sto tanto a ritornare?» «Non pensate più alla vostra mamma, oh pensate, bella, al marinaio.» Viene la mezzanotte, viene l'ora d'andare a dormire. «Oh spogliatevi, oh scalzatevi, distendetevi col marinaio.» «M'allacciai tanto stretta, che il cordoncino non posso più slacciare! O marinaio della marina, oh prestatemi la vostra spada; prestate, galante, la vostra spada, che il mio cordoncino possa tagliare.» Quando la bella ebbe la spada, in mezzo al cuore se la piantò. «Oh maledetta sia la spada, e quella mano che gliel'ha prestata! Ma se viva non l'ho baciata, io da morta la bacerò.» La prese per le sue bianche mani, nel mare la gettò.

## 5 - GENTIL GALANT S' L'ÁUTE MUNTAGNE

Gentil galant s' l'áute muntagne  
l'á sentì le cioche sunè:  
«A sará-lo mia spuzetta,  
che a la porto a suterè?»  
Gentil galant a l'è andà a caza,  
l'á trovà la porta sarà:  
«O vezine, mie vezine,  
mia spuzetta duv è-la andà?»  
«Vostra spuzetta l'è andà a la ceza,  
a la ceza ben cumpagnà,  
Cun cinquanta e due torce  
a faziu la lüminà.»  
Gentil galant va a la ceza,  
a l'á dumandà-la a áuta vus,  
A áuta vus a l'á dumandà-la;  
a bassa vus a j'á rispus:  
«Cul anlin ch' i l'avei spuzà-me,  
guardè-lo sì ch' l'ái ant ël dil.  
O piè-lo, spuzè-ne n' áutra,  
dì-e ch' a prega Dio pèr mi.  
Dì-e ch' a 's cata üna curunina  
e ch' a la dia tre volte al dì;  
Due volte sarà pèr chila,  
üna volta sarà pèr mi.»

*(Carbonara, Tortona)*

GENTIL GALANTE SULL'ALTE MONTAGNE. - Gentil galante Sull' alte montagne ha sentito le campane suonare. «Sarebbe la mia sposina, che la portano a sotterrare?» Gentil galante è andato a casa, ha trovato la porta chiusa. «O vicine, mie vicine, la mia sposina dove l'è andata?» «Vostra sposina è andata alla chiesa in buona compagnia: con cinquantadue torce facevan la luminaria.» Gentil galante va alla chiesa, la chiamò ad alta voce, ad alta voce la chiamò: a

bassa voce ella gli rispose: «Quell'anellino che m'avete sposata, guardatelo qui, che l'ho ancora nel dito. Oh pigliatelo, sposatene un'altra; ditele che preghi Dio per me. Ditele che si comperi una coroncina, e che la dica su tre volte al giorno: due volte sarà per lei, una volta sarà per me.»

## 6 - AR CASTÈ D'AIUIJ

Ar castè d'Aiuij  
Na bela fija u j'è;  
Da là passa in giuvo  
U r'ha faja dmandèe.  
Tant ben che si vurrivo  
Ticc dui si sun malà.  
Ra bela all'ustaria,  
U zuvo all'uspidal.  
Ra bela all'eua fresca,  
U zuvo all'eua panà;  
Ra bela dir bun sippe,  
U zuvo ir pan grattà.  
Ra bela an sra strapuncia,  
Giuvinin an sra paja:  
Ra bela morta all'arba,  
Giuvinin all'alvèe du sù.  
Ra bela an s'l'iss dra gesia,  
U zuvo an s'u spazià;  
An fund ai pei dra bela  
U j'è nassì ir pumin granà.  
L'ha ir foje tantu grande  
Ch'u fa umbra a trei sità;  
Ina l'è Viruna,  
L'altra r'è ir Casà,  
L'altra r'è Valenza.  
O che trei bele sittà!  
An fund ai pei dra bela

U j'è nassì ir pumin granà.

(Monferrato)

CASTELLO D'OVIGLIO. - Al castello d'Oviglio ci sta una bella ragazza; di là passa un giovane, l'ha fatta domandare. Tanto bene che si volevano, tutti due si sono malati. La bella all'osteria, il giovane all'ospedale. La bella all'acqua fresca, il giovane all'acqua panata; la bella delle buone zuppe, il giovane del pane grattato. La bella sul materasso, il giovinetto sulla paglia: la bella morta all'alba, il giovinetto sul levar del sole. La bella sepolta sull'uscio della chiesa, il giovane sul piazzale; ai piedi della bella è nato un melogranino. Ha le foglie tanto grandi che fa ombra a tre città; una è Verona, l'altra è Casale, l'altra è Valenza. O che tre belle città! Ai piedi della bella è nato il melogranino.

## 7 - O RUNDANIN-NHA BELA

Asun andà a cantèe

Sutta ra cà dra me siura,

Ar'ho truaja an letto

Ca ra drumiva sula.

A r'ho ciamà ina vòta:

Ra bela nun sentiva,

E ra secunda vòta:

«Oimè ca sun tradija!»

«No, no, ch'an t'ei tradija,

Nun sun quà pir tradite,

Mi a sun cull giuvinettu

Ch'u t'porta grand amuri.»

«Si t'ei cull giuvinettu

Andanua chi t'ei pasà?»

«Da quella finestretta

Andanua chi m'hei ansgnà.»

«Si t'ei cull giuvinettu

Anseste an s' culla banca,

Farumma l'amur ansem  
Fin che la rundanin-nha canta.»  
«O rundanin-nha bela,  
Ti t'ei na traditura,  
T'ei bitaja a cantèe  
Ch'u 'n era ancora l'ura.  
O rundanin-nha bela,  
Ti t'ei ina busarda,  
T'ei bitaja a cantèe  
Ch'u 'n era ancora l'arba.»

(Monferrato)

O RONDININA BELLA. - Son andato a cantar sotto la casa della mia signora, l'ho trovata a letto che dormiva sola. L'ho chiamata una volta: la bella non sentiva, e la seconda volta: «Ohimè, che sono tradita!» «No, no, che non sei tradita, non son qua per tradirti, io sono quel giovinetto che ti porta grande amore.» «Se tu sei quel giovinetto, per dove sei passato?» «Per quella finestrina che tu mi hai insegnato.» «Se tu sei quel giovinetto, siedti sulla panca, faremo l'amore insieme fin che la rondinina canta.» «O rondinina bella, tu sei una traditora, ti sei messa a cantare che non era ancor l'ora. O rondinina bella, tu sei una bugiarda, ti sei messa a cantare che non era ancor l'alba.»

## 8 - O S'A I SUN TRE GIÜGADUR

O s'a i sun tre giügadur  
ch'a n'in giögo de le carte.  
L'àn giögà e stragiögà,  
e poi si tace a parole;  
E da parole a cutei,  
e da cutei a pistole.  
Èl prim culp che lur l'àn fáit,  
l'àn ferì lo ruè dla Spagna.  
Gentil galand munta a caval,



për andar a la sua caza.  
Sua mama a 'l l' à vist rivar,  
cun ün' ária cozi pázia.  
«O maman, pruntè-me ün let,  
ün let di piüma d' oca;  
E i ninsolin di téila d' lin,  
e la querta di verdüra.  
A mezanóit che mi sun mort  
e 'l me cavalin ant l' alba.  
Süplì-me a l' autar magiur,  
e 'l me cavalin an piassa.  
O crübì-me d' roze e fiur  
e 'l me cavalin d' giolifrada.  
Tüta la gent ch' a passeran,  
a diran: "Che gran dalmagi!  
Che dalmagi dël cavalin,  
e ancur pi dlo ruè dia Spagna!"»

*(Sale-Castelnuovo, Canavese)*

CI SON TRE GIOCATORI. - Ci son tre giocatori che giuocano alle carte. Hanno giocato e stragiocato, e poi s'attaccano a parole, e dalle parole al coltello e dal coltello alla pistola. Il primo colpo ch'essi fecero, hanno ferito il re di Spagna. Gentil galante monta a cavallo per andare alla sua casa. Sua madre lo vide arrivare con un'aria così triste. «O madre, apparecchiatemi un letto, un letto di piuma d'oca; e le lenzuola di tela di lino, e la coperta di tappezzeria. A mezzanotte io sono morto, e il mio cavallino all'alba. Seppellitemi all'altar maggiore, e il mio cavallino in piazza; copritemi di rose e di fiori, e il mio cavallino di garofanata. Tutta la gente che passeranno, diranno: "Che peccato! che peccato per il cavallino e anche più per il re di Spagna!"»

## 9 - LA VEDOVELA L'À NA FIETA

La vedovela l' à na fieta,

bela biundina da maridè.  
S'a j'è passà-je lo re di Fransa,  
për sua spuzëta la va ciamè.  
So fradelino da 'n sü la porta:  
«O mama mia, lassei-la andè.»  
La sua mama da la finestra:  
«La mia fieta la vöi pa dè.»  
An bel fazenda ste paroline,  
la bela an seia a lè muntè.  
«O va-t-ne, va-t-ne, la mia fieta,  
che drint al mar che t'pösse niè!»  
Quand a l'è stáita an riva al mare,  
povra fieta s'büta a tremè.  
«O ten-te, ten-te, la mia spuzëta,  
tent-te a la seia dël me caval.»  
«Mi na podria mai pi tenì-me,  
che la mia mare m'a sentensià.  
E la sentensa de pare e mare  
a l'à da esse la verità.  
Mi povra fia, povra fieta,  
che drint al mar e l'ái da niè!  
Le mie trësse cozi biundine  
au fund a l'aqua l'àn da marsè.  
Lo mio sangue l'è cozi dolce;  
da le baléine sarà sücià.  
Le mie manine sun cozi bianche;  
dai pess dël mar a saran mangià.»  
«O marinari de la marina,  
la mia spuzëta vorì pèschè?  
Se mia spuzëta la pèschi morta,  
duzento scüdi vi vöi ben dè;  
Se mia spuzëta la pèschi viva,  
lo che vorì me porì ciamè.»  
Sa l'àn pèsca-la tre dì, tre notti;  
bela biundina l'àn pi truvè.

(Villa-Castelnuovo, Canavese)

LA VEDOVELLA HA UNA FIGLIUOLA. - La vedovella ha una figliuola, bella biondina da maritare. Ci passò il Re di Francia, va a chiederla per sua sposina. Il suo fratellino dalla porta fa: «O mamma mia, lasciatela andare.» La sua madre dalla finestra: «La mia figliuola non la voglio dare.» Dicendo 'ste paroline, la bella montò in sella. «Oh, vattene, vattene, la mia figliuola: dentro il mare tu ti possa annegare!» Quando fu in riva al mare, la povera ragazza si mette a tremare. «Oh, tienti, tienti, la mia sposina, tienti alla sella del mio cavallo!» «Io non potrei mai più tenermi, chè la mia madre m'ha sentenziata: e la sentenza di padre e madre ha da essere la verità. Ahimè, povera ragazza, povera ragazzina, che mi devo annegare dentro il mare! Le mie trecchie così biondine in fondo all'acqua dovranno marcire. Il mio sangue è così dolce: dalle balene sarà succhiato. Le mie manine son così bianche: dai pesci del mare saran mangiate.» «O marinari della marina, volete pescare la mia piccola sposa? Se la mia piccola sposa pescherete morta, duecento scudi io vi voglio dare, se la mia piccola sposa pescherete viva, potrete chiedermi ciò che volete.» L'hanno cercata per tre dì e tre notti. La bella biondina non trovarono più.

## 10 - ÈL MORO SARAZÌ

Bel galant a si marida,  
    si marida for d'pais.  
L'à spuzà na fia giuvo,  
    tanto giuvo e tant gentil.  
Tanto giuvo cum'a l'era  
    si savia pa gnianc vestì.  
Al lù nes a l'à spuzà-la,  
    al mârtes la chita lì.  
Bel galant l'è andà a la guerra,  
    për set agn n'a turna pi;

E la povera Fiorenza  
l'è restà senza mari.  
E da lì a i passa 'l Moro,  
ël gran Moro Sarazì.  
L'à rubà bela Fiorenza,  
a l'à mnà-la a so pais.  
A la fin de li set ani  
bel galant l'è rüvà lì.  
Cun ün pè pica la porta:  
«O Fiorenza, vnì a dürbì.»  
Sua mama da la finestra:  
«Fiorenza l'è pa pi sì;  
Fiorenza l'è stà rubeja  
dal gran Moro Sarazì.»  
«O tirè-me giü mia speja,  
cula dël pügnal d'or fin.  
Vöi andè serchè Fiorenza  
s'i n'a duvéissa mürì.»  
L'à trovà tre lavandere,  
ch'a lavavo so fardel.  
«Dì-me 'n po', vui lavandere,  
di chi è-lo cul castel?»  
«Cul castel a l'è dël Moro,  
dël gran Moro Sarazì;  
E Fiorenza, bela Fiorenza,  
j'è set agn ch'a l'è là drin.»  
«Dì-me 'n po', vui lavandere,  
cum' farai-ne andè là drin?»  
«Pozè cul vestì da pagi,  
vestirì da piligrin.  
Andè ciamè la limozna  
sta séira o duman matin.  
E Fiorenza, bela Fiorenza,  
ve darà dël pan e dël vin.»  
Èl Moro da la finestra  
da lontan l'à vist a vnì:

«O guardè, bela Fiorenza,  
    'n piligrin dël vost pais.»  
«D'me pais a pöl pa esse,  
    pöl pa esse d'me pais.  
J'uzelin ch'a vulo an'ária  
    pölo pa vnì fin a sì,  
S'a n'in füss la rundanina,  
    ch'a gira tüt quant ël dì.»  
«Fè limozna, 'n po' d'limozna  
    a sto pòvër piligrin!»  
An fazend-je la limozna  
    a j'à vist so anel al dì.  
E Fiorenza l'à conossù-lo  
    ch'a l'era so prim mari.  
S'a n'in va a la scüdarìa,  
    munta an sela al caval gris.  
«Stè-me alegre, mie creade,  
    mi m'n'a turno al me pais.»  
Ël Moro da la finestra  
    s'büta a piánzer e gemì:  
«Avei-la mantnü set ani  
    sensa gnianc tuchè-je 'n dì!»

(*Cintano, Canavese*)

IL MORO SARACENO. - Bel galante si marita, si marita fuori di paese. Sposò una figliuola giovane, tanto giovane e tanto gentile. Tanto giovane com'era, non sapeva neanche vestirsi. Il lunedì la sposò, il martedì la lascia. Bel galante andò alla guerra, per sette anni più non ritorna: e la povera Fiorenza restò senza marito. E di lì ci passa il Moro, il grande Moro Saraceno. Rapì la bella Fiorenza, la menò al suo paese. Alla fine dei sette anni bel galante fece ritorno; con un piede picchia alla porta: «O Fiorenza, venite ad aprire.» La sua madre dalla finestra: «Fiorenza non è più qui: Fiorenza se l'ha rapita il gran Moro Saraceno.» «Oh tiratemi giù la mia spada, quella col pugnale d'oro fino.

Voglio andare a cercar Fiorenza, se dovessi anche morire!»  
 Trovò tre lavandaie, che lavavano il loro fardello. «Ditemi un po', voi lavandaie, di chi è quel castello?» «Quel castello è del Moro, del gran Moro Saraceno, e Fiorenza, la bella Fiorenza, è sette anni che ci sta dentro.» «Ditemi un po' voi lavandaie, come farei per andare là dentro?» «Levate quel vestito da paggio, vestite da pellegrino. Andate a chieder la limosina, o 'sta sera o domani mattina; e Fiorenza, la bella Fiorenza vi darà pane e vino.» Il Moro dalla finestra da lontano lo vide venire. «Oh, guardate, bella Fiorenza, un pellegrino del vostro paese!» «Del mio paese non può essere, non può essere del mio paese: gli uccellini che volano per aria non possono venir fin qui, se non fosse la rondinella che gira tutto il giorno.» «Fate la limosina, un po' di limosina a questo povero pellegrino!» Nel fargli la limosina, gli vide il suo anello al dito; e Fiorenza lo conobbe, ch'era il suo primo marito. Se ne va alla scuderia, monta in sella al cavallo grigio. «Statemi allegre, mie cameriere, io me ne torno al mio paese.» Il Moro alla finestra si mette a piangere e sospirare: «Averla mantenuta sette anni, e neanche un dito averle toccato!»

## 11 - LA FIA A LA GUERA

«Coza piurè-ve, pare,	coza piurè-ve vui?
Se l'èi d'andè a la guera,	andarö mi pèr vui.
Pruntè-me 'n cavalino	ch'a m'pössa bin portè,
Cun ün bun serviture	che m'pössa bin fidè.
Piè la mia vesta griza,	fè fè braje e gonel;
Cun la mia cudinota	cocarda sül capel.»
Quand ch'a l'è stáita a Nissa	pèr muntè süi bastiun:
«O guardè là la bela,	vestía da garsun!»
Fiöl dël re a la finestra	na stazia a risguardè:
«Oimì che bela fia!	S'i m'la vuréisso dè!»
«S'i la völe conuss-la,	mnè-la da 'n marcant;
Se chila srà na fia,	si cumprarà dij quant.»

«Guardè, li me soldati, guardè custi bei quant!»  
 «Soldà ch'a van a guera, l'àn pa fréid a le man.»  
 «O mama, la mia mama, na fia già ch'a l'è;  
 Oimì che bela fia! S'i m'la vuréisso dè!»  
 «S'i la völe conuss-la, mnè-la da 'n argentè;  
 Se chila srà na fia, si cumprarà n'anel.»  
 «Guardè, li me soldati, guardè che bei anei!»  
 «Soldà ch'a van a guera l'àn bzogn dè spà e cutei.»  
 «O mama, la mia mama, na fia già ch'a l'è;  
 Oimì che bela fia! S'i m'la vuréisso dè!»  
 «S'i la völe conuss-la, mnè-la a dürmì cun vui.»  
 L'à suffià s'la candéila, j'à mandà-je 'l servitur.  
 «O mama, la mia mama, na fia già ch'a l'è;  
 Oimì che bela fia! S'i m'la vuréisso dè!»  
 «S'i la völe conuss-la, mnè-la ün'aqua a passè;  
 Se chila srà na fia, s'vurà pa dëscaussè.»  
 S'è dëscaussà na gamba, na letra a j'è rivè;  
 J'è scrit an sla letrinha, d' duvei-je dè 'l cungè.  
 La bela a mità strada a s'è bütà a cantè:  
 «Fia sun stà a la guera e fia n'a sun turnè!»

(Torino)

LA RAGAZZA ALLA GUERRA. - «Di che piangete, padre, di che piangete voi? Se avete da andare alla guerra, ci andrò io per voi! Preparatemi un cavallino che possa ben portarmi, con un buon servitore, che mi ci possa fidare. Pigliate la mia veste grigia, fate fare brache e giubba; col mio codino fatemi fare la coccarda sul cappello.» Quando fu a Nizza per montare sui bastioni: «Oh, guardate là la bella, vestita da garzone!» Il figlio del Re alla finestra se ne stava a guardare: «Ohimè che bella ragazza! Se me la volessero dare!» «Se volete conoscerla, menatela da un mercante; se sarà una ragazza si comprerà dei guanti.» «Guardate, o miei soldati, guardate questi bei guanti!» «Soldati che vanno alla guerra, non hanno freddo alle mani.» «O mamma, mamma mia, una ragazza certo ella è. Ohimè che bella ragazza! Se me la

volessero dare!» «Se volete conoscerla, menatela da un argentiere: se sarà una ragazza, si comprerà l'anello.» «Guardate, o miei soldati, guardate che bei anelli!» «Soldati che vanno alla guerra han bisogno di spade e coltelli.» «O mamma, mamma mia, una ragazza certo ella è. Ohimè che bella ragazza! Se me la volessero dare!» «Se volete conoscerla, menatela a dormir con voi.» Ella soffiò sulla candela, ci mandò il servitore. «O mamma, mamma mia, una ragazza certo ella è. Ohimè, che bella ragazza! Se me la volessero dare!» «Se volete conoscerla, menatela a passare un'acqua: se sarà una ragazza, non si vorrà scalzare.» Si scalzò una gamba, una lettera le arrivò: c'è scritto sulla letterina che le davano il congedo. La bella a mezza strada si mise a cantare: «Ragazza alla guerra sono stata, e ragazza sono tornata.»

## 12 - CASTELLO DE VERÜA

Castello de Verüa	s'a l'è tan bin piantà,
Piantà sü cule roche,	ch'a i passa 'l Po da là.
La bela a la finestra	an bass l'à risguardà;
L'à vist venì na barca	carià de gent armà,
Cun j'arme ch'a i lüzìo,	ch'a smiavo andorà.
La bela tira na pera,	la barca l'è sparfundà.
Na füssa de cula pera	Verüa saria pià,
Saria pià Verüa,	castel de Munferà.

*(Sale-Castelnuovo, Canavese)*

IL CASTELLO DI VERRUA. - Il castello di Verrua è tanto ben piantato, piantato su quelle roccie, che vicino ci passa il Po. La bella alla finestra verso il basso guardò; vide venir una barca carica di gente armata, con le armi che luccicavano, che sembravano indorate. La bella tira una pietra, la barca è sprofondata. Se non fosse per quella pietra, Verrua sarebbe presa, sarebbe presa Verrua, castello del Monferrato.



### 13 - RIFSOLEN D'AMURE

- «N'est bien l'éura d'alè dormire,  
o bla rifsolen d'amure.»
- «Qu'en ves-tü fare de tan dormire,  
o bè rifsolen d'amure?»
- «Demen maten j'éï da lvè bunéura,  
o bla rifsolen d'amure.»
- «Qu'en ves-tü färe de tan bunéura,  
o bè rifsolen d'amure?»
- «J'éï da bronchè-me la rundolina,  
o bla rifsolen d'amure.»
- «Ch' n'à fè cheten de la rundolina,  
o bè rifsolen d'amure?»
- «J'éï da gavén la pima fina,  
o bla rifsolen d'amure.»
- «Ch' n'à fè cheten de la pima fina,  
o bè rifsolen d'amure?»
- «Ferè lo civen a mia cheirina,  
o bla rifsolen d'amure.»
- «Ch' n'à ferè cheten de tua cheirina,  
o bè rifsolen d'amure?»
- «J'éï da bazi-mb-la trei viret l'éura,  
o bla rifsolen d'amure.»

*(Ribordone, Valle dell'Orco, Canavese)*

RICCIOLIN D'AMORE. - «È ben l'ora d'andare a dormire, o bella ricciolina d'amore.» «Che ne vuoi fare di tanto dormire, o bel ricciolin d'amore?» «Domani mattina ho da levarmi buonora, o bella ricciolina d'amore.» «Che vuoi tu fare di tanto buonora, o bel ricciolin d'amore?» «Ho da pigliare la rondinella, o bella ricciolina d'amore.» «Che hai tanto da fare della rondinella, o bel ricciolin d'amore?» «Ho da cavarle la piuma fina, o bella ricciolina d'amore.» «Che hai tanto da fare della piuma fina, o bel ricciolin d'amore?» «Farò il cuscino alla mia bambina, o bella ricciolina

d'amore.» «Che ne farai della tua bambina, o bel ricciolin d'amore?» «Ho da baciarmela tre volte all'ora, o bella ricciolina d'amore.»

#### 14 - A I SUN TRE RUNDUNINE

A i sun tre rundunine, végnan dal mar.  
La più bela di tüte s'a l'è tumbà;  
S'a l'è tumbà ne l'aqua, s'a s'è bagnà.  
S'a munta sla rulëta, si fa süar.  
Da lì s'a j'è passà-je ün cassadur;  
Pensa tirar al merlo sü cui büssun;  
A j'à ferì la bela sut al mentun.  
La bela a s'büta a piange: «Ahi morta e sun!»  
«Piurè pa tant, la bela, v' farù guarir:  
J'ù dui fradlin an Fransa pèr vui servir.  
Ün a n'a fa lo mèdic, l'àut ël barber;  
Faran guarir la bela senza dener.»  
(Sale-Castelnuovo, Canavese)

CI SON TRE RONDINELLE. - Ci son tre rondinelle, vengono dal mare. La più bella di tutte è caduta; è caduta nell'acqua, e s'è bagnata. Monta sulla roverella, si fa asciugare. Di lì ci passò un cacciatore; pensa di tirare al merlo su quei cespugli: ha ferito la bella sott'il mento. La bella si mette a piangere: «Ahi, morta io sono!» «Non piangete tanto, la bella, vi farò guarire. Ho due fratellini in Francia per servirvi. Uno fa il medico, l'altro il barbiere: senza denaro la bella faran guarire!»

#### 15 - ÜZELIN, BEL ÜZELIN

«Leva sü, bela, ch' l'è dì, l'è dì ch'i punta l'alba.»  
La bela la va al giardin, a catà le roze fresche.  
L'à vedù d'ün üzelin an sla rama dla nissola.  
«Üzelin, bel üzelin, ti te scapi la gabiola.

Mi pèr omo m'völo dà            ün che mai j'avrò d'amure.»  
(*Moncalvo, Casale Monferrato*)

UCCELLINO, BEL UCCELLINO. - «Leva su, bella, che è giorno, è giorno, che spunta l'alba.» La bella va nel giardino a prender le rose fresche. Ha visto un uccellino sul ramo del nocciuolo. «Uccellino, bel uccellino, tu fuggi la gabbiolina. A me per sposo voglion dare uno che mai amerò.»

## 16 - LA BELA PERONETA

«Bundì, bungiurn, la bela Peroneta!»  
Na tan bela dáima a dio ch'a l'è!  
S'a l'àn rubà, s'a l'àn meinà-la via,  
S'a l'àn meinà-la via luntan d'pais.  
S'a l'è lo so pare e la sua mare  
Ch'a j'è tre giurn ch'a la van cercand.  
Lo so fradelin a l'à ritrovà-la  
Riva na funtana an mes d'ün prà.  
«Bundì, bungiurn, la bela Peroneta,  
Volì-ve riturnar al vost pais?»  
«Al mi pais mai pi che na riturna;  
Che cit e grand a na diran de mi?»  
«Mandè 'l bundì a vost pare e vostra mare,  
E al vost fratelin pi cit ancur.»  
«Dèl me pare e m'n'arcorderò pa váire;  
Tan poca dota che-chiel m'i à donà!  
S'a m'éiss donà-me ün po' pi di dota,  
Adess mi saria ben maridà;  
Che n'an vun pèr la bassa Savoja,  
Póvera fieta dëscunsolà!»

(*Sale-Castelnuovo, Canavese*)

LA BELLA PERONETTA. - «Buondì, buongiorno, la bella Peronetta.» Dicono ch'è una così bella dama! L'hanno rapita, l'han menata via, l'han menata via lontano dal paese. Il suo

padre e la sua madre da tre giorni la vanno cercando. Il suo fratellino la ritrovò presso una fontana in mezzo a un prato. «Buondì, buongiorno, la bella Peronetta, volete ritornare al vostro paese?» «Al mio paese non tornerò mai più: che direbbero di me piccoli e grandi?» «Mandate il buondì a vostro padre e a vostra madre, e anche al vostro fratello più piccolino.» «Di mio padre non mi ricorderò per niente: così poca dote egli mi donò! Se m'avesse donato un po' più di dote, ora io sarei ben maritata; che me ne vado per la bassa Savoja, povera ragazza sconsolata.»

## 17 - L'AMUR DIJ BERSALIÈ

«Mama mia, fè-me i riss,                    che i bersaliè van via.  
Vöi andè-je cumpagnè                    fin dlà la Veneria.»  
La Veneria ch'lur sun stáit,                    an fácia d'cula porta,  
Van via i bersaliè,                    la bela casca morta.  
«I t'l'ái ben sempre dit,                    e te lo dio ancora,  
L'amur dij bersaliè sa                    rà la tua malura.»  
«Mama mia, fè-me 'l let,                    mi prunterei la cüna.  
L'amur dij bersaliè sa                    rà la mia fortüna.»

(Collina di Torino)

L'AMORE DEI BERSAGLIERI. - «Mamma mia, fatemi i ricci, che i bersaglieri vanno via. Voglio andare a accompagnarli fino al di là della Veneria.» Quando essi furono alla Veneria, di faccia a quella porta, i bersaglieri vanno via, la bella cade morta. «Io te l'ho sempre detto, e te lo dico ancora, l'amore dei bersaglieri sarà la tua malora.» «Mamma mia, fatemi il letto, preparatemi la cuna. L'amore dei bersaglieri sarà la mia fortuna.»

## 18 - SUR CAPITANI DI SALÜSSE

Sur capitani di Salüsse  
l'à tanta mal ch'a mürirà.

Manda ciamè sur capitani,  
    manda ciamè li so soldà;  
Quand ch'a l'avran muntà la guárdia  
    O ch'a l'andéisso ün po' a vedè.  
I so soldà j'àn fáit risposta  
    ch'a l'àn l'arvista da passè.

Quand ch'a l'avran passà l'arvista,  
sur capitani andrio vedè.  
«Coza comand-lo, capitani,  
coza comand-lo ai so soldà?»  
«V'aricomand la vita mia  
che di quat part na débie fà.  
L'è d'üna part mandè-la an Fransa  
e d'üna part sül Munferà.  
Mandè la testa a la mia mama  
ch'a s'aricorda d'so prim fiöl.  
Mandè 'l corin a Margarita  
ch'a s'aricorda dël so amur.»  
La Margarita in sü la porta  
l'è casca 'n terra di dolur.

*(Leyni, Torino)*

SIGNOR CAPITANO DI SALUZZO. - Signor capitano di Saluzzo, ha tanto male da morire. Manda a chiamare signor capitano, manda a chiamare i suoi soldati: quando hanno montato la guardia che venissero un po' a vederlo. I suoi soldati gli han fatto risposta, che hanno da passare in rivista; quando saranno passati in rivista, signor capitano andrebbero a vedere. «Cosa comanda, signor capitano, cosa comanda ai suoi soldati?» «Il mio corpo vi raccomando, che quattro parti ne dobbiate fare. Una parte mandatela in Francia, e una parte sul Monferrato. Mandate la testa alla mia madre, che si ricordi del suo primo figliolo. Mandate il cuore a Margherita, che si ricordi del suo amore.» La Margherita in sulla porta cadde a terra per il dolore.

## II *Strambotti*

19

O bela fia dai bei occhi neri,  
I sì sorella del pumin granatu;  
Pumin granatu stà tacà a la rama,  
Na fia bela stà tacà a so mama.

O bella ragazza dai begli occhi neri, siete sorella del pomino granato: pomino granato sta attaccato al ramo, una ragazza bella sta attaccata alla mamma.

20

Mi me ricordo quando sun nassùto;  
Mi sun nassù 'nt üna bona stagiune.  
I sun nassùto int ün campo di grano,  
La roza in bucca e lo garofo in mano.

Io mi ricordo quando sono nato. Io sono nato in una buona stagione: son nato in un campo di frumento, la rosa in bocca e il garofano in mano.

21

La settumalha mi pa' lunga ün annu,  
Dumandu al miu vezin quandu l'è sabbu.  
Quandu l'è sabbu se mi 'riegra 'l core;  
Duman l'è festa, rivedrò 'l mi' amure.

La settimana mi pare lunga un anno, domando al mio vicino quando viene sabato. Quando è sabato mi si rallegra il cuore: domani è festa e rivedrò il mio amore.

22

Sentu na vus da la banda de l'ortu,  
A la finestra mi convien d'andare.  
S'u j'è cul giuvenin dal vizu smortu,  
Vi pregu in gràssia non lu spaventare.

Sento una voce dalla parte dell'orto, alla finestra mi tocca andare. S'è quel giovinettino col viso smorto, vi prego di cuore non lo spaventate.

23

O giuvinin, bandunhna la strà nova,  
Përchè t'voru scrullè la camizola;  
I t'la voru scrullè, t'la voru batti.  
Dà-m da ment, giuvinin, cámbia i to passi.

O giovinettino, lascia la strada nuova, perché ti vorrei scrollare la camiciola; te la vorrei scrollare, te la vorrei battere. Dammi retta, giovinettino, cambia il tuo cammino.

24

Sti giuvinin chi brama la fortüna!  
Meschina mi, che non la brami mai!  
Mi bramo ün giuvinin de quíndes ani,  
Quella l'è la fortuna che mi brami.

Questi giovinettini che bramano la fortuna! Meschina me, che non la bramo mai! Io bramo un giovinettino di quindici anni, quella è la fortuna che io bramo.

25

O mama mia, cuntentè-mi 'l cori,  
Dè-mi cul giuvinin ch'a j'ò amicíssia.  
Tütta me dizu che l'è ün rumpacolli;  
Dè-m-li, mama, ch'a i farò cambiè vita.

O mamma mia, contentatemi il cuore, datemi quel ragazzo che c'ho amicizia. Tutti mi dicono che è un rompicollo: datemelo, mamma, gli farò cambiare vita.

26

Uarda mai ista cutrà cum r'è lunga!  
S'u j fiss in arburin starèiva all'ombra;  
S'u j fiss in arburin starèiva all'ombra,  
U vinirà, ra me bianca culumba.

Oh guarda com'è lunga questa contrada! Se ci fosse un alberello starei all'ombra; se ci fosse un alberello starei all'ombra, e ci verrà la mia bianca colomba.

27

Lo miei amur mi ha mandà in salito,  
Mi ha mandà ra foja del sambico;  
Ra foja del sambico che r'è verda,  
Ra cera dir me amur che l'è allegra.

Il mio amore m'ha mandato un saluto, m'ha mandato la foglia del sambuco: la foglia del sambuco che è verde, la cera del mio amore che è allegra.



## *Liguria*

### *Strambotti*

28

Mi vojo 'nbarcà' 'nt ques'tu brigantinu,  
L'ëva del ma' sarà lu miu giardinu:  
Li pesci mi venranu a ritruvare,  
Me ne diran: che fai oh lì mes'chinu?  
E questa vita chi te la fa fare?  
Mi ghe dirò, ch'l'è 'na donna crüdele,  
Ch'a l'ha 'na fija, no' me la vuol dare.  
Se nun me la vuol dare 'n cortesia,  
'Na sëira o 'na mattin ra menrö' via.

Mi voglio imbarcare in questo brigantino, l'acqua del mare sarà il mio giardino: i pesci mi verranno a trovare, e mi diranno: «Che fai tu lì oh meschino? E questa vita chi te la fa fare?» Io gli dirò, ch'è una donna crudele, che ha una figlia e non me la vuol dare. Se non me la vuol dare in cortesia, una sera o una mattina me la porto via.

29

La primma fiura ch'm'ëi dunà vuí, bella,  
Me l'ëi dunata di cinque culuri,  
Qul primu, verde, speransa mi desti;  
Cun lu turchin l'ha principià' l'amure;  
Qul biancu pürità me dismustrasti;  
Lu s'cüru m'ha s'cürè' tütt u 'l miu core;  
L'incarnatin di focu m'accendette

Mi accendesti di fiamme d'amure.

Il primo fiore che m'avete donato voi, bella, me l'avete donato di cinque colori, col primo, verde, mi desti speranza, con il turchino è cominciato l'amore, col bianco purità mi dimostrasti, lo scuro m'ha oscurato tutto il mio cuore, l'incarnatino di fuoco mi riaccese, mi riaccendesti di fiamme d'amore.

30

O bella fija che 'l frunte ve lüxe,  
Ch'u pa' ch'i j'aggi sentu ciarabelle;  
Sciurti di fora quand'a lün-na a lüxe,  
Purtë' l'avantu sü tütt'er ciü' belle.

O bella figlia che ti luce la fronte, che pare tu abbia cento lucciole, sortite di fuori quando luce la luna, voi portate il vanto su tutte le più belle!

31

'Na votta avëiva 'na galera,  
Ch'a navogava tüta ai me' favuri;  
Aura s'è fatta barca di riviera,  
A meina l'abbundansa de l'amuri.

Un tempo avevo una galera che navigava tutta a mio favore: adesso s'è fatta barca di riviera: porta l'abbondanza dell'amore.

32

Mi par che senta, mi par di sentire  
'Na voce fra lo cielo a lamentare:  
Mi par che dica: amor non ti partire,  
Per lengua d'altri non m'abbandonare;

Se mi abbandoni mandamelo a dire  
Mi voglio confessare e poi morire.

Mi par che sento, mi par di sentire, una voce a lamentarsi  
in mezzo al cielo: mi par che dica: «Amor non ti partire, per  
lingua d'altri non m'abbandonare: se m'abbandoni  
mandamelo a dire, voglio confessarmi e poi morire.»

33

E mi sun fëtu 'n amante curtese,  
Ün Munferrin e l'altru Genuvese:  
Al Genuvese a i voi dunëje 'l core,  
Al Munferrin ün pa' di furche nove;  
Al Genuvese a i vöi dunej' la vitta,  
Al Munferrin le furche ch'i s'l'appicca.

Mi son fatta un amante cortese: uno Monferrino, l'altro  
Genovese: al Genovese voglio donargli il cuore, al  
Monferrino un paio di forche nuove; al Genovese voglio  
donargli la vita, al Monferrino le forche che s'impicchi.

34

S'telle del cielu, fëmi d'ün favure;  
Fë cresce' ques'ta notte sciüs'ant'ure;  
Pregate 'n augerin si metta j'are,  
Ch'u vagga 'n cielu a trattener le ure.

Stelle del cielo, fatemi un favore, fate crescere questa  
notte sessanta ore: pregate un uccellino si metta l'ali, che  
vada in cielo a trattener le ore.

35

Primma che t'abbandun-ne, o faccia bella,  
L'arte do marinà la vogliu fare.

Te voi dipenze 'nt' üna nave bella,  
In Cartagena ti voglio menare.  
Tutti me ne diran: com'a l'è bella!  
Duve la men-ni 'sta faccia reale?  
Mi ghe dirò ch'à l'è la mia surella,  
La mennu in Franza per nu l'abbandunare.

Prima che t'abbandoni, o faccia bella, voglio far l'arte del marinaio, voglio fare. Ti voglio dipingere in una nave bella, a Cartagena ti voglio menare. Tutti mi diranno: «Com'è bella! Dove la meni questa faccia regale?» Io gli dirò ch'è mia sorella, la meno in Francia per non abbandonarla.

36

Passu de s'tu caruggiu tantu növu:  
Ra lün-na a mesa nócce a nun lüxiva,  
U 'n j' era nè ra lün-na, nè lu sule,  
L'occhi dra bella ch'i mnava' s'prendure...

Passo per questo vicolo tanto nuovo: la luna a mezzanotte non splendeva, non c'era né la luna né il sole, c'erano gli occhi della bella a far splendore.

# *Lombardia*

## I *Canzoni*

### 37 - IL CACCIATORE

Il cacciator va al bosco                   trova 'na contadinella,  
Si l'era tanto bella                    la mi faceva innemurà.  
La prende per 'na mano                poi la conduce a sedere,  
Del gusto e del piacere                la si mise a dormentà.  
L'ai bella si risveglia                il cacciatore più non c'era.  
Oh mamma, son tradita                il cacciatore se ne fuggì...

### 38 - E LA RISSULINA

E la rissulina, e la rissulada  
L'era innemorada in un carrettier.

Perchè il carrettiere se ne va all'intorno  
E la notte e il giorno, colla pioggia e il sol!

Quand la sente el ciocco de la scuriada  
Le la cour in strada a fare l'amor.

### 39 - LA LAVANDERA

La me murusa cara  
La fa la lavandera,  
La ven a ca' la sera  
Col scussalin bagnàa.

Col scussalin bagnato:

La s'assügava j'occhi  
Veder quei giovinotti  
Vederli andar soldàa,

Vederli andar soldato  
Vederli andar 'la guerra  
Veder cascar per terra  
Con la ferita 'l cor.

Con la ferita 'l core,  
Con la ferita 'l dito:  
Ohimè che son tradito  
Tradito nell'amor.

#### 40 - E LA COLOMBINA

E la colombina  
La va per l'aria  
E la va per l'aria,  
La tocca il cielo.

E la tocca il cielo  
Coi suoi aletti  
E coi giovinetti  
La fa l'amor.

#### 41 - DOVE TE VETT, O MARIETTINA

«Dove te vett,<sup>1</sup> o Mariettina,  
Inscì<sup>2</sup> bonn'ora in mezz'ai pràa?  
Dove te vett, o Mariettina  
Inscì bonn'ora in mezz'ai pràa?»

«Mi voo a fa la campagnola  
In campagna a lavorà.»  
«Se ti fusset propri sola  
Te vegnarissi a compagnà.»

«Ma la rosada la se alza  
La te bagnerà el scoussàa!»<sup>3</sup>  
«El scossarìn l'ho già bagnato  
Stamattina in mezz'al pràa!»

#### 42 - LA BELLA FILANGERA

E la bella filangera<sup>4</sup>  
La va 'n piazza a fare 'l marcà,  
E la torna a ca la sera:  
«Mamma mia mi son malà.»

«Se si malada sta pur in stanza,  
Prendi il chiaro e va a dormì,  
Che doman mattina bonura  
A ciamà el medic gh'andarò mi.»

«Che 'l me disa, signor dottore,  
Che 'l me disa la verità,  
La me fiola l'è malada  
E mi so minga che male la gh'ha.»

«La gh'ha 'l mal dei nove mesi,  
Quel di dieci la guarirà,  
E cara la mia fiola  
Va pur in piazza insiema ai soldà.»

(Lodigiano)

#### 43 - E MI SONT CHI IN FILANDA

E mi sont chi<sup>5</sup> in filanda,  
Spetti che 'l vegna sira,<sup>6</sup>  
Che el me moros el vegna,  
El vegna a far l'amor.

E mi con la barchetta  
E ti col timoncello

Andrem pian pian, bel bello  
Là in sulla riva del mar.

Bionda, oj bella bionda,  
O biondinella d'amor...

Là sulla riva del mare  
La gh'è una fontanella  
Con l'acqua fresca e bella  
Che mi rinfresca il cuor.

Che mi rinfresca il cuor,  
Che mi rinfresca la vita,  
O mamma son tradita,  
Tradita nell'amor.

Bionda, oj bella bionda,  
O biondinella d'amor...

#### 44 - LA FILANDERA

Mi vò in filanda, mi vò in filanda,  
Ma tutt ol dì me pias cantà.  
L'è la mia mamma che la me manda,  
L'è ol gran besògn de guadagnà.

Se l'aria bona dént là7 la manca,  
Me fa nigott8 anca patì,  
Me prèmm ciapàlla una quai palanca9  
Gh'ho i mè vegitt10 da mantegnì.

Gh'ho l'amoroso che l'è soldato  
E caporale forsi 'l sarà;  
Ma quand el torna lu 'l m'ha giurato  
Che mè marì al diventerà.

Mi sont allegra, mi vò in filanda,



E preghi intant ch'a vegna ol dì  
Che la Madonna, lu a cà la manda,  
Che mi finissa de patì.

(Brianza)

#### 45 - LA MORASCHINA

La Moraschina  
La va alla rongia,<sup>11</sup>  
La va alla rongia  
A resentà.<sup>12</sup>  
E passa via  
On cavaliere  
Che giò<sup>13</sup> un sassetto  
El gh'ha tirà.

«Ch'el staga fermo,  
Sur cavaliere,  
Che tutta l'acqua  
L'ha intorborà.»

«Ben ven dessora,<sup>14</sup>  
O Moraschina,  
Fintant che l'acqua  
Se sciarirà.

Mi te daria  
Ducento scudi,  
Un solo bacio  
Aver da ti.»

«Mi no, non voeuj  
Nè l'or nè argent,  
Ma voeuj el to coeur  
Tutt, tutt per mi.»

#### 46 - L'ERA LEE, SÌ SÌ

L'era lee, sì sì,  
L'era lee, no no,  
L'era lee che le voureva  
E mi gh'el davì no.

L'era lee, sì sì,  
L'era lee, no no,  
L'era lee che le voureva  
Quel mazzolin di fior!

#### 47 - SONT RIVÀA DE MONTISELL

Sont rivàa<sup>15</sup> de Montisell  
A caval, a caval,  
Sont rivàa de Montisell  
A cavall d'ôn asinell.

T'hoo portàa on cavagnolìn<sup>16</sup>  
Pien de rose, pien de rose,  
T'hoo portàa on cavagnolìn  
Pien de rose e de gelsomin.

#### 48 - CHI T'HA FATTO

«Chi t'ha fatto quei bei oggitt<sup>17</sup>  
Oggitt d'amor, oggitt d'amor?»  
«Me li ha fatti la mia mamma  
Con l'aiuto del mio papà,  
Non mi toccar, son debole,  
Son verginella d'amor...»

«Chi t'ha fatto quei bei manin,  
Manin d'amor, manin d'amor?»  
«Me le ha fatte la mia mamma  
Con l'aiuto del mio papà,  
Non mi toccare, son debole,  
Son verginella d'amor...»

«Chi t'ha fatto quel bel bocchin,  
Bocchin d'amor, bocchin d'amor?»  
«Me l'ha fatto la mia mamma  
Con l'aiuto del mio papà,  
Non mi toccare, son debole,  
Son verginella d'amor...»

## II *Strambotti*

49

O Fiorentin che vieni da Fiorenza,  
Insegnem da che part l'amur comenza.  
«El s'incomenza a rider e scherzare,  
El se finiss col piang' e sospirare!»

(Somma Lombardo e Varese)

50

El mio amur se l'è lontan de chì  
Dove l'è lü vorria vess<sup>18</sup> anch mi.  
Vorria vess nè morta, nè ammalada  
In braccio al mio amor indormentada.

(ib.)

51

El mio amur se l'è un vilan de föra:  
In sü el cappel el porta la viüla,  
In sü l'oreggia el galofrino bianco  
E in sü la bocca l'üseln che canta.

(ib.)

52

El mio amor si chiama Luvisin  
Mi in paradis e lü in càa del ciappin:19  
Mi in paradis colla mia mamma,  
E lü in càa del ciappin in fögh e fiamma.

(ib.)

53

M'è stato detto dall'ortolanina  
Che l'insalata la rinfresca il cuore:  
Ma tanto più mangiarla alla mattina  
In compagnia dell'ortolanina.

(ib.)

54

Quanti ghe n'è che non me pol vedere!  
Bassan gli occhi e fingon di dormire  
E mi che son fürbetta alla ringhiera  
Chi non me pol veder vad' in galèra.

(ib.)

55

Mi sono stato a confessam del pappa,  
Gh'hoo dito che ho basàa la mia morosa.  
El m'ha rispost: «Te füsset benedett  
La basaria anch' mi se ghe l'avess.»

(ib.)

56

El me amor si l'è ün bel giovinett  
El so ritratt ghe l'hoo de coo del lett.  
Tütte le volte che mi voo a dormire,  
El ritratt del mio amor me fa morire;  
Tütte le volte che vado a riposare

El ritratt del mio ben me fa sospirare.

(ib.)

57

L'è sette notti che dormo sül porto;  
Per compagnia gh'avevo la Gigia  
Ma el cordonista<sup>20</sup> me l'haa rubà...  
Io giò dal ponte ti voglio gettà.  
Quando mi trovo la Gigia in strada  
Sento il mio sangue gettarsi in veleno;  
O cara mamma, cangiate ste pene,  
O cara Gigia, per te morirò.

(ib.)

58

El Giovannin l'è andàa soldàa,  
La Marietta la piangerà!  
La piangerà perchè l'è bell:  
El porta i rizzi sott al cappelli

(ib.)

59

L'amor è cieca e la me binda i occhi,  
La mi fa andà comè na dolorosa,  
La mi fa andà de dì e poi di notte;  
L'amor è cieca e la me binda i occhi.

(Lodigiano)

60

Me regòrde quando sére un giovinèto  
Che tegnie ol mandolì al cò del léto,  
Adèss che ò tolt moer, cambiat fortüna  
O' endit<sup>21</sup> ol mandulì, comprat la cüna.

(Bergamasco)

61

Me regòrde quando sére picolina  
Che l'me piasìa ol pà 'n del vino,  
E adèss che só grandina  
Al'me piàs ol Giovanino!

(ib.)

62

Fiur de narcìs avert  
Sta cuntrada la par en desert:  
Adess che riva 'n bel vis,  
La par la cuntrada del paradìs.

(ib.)

# *Emilia*

## I

### *Canti narrativi*

#### 63 - LA TERESINA

Ista matina mi sun liveda  
Un'ora prima avanti el Sol:  
Mi son fata a la finestra  
E gh'ho vedù al mia amor.  
Al discuriva con 'na ragazza,  
O Dio che pena, che dulator!  
Mama mia, minam in cisa  
Avanti ai pija d'un cunfessor...  
Con la bocca dirò i peccati,  
Con j occ farem l'amor  
.  
.  
Mama mia, serè la porta,  
Che non vegna dentar nissun,  
Farò finta d'essar morta,  
Farò pianzar d'un quich d'un.  
Farem fer 'na busa fonda,  
Agh starem dentar in tri,  
Vu mia pedar, vu mia medar,  
E al mio amor in brazz a mi.  
Piantarem poi d'un fior,  
Dmen marina sarà fiorì  
E la zent che passeran  
Lor diran, o che bel fior!  
L'è al fior dla Teresina

Che l'è morta par amor!

(Cento)

LA TERESINA. - Questa mattina mi sono levata un'ora prima che levasse il Sole: mi son fatta alla finestra, e ho visto il mio amore. Discorreva con una ragazza, oh Dio che pena, che dolore! Mamma mia, portami in chiesa, ai piedi d'un confessore. Con la bocca dirò i peccati, con gli occhi farò l'amore... Mamma mia, chiudete la porta, che non ci venga dentro nessuno, farò finta di essere morta, farò piangere qualcuno... Farem fare una buca fonda, ci starem dentro in tre, voi mio padre, voi mia madre, e il mio amore lo terrò in braccio. Pianteremo poi un fiore, domani mattina sarà fiorito, e la gente che passerà, dirà: oh che bel fiore! È il fiore della Teresina che è morta per amore!

#### 64 - L'ANEL

Tira un'arietta fresca  
Su la riva dal mar;  
La sgnora Franzesca  
La cmenza a navigar.  
Nel navigar ch'la fava,  
L'anel aghè cascò.  
Alzò li occ al ziel,  
Vede la luna e al sol,  
Alzò li occ al mare  
Vede d'un pescator.  
«Pescadurin che pesca,  
Vegnì pescar più in zà,  
Vegnì pescar l'anello,  
Ch'int'al mar a me cascà.»  
«An vòj pescar anello,  
Se non son pagà.»  
«Te darò zzent scud d'oro,  
'Na borsa ricamà.»



«An vòj nè arzent nè oro  
Nè borsa ricamà;  
Solo un basin d'amore,  
Da ti sarà pagà.»  
«Cosa dirà la zent  
Quand a sarò basà?»  
«Nu as basarem ad nott,  
Nessun as vederà.  
Si vederà le stele,  
Le stele an s'ghal dirà,  
Altar che la luna e al sole  
Splendore si farà.»

(Pontelagoscuro)

L'ANELLO. - Tira un'arietta fresca, sulla riva del mare: la signora Francesca comincia a navigare. Nel navigar che faceva, l'anello le è cascato. Alzò gli occhi al cielo, vede la luna e il sole. Alzò gli occhi al mare, vede un pescatore. «Pescatorino che peschi, venite a pescar più in giù. Venite a pescare l'anello, che m'è cascato nel mar!» «Non voglio pescare anello, se non sarò pagato!» «Ti darò cento scudi d'oro, una borsa ricamata!» «Non voglio né argento né oro né una borsa ricamata: solo un bacino d'amore da te sarà pagato.» «Cosa dirà la gente quando sarò baciata?» «Ci bacerem di notte, nessuno ci vedrà. Ci vedranno le stelle, le stelle non parleranno. Solo la luna e il sole, ci faranno splendore.»

## 65 - MADAR, LA MIÈ MADAR

«Madar, la miè madar,  
La raccomandà a vu,  
Tignila in camarela  
A ricamar con vu.»  
Po quand lu l'è stà fora  
La mama ghe fa un tort,

La mandiè via la nora  
Ai camp a badà i porch:  
La ghe cumpriè la stoppa  
La rocca da filar,  
E la mandiè ai campi  
Ai porchi a badar.  
La bela sta sett ann,  
La bela mai parlò,  
Sol un piccul versetto  
Quand al marì arivò.  
«Spusletta mia, spusletta,  
Di chi jè chi bei porch?»  
«Sun dla miè madona,  
Magara chi fuss mort.»  
«Spusletta mia, spusletta,  
andem a la magion;  
Quand a saren a casa,  
Dirì vostra rasòn.»  
«O mama, la mia mama,  
Dov'è spusletta miè?»  
«L'è in so camarela  
A tajar e cusir.»  
«O mama la mia mama,  
Non stemelo più a dir,  
Gh'ho il cortelin de l'oro,  
E il cor ghe vòj ferir.»  
«No, no, caro fratello,  
Non la stè far murir,  
La ghà 'na rosa in petto,  
Non la stèe far murir.»  
«Sl'a gh'ha 'na rosa in petto  
Me la farà veder.»  
«No, no, caro marito,  
Per me non sta a temer.»  
O sonè pur campane,  
O sonè pur violin,

La morte di voi, bela,  
L'è sta al cortelin.  
O sonè pur campane,  
Sonè pietosament,  
La morte di voi, bela,  
L'è stà un gran torment.

(Pontelagoscuero)

MADRE, MADRE MIA. - «Madre, madre mia, la raccomando a voi, tenetela nella cameretta, a ricamare con voi!» Poi quando lui è stato via, la madre le fece torto, la nuora la mandò nei campi coi maiali. Le comperò la stoppa, la rocca da filare, e la mandò nei campi a badare ai maiali. La bella sta sette anni, la bella non disse niente, solo un piccolo versetto quando il marito arrivò. «Sposina mia, sposina, di chi sono 'sti bei maiali?» «Sono della mia suocera, magari fosser morti!» «Sposina mia, sposina, andiamo a casa, e quando ci saremo, direte le vostre ragioni!» «O mamma, mamma mia, dove è la mia sposina?» «È nella sua cameretta, a tagliare e cucire.» «O mamma, mamma mia, non ditemelo più, c'ho il coltellino d'oro, il cuore le voglio ferire.» «No, no, caro fratello, non la fate morire, ha una rosa nel petto, non la fate morire!» «Se ha una rosa nel petto, me la farà vedere.» «No, no, caro marito, per me non aver paura...» Oh suonate pure campane, oh suonate pure violini, la morte di voi, bella, è stato il coltellino. Oh suonate pure campane, suonate pietosamente, la morte di voi, bella, è stato un gran tormento.

66 - CANTEN, CANTEN, SURELI

«Canten, canten, sureli,  
Fin che sen da maridar.»  
«An vòj nè cantar nè ridar,  
Che al miè cor l'è passiunà.»  
La s'in va a la scudaria,

A la scudaria di bei caval,  
Cavalca questo, cavalca quello,  
Tutti bravi da cavalcar.  
Quand la fu a mez la strada  
Incontrò d'un zovenin;  
«Zovan, o bel zovan,  
Aviv vist al miè car amor?»  
«Sì, sì, ch'al ho ben visto,  
Ma brisa conossiù,  
Vestì d'bianco, vestì d'nègar,  
Ch'al purtavan a sepelir.»  
Pena sentì stil parole,  
Casca in tera dal gran dular.  
«Sta su, sta su, Manetta,  
Son mi al to car amor.»  
La pijò par le so man bianche,  
Sul so caval l'ha tirà,  
Poi l'è gnu dmenga matina  
Son andà a spusaras.

(Pontelagoscuro)

CANTIAMO, CANTIAMO, SORELLE. - «Cantiamo, cantiamo, sorelle, fin che siamo da maritare!» «Non voglio né cantare, né ridere, ché il mio cuore è appassionato.» Se ne va alla scuderia, alla scuderia dei bei cavalli. Cavalca questo, cavalca quello, tutti bravi da cavalcare. Quando fu a mezza strada, incontrò un giovincello. «Giovane, oh bel giovane, avete visto il mio caro amore?» «Sì, sì, che l'ho visto, ma non l'ho conosciuto, vestito di bianco, vestito di nero, che lo portavano a seppellire.» Come sentì queste parole, lei cadde in terra dal gran dolore. «Sta su, sta su, Marietta ché son io il tuo caro amore.» La prese per le sue mani bianche, la tirò sul suo cavallo. Poi venne domenica mattina, s'andarono a sposare.

Agh'è tri prìnzip con 'na surella,  
Con 'na surella da maridar,  
E i l'han spusada al Re Leone,  
Ch'al stà lontan sul mar.  
A tre or d'nott al l'ha spusada,  
A zzinch' or al la batteva.  
«Marì, caro marì, parchè at m'batti?»  
«At batt parchè t'jè tropp bela.»

(Pontelagoscuro)

IL RE LEONE. - Ci son tre principi con una sorella, con una sorella da maritare. L'hanno data al Re Leone, che sta lontano sul mare. Alle tre di notte lui l'ha sposata, alle cinque la batteva. «Marito, caro marito, perché mi picchi?» «Perché tu sei troppo bella!»

## 68 - LA MOLINARA

«La mama che de mi l'era gelosa  
La me mandî al molën da per mi sola.  
Mo mi vagh a l'ombra de la nosa  
Ciamär al molinär di ältä vosa.  
Mo mi a vagh a l'ombra de la piopa  
Ciamär al molinär un'ätra volta.»  
Quando la mola la cmenza a magnar,  
Al molinär la cerca di basär.  
Quando la mola cmenza a fär farénna,  
Al molinär al bāza la fanténna.  
Quando la mola cmenza a fär cich ciach,  
Al molinär ghi l'empa mo su'l sach.  
«Madrénna mia, lu l'è un bon molinär  
D'una minetta al mi ha dato un stār.»  
«Fiolénna mia, gh'vorisse 't ritornär?»  
«Madrénna mia, a 'l m' cerca di basär.»  
«Fiolénna mia, fa ti per ti 'l t'fa lu.  
Se 'l t'bāsa ti, bāsä'l ancora lu.»

«Madrénna mia, l'è 'na gran vergógnna  
Veder un giovinin basär 'na dónna!»  
«Fiolénna mia l'è assé pu pez 'l dann  
Veder un giovinin morir d'afann.»

(Fornovo)

LA MOLINARA. - «La mamma, che di me era gelosa, mi mandò da me sola al mulino. Io me ne vado all'ombra del noce, chiamo il mulinaio ad alta voce. Io me ne vado all'ombra del pioppo, chiamo il mulinaio un'altra volta.» Quando la mola comincia a mangiare, il mulinaio cerca di baciarla. Quando la mola comincia a far farina, il mulinaio bacia la ragazzina. Quando la mola comincia a far cich ciach, il mulinaio riempie il sacco... «Mamma mia, lui è un buon mulinaio, d'una mina scarsa me n'ha dato uno staio.» «Figlietta mia, ci vorresti ritornare?» «Mamma mia, lui mi vuole baciare.» «Figlietta mia, fa anche tu come fa lui, se lui ti bacia, bacialo anche tu.» «Mamma mia, è una gran vergogna, vedere un giovanino baciare una donna!» «Figlietta mia è assai peggio il danno vedere un giovanino morire d'affanno.»

## II

### *Fior e rumaneli*

69

Che fior son ia?  
A sì al fior dla violetta,  
Che la cress sola, sola da par se:  
Ma se la cress solin soletta,  
L'udor fa tniosser dova l'è.

Che fior son ia?  
A sì al fior dla gazzìa,

Ch'la spunta ant i bosch e giardin:  
S'l'è vera che m'amiè,  
Fev un poch ben più avsin.

Che fior son ia?  
A sì al fior che n'tol fed,  
E che an mena udor:  
Pinsegh mo vu, cal bel ragazz,  
Se a sarì al mia amor.

Che fior son ia?  
A sì al fior bianch zili  
Candid e pur, av al digh senza russor,  
Perchè al miè cor an sa mentir,  
Candid e pur com'al mia amor.

(Cento)

FIORI E STRAMBOTTI. - Che fior son io? Siete il fiore della violetta, che cresce sola, sola per conto suo: ma se cresce sola soletta, l'odore fa capire dov'è.

Che fior son io? Siete il fiore della gaggia, che spunta nei boschi e nei giardini: s'è vero che mi amate, fatevi un poco più vicino.

Che fior son io? Siete il fiore che non prende fede, e che non manda odore: pensateci mo' voi, quel bel ragazzo, se sarete l'amor mio.

Che fior son io? Siete il fiore del bianco giglio, candido e puro, ve lo dico senza rossore, perché il mio cuore non sa mentire, candido e puro come il mio amore.

70

La prima volta che m'inamorai,  
M'inamorai d'na bella romagnola  
La prima cosa che le domandai  
Le domandai se la durmiva sola.

(Cento)

La prima volta che m'innamorai, m'innamorai d'una bella romagnola, la prima cosa che le domandai, le domandai se dormiva sola.

71

È pure un bel cantare ala basora  
Che la voce la va, e la lengua lavora.  
È pure un bel cantare ala matina  
Che la voce la va e la lengua ladina.

(Cento)

È pur un bel cantare verso sera che la voce va e la lingua lavora. È pure un bel cantare alla mattina che la voce va e la lingua cammina.

72

La mazurana l'è al fior de l'orto  
Tenìl in bocca l'amareza troppo.  
La mazurana fa i fiori bianchi,  
Gli occhi del mio amor son pur galanti.  
La mazurana fa i fior turchini  
Gli occhi del mio amor son biricchini.

(Pontelagoscuro)

La maggiorana è il fiore dell'orto, tenerla in bocca la riempie di amaro. La maggiorana fa i fiori bianchi, gli occhi del mio amore sono pur galanti. La maggiorana fa i fiori turchini, gli occhi del mio amore sono pur birichini.

73

L'ora del bel cantar che l'è la sera:  
Il sol va zo e la luna si leva.



L'ora del bel cantar l'è la matina:  
Chiara la vosa e la lengua ladina.1

(Appennino parmense)

74

Quando nasceste voi, bella bellina,  
Il ciel dimenticò di far le stelle;  
La luna diventò una pezzuolina,  
Quando nasceste voi, bella bellina.

(ib.)

75

Mi sono innamorà' d'una fraschetta,  
Arriva il vento, me la porta via;  
E me la portò via in una macchietta:  
Mai più farò l'amor con 'na fraschetta.

(Scuranese)

76

Al mio amor l'è bel quand l'è pulito.  
Al par un perseghin quand l'è fiorito.  
Al pare un perseghin con le fogliette:  
Al mio amore 'l cambia le bellezze.

(ib.)

77

Io mi son tot accanto a la Mornella<sup>2</sup>  
Per gnirv<sup>3</sup> a salutar, ragazza bella;  
Mi son levà bonora, avanti il sole,  
Per gnirv a salutar, fiorin d'amore.

(ib.)

78

Se viene una rugiada, ohimè! si bagna,  
Si bagna l'amor mio che l'è in campagna.  
Possa venire una spera di sole  
Che asciughi la camicia al mio amore.

(Compiano)

79

Il Castel di Compian fatto è a ridosso:  
C'è dentro il mio amor, pare un garoffo.  
Il Castel di Compian fatto è rotondo:  
C'è dentro il mio amor ch'è riccio e biondo.

(ib.)

80

Bel giovinetto, voi m'avete offeso  
Il cuore con la lancia dell'amore.

(Vestana di Corniglio)

81

Giovanottino dal cappello bianco,  
Tenélo basso che il sol lo v'imbruna;  
E vi rimbruna il vostro bel colore:  
A me mi piace l'erba fatta a cuore.

(Rimagna)

82

È tanto tempo che desideravo  
D'aver n'amante bello e colorito;  
Ringrazio Dio che me l'ha mandato  
Molto più bel del persico fiorito.

(Rigoso)

83

Giovanottin, giovanottino ardente,  
Dimmi chi t'ha portato a questo monte,  
Chi nel cantar t'ha reso sì valente,  
Chi t'ha donata tanta gioia in fronte.

(Vairo)

# *Romagna*

## I

### *Canti narrativi*

84 - RIZZÔL

Rizzôl d'amor ch'us mena a cà la spósa  
E ch'us la mena a cà pr' una vì erbosa.  
Rizzôl d'amor quand e fo in mezz d'la piazza  
Us vultè indrì e ui dasè un bes in faza,  
Mo su fradèll che stema piò l'unor  
Sfroda la spêda senza avé dulator.  
Ecco la spêda la fo tanta lèsta  
Ch'la i'ha passê i calzon e la bianca vesta;  
Ecco la spêda la fo tant'ardida  
Ch'la i'ha passê i calzon e la camisa.  
«O mamma meia, spalanché al pôrt  
Che vèn la spósa e me a so mezzo môrt:  
O mamma, o mamma mì, spalanché l'òss  
Che ven la spósa e me a so môrt de tott.  
Tulìla in cà, fasìi un bell'invid  
E no i'apresenté e' mi castigh;  
Tulìla in cà, fasìi un bell'unor  
E no i'apresenté e' mi dulator!»  
La spusilèna apéna ch'la fo ins'l'óss,  
La borga e' su Rizzôl prema de tott:  
«O spusilèna, vnì pu qua a magnê  
Ch'e' vost Rizzôl l'è a lett a ripusê.»  
La spusilèna la magnêva piàn  
Ecco la ved a cumparì e' caplàn;  
La spusilèna la magnêva poch

La ved a cumparì e' beccamort...  
O spusilèna, chêvat la cullana  
Pr'e' tu Rizzôl i sona la campana!  
O spusilèna chêvat e' tu anèll  
L'e' môrt e' tu Rizzôl par tu fradèll!

RICCETTO. - Riccetto d'amore si porta a casa la sposa, e se la porta a casa per una via erbosa. Riccetto d'amore, quando fu in mezzo alla piazza, si voltò indietro e le diede un bacino nel viso: ma suo fratello che stima più l'onore, sfodera la spada senza compassione. Ecco la spada fu così veloce, che gli ha passato i calzoni e la bianca veste. Ecco la spada fu così ardita, che gli ha passato i calzoni e la camicia. «O mamma mia, spalancate le porte, che viene la sposa e io sono mezzo morto: o mamma, mamma mia, spalancate l'uscio, che viene la sposa, e io son morto del tutto! Prendetela in casa, fatele un bell'invito, e non fatele sapere il mio castigo: prendetela in casa, fatele un bell'onore, e non fatele sapere il mio dolore!» La sposettina appena fu sull'uscio, cerca il suo Riccetto prima di tutto: «O sposettina, venite su qua a mangiare, che il vostro Riccetto è a letto a riposare.» La sposettina mangiava piano, ecco che vede comparire il cappellano. La sposettina mangiava pochino, ecco che vede comparire il becchino... O sposettina, levati la collana, pel tuo Riccetto suona la campana! O sposettina, levati l'anello, è morto il tuo Riccetto per tuo fratello!

## 85 - CANTONI

Al lunedì mattina  
Cantoni l'è partì.  
Andegna donc, burdelli,  
Ch'ai andarò só drì.  
Quand'e' fo a mezza strêda  
Usi vultépp indrì:  
«Addio Furlivesi

A'n turnarò piò indrì.»  
E quand'e' fo nel campe

. . . . .  
La prema cannonêda  
La i firèss e' côr.  
«Fasì una littrina  
Ch'la vega a la madre mia,  
Ch'il suo figliolo Chilo  
È rimasto ferì.»  
«Va vî, va vî Luigi  
Incontr'a Roma va;  
Dimanda di Cantoni,  
Tott it'l'insignarà.»

Quand e' fo a mezza strêda  
S'incontra un contadin;  
L'era tutto vistito  
De' panni del suo Chilin.  
«Disìte, cuntadini,  
Indo l'aviv cumpré?»  
«I'è i panni di Cantoni  
Che tott avèn dspuiê.»  
«Disìte, cuntadini,  
Indo l'aviv supli?»  
«Li drintro in quilla fossa,  
Dietro quell'arborin.»

CANTONI. - Il lunedì mattina Cantoni è partito. Andiamo dunque, ragazze, che lo seguirò. Quando fu a mezza strada, indietro si voltò: «Addio Forlivesi, non tornerò più indietro.» E quando fu nel campo... la prima cannonata gli ferisce il cuore. «Fate una letterina, che vada dalla madre mia, che il suo figliolo Chilo è rimasto ferito.» «Va via, va via, Luigi, va incontro a Roma: domanda di Cantoni, ognuno te lo insegnerà.» Quando fu a mezza strada, s'incontra con un contadino; era tutto vestito dei panni del suo Chilino. «Dite, contadini, dove li avete comprati?» «Sono i panni di Cantoni,

che l'abbiamo spogliato.» «Dite, contadini, dove l'avete seppellito?» «Là dentro in quella fossa, dietro quell'alberino.»

## 86 - V IRGULÈINA

La Virgulèina l'è da maridé,  
El conto Marco la fa dmandé.  
«Madrèna mi, nun voglio il conto Marco,  
Ma voglio il conte Zembal che l'è e' mi 'mor.  
Da pu ch'a m'vulí dé e' conti Mèrc,  
Fasém al nozz la sera di Nadël.»  
La sera di Nadël al nozz i fé,  
La bela Virgulèina si n'andé;  
La sera di Nadël al nozz i fò,  
La bela Virgulèina i là minò.  
«O conti Marco, ti vòj avisé,  
Per questa sera no mi sté a parlè.»  
«O Virgulèina, a ti cuntintarò,  
Per questa sera non ti parlarò.»  
Quando j'epi bivú, j'epi magné,  
A lett il conti Mèrc a ripusé.  
E' conti Mèrc si cmenza a indurminté,  
La Virgulèina si cmenza a mané.  
La Virgulèina quand la fò manëda,  
Caval d'un caval bianc la cavalchëva,  
A li port de' conti Zembal la j'andëva.  
«O conti Zembal, arvím un po' li port,  
L'è qua la Virgulèina, e' tu confort.»  
«Mè li mi port nun li vòj arví.  
Ti s'era puta, ti duveva vní.»  
«S'tu no mi cred a mè, che sia puta,  
Taglia la testa a què, përa del busto.»  
El conto Mèrc quando si svegliò,  
La Virgulèina no la j'aveva piò.  
«Madrèna mi, zindím una candela,

J'ho pers e' Virgulèina in prèma sera;  
Zindím una candela, mama mi,  
La Virgulèina la j'è andèda vi.»  
«Adèss a vòj andé per questa strèda,  
A vòj andé a vidé dov ch'l'è andèda.»  
El conti Mèrchi quando fò mané,  
Caval d'un caval zopp cavalchep,  
A li porti de' conti Zembal si n'andep.  
«O conti Zembal, arvím un po' la porta,  
A vòj la Virgulèina o viva o mörta.»  
«Mè la mi pòrta nun la vòj arví,  
Quand ch'l'avivia, nun la sai tní.»  
«O Virgulèina, rendim e' mi anel,  
Ch'u mi gosta trentasí castel.»  
«O conti Mèrchi, rendim e' mi guërd,  
Ch'u mi gosta trentasí duchët.»  
E' conti Mèrc fa fer una ghirlañda,  
Di rose, di viole e di lavañda;  
La Virgulèina un'ëtra dal piò beli,  
Di rose, di lavañda e di curdela.

(S. Martino in Strada)

VIRGULINA. - La Virgulina è da maritare, il conte Marco la fa domandare. «Madrina mia, non voglio il conte Marco, ma voglio il conte Zembal che è il mio amore! Ma già che mi volete dare il conte Marco, facciamo le nozze la sera di Natale.» La sera di Natale fecero le nozze, la bella Virgulina se ne andò; fecero le nozze la sera di Natale, la bella Virgulina la portarono via. «O conte Marco, ti voglio avvertire, per questa notte non statemi a parlare.» «O Virgulina, ti accontenterò, per questa notte non ti parlerò.» Quand'ebbero bevuto, quand'ebbero mangiato, a letto va il conte Marco a riposare. Il conte Marco comincia a addormentarsi, la Virgulina si comincia a vestire. La Virgulina quando fu vestita, a cavallo d'un cavallo bianco cavalcava, alle porte del conte Zembal se ne andava. «O



conte Zembal, apritemi un po' le porte, è qui la Virgulina, il tuo conforto.» «Io le mie porte non le voglio aprire. Quand'eri verginella, dovevi venire.» «Se tu non mi credi a me, che sia vergine, tagliami la testa via dal busto.» Il conte Marco quando si svegliò, la Virgulina non ce l'aveva più. «Madrina mia, accendetemi una candela, ho perso la Virgulina la prima notte. Accendetemi una candela, mamma mia, la Virgulina se n'è andata via.» «Adesso voglio andare per questa strada, voglio andare a vedere dove l'è andata.» Il conte Marco quando fu vestito, a cavallo d'un cavallo zoppo cavalcò, alle porte del conte Zembal se ne andò. «O conte Zembal, apritemi un po' la porta, voglio la Virgulina o viva o morta.» «Io la mia porta non la voglio aprire, quando l'avevate, non la sapeste tenere.» «O Virgulina, rendimi il mio anello, che mi costa trentasei castelli!» «O conte Marco, rendimi il mio che mi costa trentasei ducati!» Il conte Marco fa fare una ghirlanda di rose, di viole e di lavanda; la Virgulina un'altra, delle più belle, di rose, di lavanda e di cordelle.

## 87 - ARIA E LIOLINO

El conto Liolì l'è andato a cazza,  
Porco spinoso l'ha furé in t'el corpo.  
«Venite a casa, conto Liolino,  
Che l'Aria bella ha fatto un fanciulino.»  
«Se li l'ha fatto, fasílo batizzar  
E per cumpar fasite il cont'Ursino,  
Ponij nome el conte Liolino;  
Se li l'ha fatt, mitílo inaltament,  
Che nu mi senta mè, e' mi gran lament.»  
«Madona mi, ch'è e' nome di mia madre,  
Per quela chèusa mi mittì tant èlt?»  
«O nora mia, spósa del mio figlio,  
U s'usa i qua da nu da questi pèrt  
Servir cosí li doni ch'è di pèrt.»

«Madona mi.....  
 «Ma il conte Liolì dove l'è andato?»  
 «O nora mia.....  
 «L'è a la campagna da i su contadini.»  
 «Coss'iva a st'oçç, pé ch'a si brusëda?»  
 «L'è in fondo a la cusèna che l'è stato.»  
 «Cuss' è chi cagnulèn chi tanto baja?»  
 «Baja la gente che va per la strëda.»  
 «Cuss'haj i servitor chi piange tòtti?»  
 «L'è il bazíl d'or che l'è cadú nel pozzo.  
 E per quest'u s'è livét' un gran corrotto.»  
 «Cuss'haj li servi, va vistí di bròn?»  
 «Un qualchedòn di su sarà mancato.»  
 «Ma il conto Liolì u n'è mai venuto.»  
 «L'è i cuntadini, chi l'arà tenuto.»  
 «Cuss'è-l che li campañi sona tañt?»  
 «U s'usa i qua da no da questi bañd,  
 Sunando li campañi i giorni sañt.»  
 «E dumatina voglio andé a la mèssa:  
 Disím che vesta vulí ch'a mi méttà?»  
 «Nun possi fa di manc ch'a nu v'e' dega:  
 La vesta bròna, che l'è piò onorëda.»  
 «Cuss'è la gente che mi guarda tanto?»  
 «Guarda a vidé, che cera che j'avete.»  
 «Cuss'è quel'arca ch'è sturé di nov?»  
 «Oh zenti mila scusi j'ho pigliato:  
 L'è il conte Liolì ch'è sté mazzato.»  
 «Tinì da conto il mio fanciulino,  
 Mè voglio andare col conto Liolino;  
 Truvé una bëlia, fasílo aluvé,  
 Mè cu'l conto Liolino vòj andé.»

(S. Martino in Strada)

ARIA E LIOLINO. - Il conte Liolino è andato a caccia, il cinghiale l'ha ferito nel corpo. «Venite a casa, conte Liolino, che l'Aria bella ha fatto un fanciullino.» «Se lei l'ha fatto,

fatelo battezzare, e per compare fate il conte Orsino, mettetegli in nome conte Liolino. Se lei l'ha fatto, mettetela in alto, che non mi senta me, il mio grande pianto.» «Suocera mia, che è il nome di mia madre, per qual ragione mi mettete tanto in alto?» «O nuora mia, sposa del mio figlio, s'usa qua da noi da queste parti, servire così le donne che son di parto.» «Suocera mia, che è il nome di mia madre, ma il conte Liolino dove se n'è andato?» «O nuora mia, sposa del mio figlio, è andato alla campagna dai suoi contadini.» «Cosa avete in questi occhi, che parete bruciata?» «È stato in fondo alla cucina.» «Cos'hanno quei cagnolini che abbaiano tanto?» «Abbaiano contro la gente che va per la strada.» «Cos'hanno i servitori che piangon tutti?» «È il bacile d'oro ch'è caduto nel pozzo: e per questo s'è alzato un gran corrotto.» «Cos'hanno le serve, che van vestite di bruno?» «Qualcuno dei loro sarà mancato.» «Ma il conte Liolino non è ancor venuto?» «Sono i contadini, che l'avranno tenuto.» «Cos'è che le campane suonano tanto?» «S'usa qua da noi da queste parti, suonare le campane i giorni santi.» «E domattina voglio andare a messa: ditemi, che veste volete che metta?» «Non posso far di meno di dirvelo! La veste bruna, ch'è la più onorata.» «Cos'è che ha la gente che mi guarda tanto?» «Guarda per vedere che cera avete.» «Cos'è quell'arca appena scoperta?» «Oh cento mila scuse ho cercato! È il conte Liolino ch'è stato ammazzato.» «Tenete da conto il mio fanciullino, io voglio andare col conte Liolino, trovate una balia, fatelo allevare, io col conte Liolino voglio andare.»

## 88 - PICIÖCA

«In dov'andé, Piciöca,                    in dov'andé mai vò?»  
«Vado a la fontanela,                    e' babb mi ha mandà.»  
«Se fossuv un po' più granda,                    l'amor farei cun vò.»  
«Seben so piculina,                    l'amore a la so fé.»  
La prese pr' una mano,                    in quartiere la minò.

Quand la fò in quartiere,                      la cmenza a pianzer fört.  
 «Csa pianzív, Piciöca,                      csa pianzív mai vò?»  
 «Pianzo de la mia mama,                      che non la vêgo piò.»  
 «N'importa, che tu pianza,                      cun mè t'hi da durmì.»  
 «Ma dami la tua spëda,                      stringhetta voj tajé.»  
 A pena l'epp avuda,                      in t'e' pett s'la pianté.  
 «E sopra la mi tomba                      mè vòj un vago fior;  
 Tòtta la zenta che passa                      dirano: Che bel fior!  
 L'è il fior de la Piciöca,                      ch' l'è morta per amor.»

(Massa)

PICIOCA. - «Dove andate, Picioca, dove andate mai voi?»  
 «Vado alla fontanella, il babbo mi c'ha mandato.» «Se foste  
 un po' più grande, farei l'amor con voi.» «Sebbene son  
 piccolina, l'amore lo so fare.» La prese per una mano, in  
 quartiere la portò. Quando fu nel quartiere, cominciò a  
 pianger forte. «Perché piangete, Picioca, perché piangete  
 mai voi?» «Piango per la mia mamma, che non la vedo più.»  
 «Non importa, che tu pianga, con me devi dormire.» «Ma  
 dammi la tua spada, la stringhetta voglio tagliare.» Appena  
 la ebbe avuta, in petto se la piantò. «E sopra la mia tomba, io  
 voglio un vago fiore, tutta la gente che passa, dirà: Oh che  
 bel fiore! È il fiore della Picioca, ch'è morta per amore.»

## 89 - SANTA MADALÉNA

Maria Madalèna                      zerchëva e' bon Giesò,  
 Giesò era ne l'orto                      che féva urazion.  
 «Maria Madalèna,                      saviv d'in ch'iv d'andé?  
 D'ander in un deserto,                      sett'an j'aví da sté.»  
 Quand fò pass sett'an,                      Giesò l'andé a truvé.  
 «Maria Madalèna,                      cs'avivi mai magné?»  
 «Di l'erba tinerela,                      n'avessi mai truvé.»  
 «Maria Madalèna,                      cs'avivi mai bivù?»  
 «Di l'aqua sirinela,                      n'avessi ben abù.»  
 «Maria Madalèna,                      saviv dov ch'iv d'andé?

Ander in paradiso            cu j'anzul a canté.»

(Massa)

MARIA MADDALENA. - Maria Maddalena cercava il buon Gesù. Gesù era nell'orto, che faceva orazione: «Maria Maddalena, sapete dove avete d'andare? Andare in un deserto, sette anni ci dovete stare.» Quando furono passati sette anni, Gesù andò a trovarla. «Maria Maddalena, cosa avete mai mangiato?» «Dell'erba tenerella, ah ne avessi trovata!» «Maria Maddalena, cosa avete mai bevuto?» «Dell'acqua serenella, ah ne avessi ben avuta!» «Maria Maddalena, sapete dove avete d'andare? Andare in paradiso, con gli angeli a cantare.»

## II

### *Bioighe, sturnel e canti a la stesa*

90

A vêg' a Cudignöla a tö' dê' lat  
Da fë' di macaron, l'è nëdi bab'.  
Mi vêg'a cà cun una gran ligrêzza,  
L'è nëdi bab' chie l'êra int'una zêsta.  
Mi vêg'a cà cun un aligar cör,  
L'è nëdi bab', in forma di fiöl.  
Mi vêg'a cà cun un cör aligar bën,  
L'è nëdi bab', in forma di bambên.

(Cotignola)

CANTI DEI BIFOLCHI, STORNELLI E CANTI ALLA DISTESA. - Vado a Cotignola a prender del latte, per fare i maccheroni, è nato il babbo. Io vado a casa con una grande allegrezza, è nato il babbo ch'era in una cesta. Io vado a casa con un allegro cuore, è nato il babbo, in forma di figliolo. Io vado a casa con un cuore allegro, è nato il babbo, in forma di

bambino.

91

I m'aricörda quando ch'a nissê'  
In brazzi che una dona mi ciapê'.  
E quando la m'avêti bën pulì,  
In brazz'a lo mi' pë' la mi dasê'.  
E lo mi' pë' mi vus'arimirë':  
«Guërda che bel fiöl a m'avì purtë'»  
Quant u m'avêt arimirë' bën, bën,  
T'al brazz'a la mi' mâma u mi mitê'.  
E la mi' mâma la si mêss'a di':  
«Gran péna me par tê ch'a i ho sufrì'.»

(Cotignola)

Io mi ricordo quando sono nato, che una donna in braccio mi ha portato. E quando mi ebbe ben pulito, in braccio a mio padre mi ha passato. E mio padre mi volle rimirare: «Guarda che bel figlio m'avete portato!» Quando m'ebbe ben bene rimirato in braccio alla mia mamma mi ridiede. E la mia mamma cominciò a dire: «Gran pena che io per te ho sopportato!»

92

La mâma mi' disèva bën  
Ch'la mi vulèva tör e' mi' titên.  
A chësa di visên m'arêbi mêss,  
Parchè e' mi' titên ch'a me scurdêss.  
A chësa di visën a ni vôi andë',  
Che e' mi' titên non mi possi scurdë'.  
A chësa di visên no' i' andarò,  
Che e' mi' titên non mi possi scurdë' no.

(Cotignola)

La mamma me lo diceva che mi voleva togliere le mie

tettine. A casa dei vicini m'avrebbe messo, perché le mie tettine le dimenticassi. A casa dei vicini non ci voglio andare, che le mie tettine non le posso dimenticare. A casa dei vicini non ci andrò, che le mie tettine non le dimenticherò.

93

Ma vo, Pirín, tuliv um bèl capèl,  
Che la Rusina la i farà l'urèl;  
E la i farà l'urèl cun un fil d'or,  
E par di piò la i mitrà e su cor.

(Cesena)

Ma voi, Pierino, prendetevi un bel cappello, che la Rosina gli ci farà l'orlo, e gli ci farà l'orlo con un filo d'oro, e per di più gli ci metterà il suo cuore.

94

E mi amòr, chi l'è pulit e bèl,  
Farò fiurì li ros' int'e capèl.  
E mi amòr, chi l'è um bèl biòjg,  
Farò fiurì li ros' int'e su sòjg.

(Cesena)

Il mio amore, che è pulito e bello, gli farò fiorir le rose sul cappello. Il mio amore, che è un bel bifolco, gli farò fiorir le rose nel suo solco.

95

Lavora, cuntadèn, lavora fört,  
Quando ti vé a parti, e' gran l'è pöc;  
Lavora, cuntadèn, a la sicura,  
Patron e' gran, e' cuntadèn la pula.

(S. Martino in Strada)

Lavora, contadino, lavora forte, quando vai a spartire, poco è il grano: lavora, contadino, lavora sicuro, al padrone il grano, al contadino la pula!

96

S'a fossi mè la dona de' bioic,  
La su bachètta a la vurí induré;  
A la vurí induré da chev a vètta,  
A la vurí induré la su bachètta,  
A la vurí induré d'arzent e d'or,  
Lavora, bioicaren, sta' alegar d'cor.

(Brisighella)

Se fossi io la donna del bifolco, la sua bacchetta la vorrei indorare. La vorrei indorare dal manico alla cima, la vorrei indorare la sua bacchetta! La vorrei indorare d'argento e d'oro, lavora, bifolchino, sta' allegro di cuore.

97

Bel giuvinèn, vèn a la sfujarí,  
S't' a n'hé la scrana, a ti darò la mi;  
Vèn a la sfujarí de' furminton,  
S't' a n'hé la scrana, a ti darò e' ghibon;  
Vèn a la sfujarí de li panoçç,  
S't' a n'hé la scrana, a ti darò e mi znoçç.

(Forlì)

Bel giovinetto, vieni a spannocchiare, se non hai il panchetto, ti darò io il mio, vieni a spannocchiare il formentone, se non hai il panchetto, ti darò il paniere, vieni a spannocchiare le pannocchie, se non hai il panchetto ti darò i miei ginocchi.

98



Tè ti si andé a canté 'n t'e' mi zardèn,  
Tu m'hi rubé tòtt i garufanèn;  
Tòtt i garufanèn e li viol,  
È stèda una ferida acant e' cör.

(S. Martino in Strada)

Tu sei andato a cantare nel mio giardino, tu m'hai rubato tutti i garofanini, tutti i garofanini e le viole: è stata una ferita in mezzo al cuore.

99

O giuvinèna che si 'ndé a balé,  
Dunate un fazzoletto a i sunarèn;  
Di dentro ch'u i sia la lona, e' sol,  
È la patròna una rosa d'Amor.

(S. Martino in Strada)

O giovinetta che siete andata a ballare, donate un fazzoletto ai suonatori, dentro che ci sia la luna, il sole: è la padrona una rosa d'Amore.

100

Si benedetto e' son de' violèn  
Che dis: «O balarèn, a bala ben;»  
Si benedetto e' son di la chitarra,  
Che dis: «O balarèn, a bala a bala.»  
E' viulèn l'è d'un son gintil,  
E quel de la chitarra fa murí:  
E' son de viulèn l'è un son riël,  
E quel di la chitarra fa dané.

(S. Martino in Strada)

Sia benedetto il suono del violino, che dice: «O ballerino, balla bene.» Sia benedetto il suono della ghitarra, che dice: «O ballerino, balla, balla.» Il violino è d'un suono gentile, e quello della ghitarra fa morire. Il suono del violino è un

suono chiaro, e quello della ghitarra fa dannare.

101

A sò vinut a fé l'inserenata  
A la muosa del cumpagno mio.  
Vurí sapé perchè non canta lò?  
Perchè l'é tropp inamuré in ti vò.  
Vurí sapé perchè nun vo' canté?  
Perchè in ti vò l'è tropp inamuré.  
Vurí sapé s'a l'épa qua d'acañt?  
Nun canta lò, m'i dis a mè li cañt.  
Vurí sapé s'a l'épa a qua da mè?  
Nun canta lò, m'i fa canter a mè.  
Vurí sapé d'amor com'u si ciama?  
Si ciama Jusafèn fior di funtana.  
Vurí sapé d'amor com'u s'i dis?  
Si ciama Jusafèn fior di narzis.

(Brisighella)

Son venuto a far la serenata alla morosa del mio compagno. Volete sapere perché non canta lui? Perché di voi è troppo innamorato. Volete sapere perché non vuol cantare? Perché di voi è innamorato troppo. Volete sapere se ce l'ho qua vicino? Non canta lui, ma dice a me i canti. Volete sapere se ce l'ho qua con me? Non canta lui, ma fa cantare me. Volete sapere d'amor come si chiama? Si chiama Giuseppino fior di fontana. Volete sapere d'amore come si dice? Si chiama Giuseppino fior di narciso.

102

Diri sta vi u j'è 'na culumbèna,  
L'è piò d'un cazzador chi la dumèna:  
N'è miga una culomba da mazzé,  
È una culomba da lassála sté;

N'è miga una culomba da tradí,  
È una culomba da durmí cun li.

(S. Martino in Strada)

Dietro questa strada c'è una colombina, c'è più d'un cacciatore che l'addomestica: non è mica una colomba da ammazzare, è una colomba da lasciarla stare, non è mica una colomba da tradire, è una colomba d'andarci a dormire!

103

Fiola bela ti vòj dé una mela,  
L'ha da parer e' sol quando si léva;  
Fiola bela ti vòj der un fior,  
L'ha da paré quando si léva e' sol.

(S. Martino in Strada)

Ragazza bella ti voglio dare una mela, deve sembrare il sole quando si leva; ragazza bella, ti voglio dare un fiore, deve sembrare quando si leva il sole.

104

L'è ned un aibarèn, l'è ned a e' sol,  
Bela ragazza, l'è ned e' tu amador;  
L'è ned un aibarèn, l'è ned a l'öra,  
L'è ned e' tu amador, bela fiola.

(Castellaccio)

È nato un alberino, è nato al sole, bella ragazza, è nato il tuo innamorato. È nato un alberino, è nato al fresco, è nato il tuo amatore, bella ragazzina.

105

Dio del cielo fossí una vïola  
E l'urtilana in piazza mi purtasse,

Vinèsse lo mio amor che mi comprasse,  
I nmezzo del suo cuor che mi piantasse.

(Brisighella)

Dio del cielo fossi una viola, e l'ortolana mi portasse in  
piazza, venisse il mio amore a comperarmi, in mezzo al suo  
cuore mi piantasse.

106

Amante mio, amante primo amore,  
Nun pòi imaginar il ben ch'a t'vòj,  
Nun pòi imaginare, nè soffrire;  
Vorrei baciarti il cuore e poi murire.

(Forlimpopoli)

Amante mio, amante primo amore, non puoi immaginare il  
bene che ti voglio, non puoi immaginare né soffrire: vorrei  
baciarti il cuore e poi morire.

107

Amor, st'a nun mi vu, dammi un veleno,  
Cuntenta murirò da le tue mani:  
La sepultura mia sarà il tuo seno.

(ib.)

Amore, se tu non mi vuoi, dammi un veleno, dalle tue mani  
morirò contenta: la sepultura mia sarà il tuo seno.

108

S'éra di là del mar morta de seda,  
Passa il mio amore, mi buttò una mela,  
A questa mela solo i guardava,  
El mio cuore e 'l suo s'innamorava.

(ib.)

Me ne stavo di là dal mare morta di sete: passa il mio amore e gettò una mela. A questa mela soltanto io guardavo: il mio cuore e il suo s'innamoravano.

109

Diri sta vi si passa un giuvinett,  
Da la man drètta porta un fazzulett,  
E da chi l'ètra un mazzo di viol;  
N't'e' su cappel j'è una ghirlanda d'or;  
E da chi l'ètra un mazzo di narzis,  
N't'e' su cappel j'è un fior di paradis.

(Massa)

Dietro questa strada ci passa un giovinetto, nella mano destra porta una pezzuola, e in quell'altra un mazzo di viole, sul cappello c'è una ghirlanda d'oro. E in quell'altra un mazzo di narcisi, sul cappello c'è un fiore di paradiso.

110

Bel giuvinèn che porta che bel sçiop,  
Lò non si brasa e porta e' fug adoss.  
La porbia ch'u j'è indrent l'è un bel fior  
E quela de' fugon carga d'amor;  
È l'azzarèn cuperto di suspir:  
Mè t'a vòj ben e no t'e' possi dir;  
Cuperto di suspir è l'azzarèn:  
Non t'e' possi dir ch'a ti vòj bèn.

(ib.)

Bel giovinetto, che porta quel bel schioppo, lui non si brucia e porta il fuoco addosso. La polvere che ci è dentro è un bel fiore, e quella del focone carica d'amore. È l'acciarino coperto di sospiri: io ti voglio bene e non te lo posso dire. Coperto di sospiri è l'acciarino: non posso dirti che ti voglio bene.

111

Duv'è-l andé e' mi bèn de' dè d'incù?  
L'è andé a la fira con chi du bel bu.  
Echil a là che passa a li culèni,  
U j'ha mèss al bianchi cuvertèni,  
Echil a là che passa a gli Urid,  
U j'ha ben mèss li cuvertèni virg.  
Echil a là che passa l'Uriol,  
U j'ha ben mèssi li cuverti d'or.

(Brisighella)

Dove è andato il mio bene di adesso? È andato alla fiera con quei due bei bovi. Eccolo là che passa sopra i colli, gli ha messo le bianche copertine, eccolo là che passa sopra gli Urdi, gli ha messo le copertine verdi. Eccolo là che passa per Oriolo, e gliel'ha messe le copertine d'oro.

112

J'éva una stèla in zil e la j'ho persa,  
Un nuvilai di Di mi l'ha cuperta;  
S'è post un nuvilèn nenz a che sol,  
E' vèn e' dè par mè ch'a n'ho amador;  
S'è post un nuvilèn nenz a cla stèla,  
E' vèn e' dè par mè ch'a non so bèla.  
S'a non so miga bèla, vòj paré,  
Le j'è li mi bunté ch'ha da valé.

(Massa)

Avevo una stella in cielo e l'ho perduta, un nuvolo di Dio me l'ha coperta. S'è posto un nuvoletto innanzi a quel sole, e viene il giorno per me che non ho amore. S'è posto un nuvoletto innanzi a quella stella, e viene il giorno per me che non sono bella. Se non sono mica bella, lo voglio sembrare, è la mia bontà c'ha da contare.

113

Fiore di grano.  
Chi ve lo metterà l'anello d'oro?  
Chi vi la tuccherà la bianca mano?

(Castellaccio)

Fiore di grano, chi ve lo metterà l'anello d'oro, chi ve la toccherà la bianca mano?

114

Mè vòj ander a sté di lá, di lá,  
Di lá de' mër int'una bela ca:  
La ca l'è nova e la patrona è bela,  
La va par ca e la nun tocca tera.  
La va par ca, la mi per una sañta,  
J'ocç a i rid e la bòcca a i cañta;  
La va par ca, la m'per un paradis,  
J'ocç a i canta e la bòcca a i rid.

(Massa)

Io voglio andare a stare di là, di là, di là dal mare, in una bella casa, la casa è nuova e la padrona è bella, si muove per la casa e non tocca terra. Si muove per la casa, mi pare una santa, gli occhi le ridono e la bocca le canta, si muove per la casa, mi pare un paradiso, gli occhi le cantano e la bocca è un riso.

*Venezie*



# *Veneto*

## I

### *Nine nane*

115

Fame la nana, e ni na na, ninèmo;  
El dì dormimo, e la note vegièmo.  
Note vegièmo<sup>1</sup> co sto fantolin;  
Dormi, 'l mio ben, che ti xe picenin.  
E picenin, e picenin de cuna:  
La mama che t'à fato el cuor te dona.  
E la te dona, e la te dà le tete,  
E la te lava le to camiseta.  
E le to camiseta e brazzariòle,  
E sto putelo spèta le variòle.<sup>2</sup>  
El spèta le variòle e anca la fersa:<sup>3</sup>  
Dormi, 'l mio ben, che la note xe persa.

116

Fame la nana: ti è nassúa de magio;  
In quel bel mese che l'erba fioriva.  
L'erba fioriva e i albori frutava:  
Le fasse del mio ben le se sugava.  
Le se sugava, e no ghe gèra sole:  
Se recamava i panesèi col fiore.  
I panesèi col fior d'oro e d'arzento:  
Te vorìa ben se ghe n'avesse cento.  
Se ghe n'avesse cento fantolini,  
A tuti cento ghe farìa i manini.<sup>4</sup>

E ghe farìa i manini e 'l cordon d'oro:  
Dormi, 'l mio ben, che ti è 'l mio tesoro.

117

O sòno, o sòno, che de quà passava,  
E che de sto putelo domandava.  
El domandava cossa ch'el faseva,  
E mi go dito che dormir voleva.  
O sòno, o sòno, o sòno inganatore,  
Ingànime sto fio per do, tre ore.  
Per do, tre ore; e per do, tre momenti:  
Ingànime sto fio fin che lo chiamo.  
E co lo chiamo, lo chiamo: räise!<sup>5</sup>  
Ti xe 'l mio ben, che tuti te lo dise.  
I te lo dise, e i te lo va digando:  
E sto putelo se va indormenzando.  
El se va indormenzando a poco a poco,  
Come la legna verde a presso al foco.  
La legna verde no buta mai fiamma:  
Vissere del papà e de la to mama.  
La legna verde no buta mai vampa:  
Dormi 'l mio ben, dormi la mia speranza.  
Speranza mia, speranza mia de cuna:  
La mama che t'è fato se consuma.  
La se consuma e se va consumando:  
E a sto putelo la ghe va cantando.

(Venezia)

## II *Vilote*

118

Oh Dio del ciel che pena xe la mia!

Co xe la sera, che vado a dormire,  
Puso<sup>6</sup> la testa su lo cavazale,<sup>7</sup>

Ciamo la morte e no la vol vegnire.  
Ma morte no vegnir cog no te ciamo,  
Che me ritrovo de essere contenta,  
Go fato pase co quello che amo!  
Ma morte no vegnir co no te ciamo.

(Venezia)

119

Tuti sti marineri a 'na galera,  
Ma Toni belo fusselo picà:<sup>9</sup>  
E fusselo picà perchè l'è belo,  
Perchè la vita sua me dà martelo.

(ib.)

120

Me trago sul balcon, vedo Venezia,  
E vedo lo mio ben che fa partenza;  
Me trago sul balcon, vedo lo mare,  
E vedo lo mio ben a navigare.

(ib.)

121

Me buto a lo balcon, vedo che piove,  
Vedo l'amante mio spiegar le vele,  
Spiegar le vele per intrar in porto:  
Xe vento da garbin, no da siroco.

(ib.)

122

El mio moroso da lontan ch'el sia,

Lu xè in mar e mi so a casa mia;  
E lu xè in mare, ch'el spiega le vele,  
E mi so a casa, che impiro<sup>10</sup> le perle.

(ib.)

123

«Vusto<sup>11</sup> vegnir con mi, bela putela?»  
«Mi no, che no ghe vegno, chè so bela.»  
«Se ti ti è bela, mi no son de manco;  
Se ti è la rosa, mi so el giglio bianco.»

(ib.)

124

In cao de l'orto ghe xè un perseghero  
Che fa le fogie de color de rosa,  
E ghe xè un gardelin che vol far niero<sup>12</sup>  
Soto i balconi de la mia morosa.  
O caro gardelin, no me far niero,  
Che te farò cavar la pena rosa;  
La pena rosa e anca la pena bianca:  
Questo xè un gardelin che sempre canta.

(ib.)

125

El mio moroso ga de nome Piero,  
Quelo de le tre rose su'l capelo:  
Una per mi, una anca per elo,<sup>13</sup>  
Una per la bellezza del capelo.

(ib.)

126

No vedo l'ora che vegna doman,  
Per veder lo mio ben vestìo da festa;

Vestìo da festa col fioreto in man:  
No vedo l'ora che vegna doman.

(ib.)

127

Nineta bela, fàte a la fenestra,  
Varda quante tartane gh'è in lo mare;  
Ghe ne xe una co' la vela 'verta,  
Dove Francesco belo è a riposare.

(Chioggia)

128

Siroco che se lieve<sup>14</sup> a venti-un'ora,  
Portime niova<sup>15</sup> del me' inamorao;  
Portime niova e portila zentile,  
Che sabo a venti-un'ora a' sia al pontile.

(ib.)

129

Bespero<sup>16</sup> sone e l'Amor mio no' viene;  
O che l'è morto o qualchedun me 'l tiene;  
O che l'è morto e che l'è soterao;  
O qualche ladra d'amor me l'à robao.

(ib.)

130

Mi voggio maridarme, se credesse  
De tore un zovenin senza braghese;<sup>17</sup>  
Senza braghese e senza camisola;  
Perchè son stufa de dormir mi sola.

(Padova)

131

Vardè che bel seren con quante stele!  
Che bela note da rubar putele  
Chi roba le putele no xe ladri,  
Se i ciama giovanini inamoradi.  
I roba pute ladri no i se ciama  
Se i ciama giovanini senza mama.

(Vicenza)

132

«O dona mare, mi moro d'amore  
Perchè la rizzolina no me vole.»  
«Figliuolo mio, ma vustu che t'insegna,  
Alora te vedarè la rizzolina:  
Faremo fare un pozzo in mezzo a l'orto,  
Tute le bele vegnerà per aqua.»  
Tute le bele le andasèa e vegnea,<sup>18</sup>  
La rizzolina mai no se vedea.  
«O dona mare, mi moro d'amore  
Perchè la rizzolina no me vole.»  
«Fate sonar l'avemaria da morto  
Tute le bele vegnerà al to corpo.»  
Un'oseta<sup>19</sup> da la parte dell'orto:  
«Lo spirito de l'amante mio ch'è morto;  
Se credesse d'averghè fatto un torto  
Certo che dal dolor mi moriria.»  
«O dona mare, deme una corona  
Che vada al corpo de quella persona.»  
«Figliuola mia, cossa dirà la gente?»  
«O dona mare, dirò che son parente.»  
«O largo, largo quà tuta sta gente,  
Che vogio dar un baso a sto parente.»  
«Desso la rizzolina m'ha basato,<sup>20</sup>  
Mi gera morto son rissussitato:  
Tuta sta gente va per la sua strada,  
La rizzolina resta in la mia casa.»

(ib.)

133

La tortora, c'à perso la compagna,  
La fa 'na vita propio tribulada;  
La va in t'el fiumesel e la se bagna,  
La beve de quel'acqua entorbidada,  
E po' co l'ale la se bate el cuore:  
L'à perso la compagna! Oh che dolore!

(Verona)

134

O bela, se te vo' sentir sti canti,  
Slóngnete a la finestra che te i senti:  
Ma i miei za no jè canti, jè lamenti.

(ib.)

135

O putazziol,<sup>21</sup> che va en filò<sup>22</sup> la sera,  
Portève la carega<sup>23</sup> da sentarve;  
Portève la carega e anca lo scano,<sup>24</sup>  
Da starghe sentà vu e el vostro compagno.

(ib.)

136

Guardèlo là quel'albaro fiorito!  
Guardèlo là quel giovenin pulito!  
Quel giovenin tanto pulito e belo,  
Ch'el porta le tre rose su'l capelo;  
Una el la porta in man e l'altra in recia,<sup>25</sup>  
Una su'l capelin, par gentilezza.

(ib.)

137

L'è tuta note, bela, che capino<sup>26</sup>  
Par arivare al tuo palazzo in alto.  
Mi son rivato a questa bianca casa,  
Che, a le lontane, me pareva un castelo.  
Atorno via la g'à 'na pergolada,  
Formada d'ua de vino moscatelo.  
E se podessi farmi un favinelo,<sup>27</sup>  
'Verghe le pene rançe<sup>28</sup> la più parte,  
Vorea volar su quela finestrela,  
Andoe riposa el cor de la mia bela.

(ib.)

138

Quando passè de qua, passè cantando;  
E mi che son in leto ve rispondo:  
Volto le spale a la me mama, e piando.<sup>29</sup>

(ib.)

139

Se mi fusse dal bon 'na rondinela  
E gh'esse l'ale da poder sgolare,<sup>30</sup>  
Vorea sgolar su quela costierèla<sup>31</sup>  
Andove l'amor mio l'è a lavorare:  
Andove è a lavorar el mio amore,  
Mi ferma ghe starea l'ore con l'ore.

(ib.)

140

Oselin, che te canti per il fresco,  
De zorno no te sento mai cantare!  
Se podesse ciaparte co l'archeto,  
El to bel canto lo vorìa 'mparare;



El to bel canto e le to rime bele,  
Che in alto te fè andar fin a le stele.

(ib.)

141

Vuto cognoscer quanto te se bela?  
Lèvete de bonora, a çiel sereno.  
Guarda là sora el monte quela stela:  
Tanto te slusi ti nè più nè meno.  
Tanto te slusi ti, Nineta cara,  
Quanto sul monte la stela boara.<sup>32</sup>

(ib.)

142

L'era de magio (sempre mel ricordo)  
Quando da ti go scomençià a vegnere:  
Jera sbociade ben le rose in l'orto,  
E le çirese diventava nere.  
Çirese nere e rose ben sbociade  
Jè el gran trionfo de le inamorate.

(ib.)

143

La prima volta che t'ò visto, bela,  
T'ò visto a la finestra despogiada.  
E le to bianche carne le sluseva:  
L'era de note e de giorno pareva.  
E le to bianche carne le à slusesto:  
L'era de note e de giorno à paresto.

(ib.)

144

Incùo<sup>33</sup> ze sabo, vizilia de festa:

L'ultimo zorno de la setemana;  
Incùo ze sabo: più a cason<sup>34</sup> no i resta,  
I vien a casa tuti i pescauri;  
I sa de fango, i sa de mile oduri:  
Ma i xè più beli de i mazzi de fiuri!

(Grado)

## *Trentino*

### *Mazinae*

145

O nugoleta,<sup>1</sup> che va' per montagna,  
Gnarénta 'l bène mio che no'l se bagna;  
E se'l se bagna màndeghe del vento,  
Che 'l vegna a cà<sup>2</sup> alegro e contento;  
E se 'l se bagna màndeghe de l'ora,<sup>3</sup>  
Che 'l se possa sugar la camisola.

(Chizzola)

146

El primo don che m'à fat el malghése  
L'è sta 'n garofolin cargo de neve:  
Quando la neve che la s'è desfada,  
L'amor del malghesin la s'è rivada!

(Brentonico)

147

O ciare stele, o luna che va via  
Ascolta mo' 'na volta 'l dolor mio:  
Amavo 'n zovenin dal capo biondo  
Ora som priva d'ogni mia speranza.

(Chizzola)

148

Som stato a la fontana sta matina:

La era piena tant, che la zimava<sup>4</sup>  
E la zimava e la féva le onde;  
Ciamo la bèla e no la me risponde.

(Prada)

149

La prima nòte che ò dormì con done  
Credevo de morir da la paura;  
Me rivoltavo e po' me rivoltavo,  
Credevo de morir, me consolavo.

(Chizzola)

150

Bèla che te sei nata a la marina,  
Che te fai 'ndromenzar i marinari,  
Co te nassévi gh'èra l'aria fina,  
Bèla che te sei nata a la marina.

(Chizzola)

151

E leva l'alba e scomenza a s'ciarire,  
E leva l'alba e scomenza a s'ciarire,  
E le campane se sente a sonare  
Togo<sup>5</sup> partenza e no vói pu cantare.

(Prada)

## *Istria*

### 152 - I VOL CHE ME MARIDO...

I vol che me marido,  
No go nissun d'amor  
Solo che un bersaliero,  
E 'l mio papà non vol.

«Prendi un coltel di talio,  
Ucidi 'l tuo papà.»  
«Se facio sto delito,  
In pregion i me metarà.»

«Ucidilo di note,  
Nissun te vedarà.  
E quando 'l sarà morto,  
I preti cantarà,

Prendi l'uficio in mano,  
Prega per tuo papà.»

(Cittanova)

### 153 - BETINA

«Betina, bela Betina,  
Inamorato io son di te,  
Io volio prender una liçençia,  
Solo una note dormir con te.»

«La liçençia xe ben che fata,  
Podé venire quando volé.»  
«Vignarò verso le quatro ore

Quando la mama sarà dormir.»

«Quatro ore sono batute  
e di galantomo io son venù.»  
Tichetache bate la porta:  
«Bela Betina vignìme aprir.»

«Mi son descalça, in camiseta,  
Déme tempo di a vestir,  
Che me meto lo busto bianco  
E 'l cotoleto de spinadin.»

E cu' na man aprì la porta,  
E cun quel altra la lume tien;  
E suo barba gera di sopra,  
Tuto l'amore lu ga sentì.

«O Betina, bela Betina,  
Ma cossa diavolo tu fai là zo?»  
«Xe mia surela Caterina,  
La xe vignuda dormir con mi.»

«A xe 'l malan che 'l te strassina,  
Xe Giacometo viçin a te.»  
«I braçi morti, la testa in tera,  
Betina, bela, moro per te.»

(Buie)

154 - O GIOVANOTI...

«O giovanoti, o giovanoti,  
Da che parte volete andar?»  
«Andemo su dala vedovela,  
La ga una filia da maridar.»

«La mia filia è tropo piccola,  
È tropo giovane per far l'amor;

Di qua quatro e çinque ani  
La mia filia sarà per voi.»

«Son passati çinque ani,  
Da galantuomo son ritornà.  
Co ghe bato la porticela,  
O damigela, vieni aprir.»

«Son discalça e in camiseta  
E mi a basso non può' venir.»  
«Nè discalça o non discalça,  
Vieni a basso la porta aprir.»

Co una mano aprì la porta,  
E con quel altra lo à abracià,  
Lo à braciato tanto forte  
Che la sua mama l' à sentù.

«Teresina, o Teresina,  
Tuto 'l mondo parla di te.»  
«Lassia, mama, che 'l mondo parli,  
Volio amare chi ama me.»

(Cittanova)

## *Friuli*

### *Vilotis*

#### *I - ALLEGRIA*

155

Biel tornand da l'Ongharie  
La viodei sul lavadôr;  
Bandonai la compagnie,  
Mi fermai a fa l'amôr.

VILLOTTE - Mentre me ne tornavo dall'Ungheria, l'ho vista sul lavatoio. Ho lasciato la mia compagnia, mi son fermato a far l'amore.

156

Al vent gnot e scur di ploë,  
No si viod a fa l'amôr;  
Vignit jù paròns di çhase  
E puartàinus il lusôr.

Viene notte e scuro di pioggia, non ci si vede a far l'amore: venite giù, padroni di casa, e portateci il fanale.

157

Oh ce bièl lusôr di lune  
Che il Signôr nus ha mandàt!  
A bussà fantatis bielis



No l'è frègul di peçhat.

O che bel chiaro di luna che il Signore ci ha mandato! A baciare ragazze belle non c'è briciola di peccato.

158

Oh cui esal chèl bièl zovin  
Ch'al ven su batìnd il tach,  
Cu la pipe ta sachete  
Cence frègul di tabach?

Oh, chi è quel bel ragazzo, che viene su battendo il tacco, con la pipa nella saccoccia, e senza una briciola di tabacco?

159

In ta cort de me morose  
I uèi fami sepeli:  
Fra i curtis e lis pistolis,  
Par ches mans hai di murì.

Nella corte della mia ragazza voglio farmi seppellire: fra le pistole e i coltelli, per quelle mani devo morire!

160

Buine sere ciaze scure,  
Impiàimi il luzor;  
Cheste i'è la prime sere  
Ch'i' scomençi a fâ l'amor.

(Cividalese)

Buona sera, casa scura, accendetemi il fanale: quest'è la prima sera che comincio a far l'amore.

161

L'ài vidude in çhamesute,  
L'ài vidude sul balcôn,  
Par no offindi li tetinis  
Si pojave in comedôn.

(D'Arta e Piano)

L'ho vista in camiciola, l'ho vista sul balcone, per non offendere le tette sopra il gomito si posava.

162

Jò di fûr a la rosade  
Tante gole i scuèn provâ,  
A vidèus sul jèt butade  
Cui dedùs a mateâ!

Io qui fuori nella rugiada, quanta voglia devo patire! A vederti buttata sul letto a giocare con i ditini!

163

Quan ch'el nùvol va per àjer  
No si sa çe ch'ai po fâ,  
E cussì ance chei biei zovins  
Quan che son di maridâ.

(Udinese)

Quando il nuvolo va per aria non si sa quello che può fare, e così anche quei bei giovani, quando sono da maritare.

164

Ancie i jarbui e' àn braùre  
Quan che son ciariaç di flors,  
E cussì chès fantaccinis  
Quan che son tai prins amors.

(ib.)

Anche gli alberi sono superbi quando sono carichi di fiori,  
e così quelle ragazzette, quando sono ai primi amori.

165

Al'è cà la primevere,  
L'alegrie dai fantàss;  
Çhàpin su la lòr pivele  
E la sere a van a spass.

(Moimacco)

È qui la primavera, l'allegria dei giovanotti: prendono su la  
loro ragazzetta e la sera vanno a spasso.

166

La passion a i'è dei zovins  
'Ve' di lalis a cerciâ,  
Ma è ben pièss par chês fantâtis  
Che ju devin stâ a spietâ.

(D'Arta e Piano)

La passione è dei giovani, dover andarsele a cercare; ma è  
peggio per le ragazze, che li devono aspettare.

167

Oh sì sì ch'a l'è un biel moru  
E ch'a l'è un biel moretin:  
E jò faas de no vuardalo  
Ma me sclapa el curizin.

(Tramonti di Sopra)

Ah sì sì che è un bel moro, che è un bel morettino: io cerco  
di non guardarlo, ma mi si schianta il cuoricino.

168

Oh! ce asta de biel gzoven!  
Oh! ce nobil gzovenin!  
A l' à un tràtt ch' a l' innamorà  
L' à la muza de bambîn.

(ib.)

Oh! che asta di bel giovane! Oh! che nobile giovinetto! Ha un tratto che innamora, ha una faccia di bambino.

169

Oh ce biel andâ di bulo!  
Oh ce nobil çhiaminâ!  
Tra i ricioç e la barete  
Lui mi à fate innamorâ.

(Udinese)

Oh che bel fare di bullo, oh che nobile camminata! Tra i ricci e la berretta lui mi ha fatta innamorare.

170

I bragòns a la spagnole  
so orlâz cul lattisin,  
E chel vïssar ch' a l' è drenti  
Al somèe un parigìn.

(Pozzales)

I calzoni alla spagnola sono orlati di azzurrino, e quell' amore che ci sta dentro assomiglia un parigino.

171

E les nuestres pradaries  
son cuvieres de bieï flòurs:  
Les pulgietes de la vila  
As àn gracia a fâ l' amòur.

(Tramonti di Sopra)

E le nostre praterie son coperte di bei fiori: le donzelle del paese son graziose nel far l'amore.

172

Chel grimâl fât a faldutis,  
Ches çhalciutis di colôr,  
Trente mîis a la lontane  
Che' bambine a fas luzôr.

(Forgaria)

Quel grembiule fatto a piegoline, quelle calzette di colore: trenta miglia di distanza quella bambina fa splendore.

173

Une rame di bazîli,  
Un garoful indorât...  
Cui che çhol, oh, che' bambine  
L'è feliz e fortunât.

(Rigolato)

Una rama di basilico, un garofano dorato... Chi si prende, oh, quella bambina è felice e fortunato.

174

O sù sù par che sçhalute,  
E vie vie par chèl pujûl,  
A vedê che bambinute  
Vuluzzade tal linzûl.

O su, su per quella scaletta! e via, via per quel ballatoio! a vedere quella figliolina avvoltoata nel lenzuolo.

175

Curisìn, là mi menàiso?  
Jò ti meni a çhase to,  
Jò ti meni in çhamarute  
A consumâ la vite to.

Cuoricino, dove mi conducete? Io ti conduco a casa tua, io ti conduco nella cameretta a consumare la vita tua.

176

Seis maridade o vô mari,  
Uèi maridami ançhe jò,  
Un biel zovin l'ere gnò pari  
E plui bièl i lu çhol jò!

Vi siete maritata voi, madre, voglio maritarmi anch'io! un bel giovine era mio padre, e più bello me lo prendo io.

177

Chei ricciòz a mieze vite  
No si puedin mai viodè;  
lu ài di viodi in che' sere  
Ch'o larai durmî cun jè.

(Forni Avoltri)

Quei riccetti in mezzo alla vita non si possono mai vedere...  
Potrò vederli quella sera che a dormire andrò con lei.

178

Jè la strade lunge e large,  
In tal mièz a l'è un porton:  
Il portòn da me morose:  
Simpri alegri e mai passìon.

È la strada lunga e larga, e nel mezzo ci sta un portone, il

portone della mia morosa: sempre allegro e mai passione!

179

Benedeta la ligria  
Ch'a è amada dal Signôur:  
A ciantâ su la ço' ora  
No si à mai pirdût l'onôur.

(Cavasso e Fanna)

Benedetta l'allegria, che è amata dal Signore: a cantare  
alla sua ora non si è mai perduto l'onore.

180

Volìn gioldi l'alegrie  
Come zòvins che no sin.  
Sunarà l'avemarie  
Dopo muàrz che no sarin.

Vogliamo godere l'allegria da quei giovani che noi siamo.  
Suonerà l'avemaria dopo morti che noi saremo.

181

Vignin su chei dala Basse  
Vignin su vestis di ros,  
Preparàisi, fantacinis,  
In tal spieli a fa i ricciòs.

(Medeuzza)

Vengono su quelli della Bassa, vengono su vestiti di rosso:  
preparatevi allo specchio, ragazzette, a farvi i ricci.

182

Vuei gciantâ cumò ch'è ora,

E cumò ch'a è la mea:  
A gciantava angcia me mara  
Quant ch'a jara come mea.

(Campone)

Voglio cantare adesso ch'è ora, adesso che è la mia:  
cantava anche mia madre, quando era come me!

183

Domandàt 'i ai na rosine  
Al miò zovin benedèt,  
Lui m'à scuarte la manine,  
E ài ciapàt un biel macèt.

(Udinese)

Domandato ho una rosa al mio bel giovane benedetto: lui  
la mano m'ha guidato, e ho acchiappato un bel mazzetto.

184

Ci ricuardistu, gargiona,  
Chela sera sul pöûl?  
Tu mi davis la parussa  
Jò ci devi il grizignûl.

(Anduins)

Ti ricordi, ragazzina, quella sera sul poggiolo? Tu mi davi  
la cinciallegra, io ti davo il rosignolo.

185

Quand ch'o eri picinine  
Mi tignivin sempri in bràz:  
E cumò ch'i soi cressude  
Soi la rose dai fantàz.



Quando ero piccolina mi tenevano sempre in braccio:  
adesso che son cresciuta son la rosa dei ragazzi.

186

Il miò fantàt no l'è di chenti,  
L'ha la çhase insòmp la mont;  
Al ven jù nome la fieste  
Blanc e ròs come un colomb.

Il mio ragazzo non è di qui, ha la casa sopra il monte; viene  
giù solo alla festa, bianco e rosso come un colombo.

187

Ches tetinis, ches tetinis,  
Quand mes dastu di bussâ?  
Lor son duris, tarondinis,  
Jò lu sint in tal palpâ.

Quelle tettine, quelle tettine, quando me le dai da baciare?  
Sono dure, rotondette: me ne accorgo nel toccarle.

188

Quand ch'i eri fantazzute  
Mi tirave d'ogni dì,  
Par quietale la manute  
Mi bastave alore a mi.

Quando ero ragazzina, mi t... ogni giorno; ma allora, per  
quietarla, mi bastava la manina.

189

Butàit jù linzui e pletis  
Restàit nude sun chel jèt:

Su mostràimi chè robute,  
Soi lo uèstri benedèt.

Buttate giù coltri e lenzuoli, restate nuda su quel letto! su,  
mostratemi quella cosettina, sono il vostro giovinetto!

190

Chei lavrùz da pid de panze  
Son color dal pan tal vin,  
Se j'ài toçhi, jè si lagne,  
Se j'al mèt, mi dis ninin.

Quei labbruzzi in fondo alla pancia sono colore del pane  
nel vino: se glieli tocco lei si lamenta, se glielo metto mi dice  
carino.

191

Mi ha bussade une tetine,  
Mi ha fat pierdi il sentiment,  
Mi ha slargiadis lis giambutis  
Mi l'ha rote in t'un moment.

Mi ha baciato una tettina, e mi ha tolto il sentimento, mi  
ha allargato le gambette, me l'ha rotta in un momento...

192

E jò sot e lui parsore  
Come un giâl imborezzat.  
Al dè un sbûrt, jò dèi un zigo,  
Mandi, oh me verginitât!

E io sotto, e lui sopra, come un gallo che va in caldo. Diede  
un urto, io diedi un grido, addio, oh mia verginità!

193

Jò us doi la buine sere,  
Jò us doi la buine gnot:  
Vò la man su la fughere,  
Jò la man sul sivilòt.

Io vi do la buona sera, io vi do la buona notte: voi la mano sulla caldana, io la mano sullo zufolo.

194

E l'istât a jè finide,  
Oh ce grand dolôr di cûr!  
I fantàz si çholin vie,  
Ce a Vignesie, e ce in Friûl.

È finita ormai l'estate, o che gran dolore al cuore! I ragazzi fan partenza, chi a Venezia e chi in Friuli!

195

Il soreli al vaive,  
E anche jò varès vajùt,  
A vedê che si partive  
Tante biele zoventût!

Il sole piangeva ed avrei pianto anch'io, a veder che se ne andava tanta bella gioventù!

196

Vèit judiçi fantacinis,  
Quant ch'ò sês a fâ l'amor:  
Su parsore a son li stelis,  
E parsore a l'è 'l Signor.

(Udinese)

Abbiate giudizio, ragazzette, quanto siete a fare l'amore: in alto ci sono le stelle e ancor più in alto c'è il Signore.

## II - MALINCONIA

197

Luz la lune, criche l'albe  
Jeve su el contadin,  
E i uciei par ches ciarandis  
Fan balciâ 'l me curisin.

(Udinese)

Riluce la luna, spunta l'alba, si alza il contadino; e gli uccelli lungo le siepi fanno balzare il mio cuoricino.

198

Jè jevade la biele stele,  
Son tre oris denànt dî.  
J'ha sierade la balconete,  
Jè tornade a indurmidî.

È spuntata la bella stella, son tre ore avanti il giorno. Ha chiuso il balconcino, è tornata ad addormentarsi.

199

Va pal bosc, pa la montagne  
Rusignûl co l'è in amôr;  
E s'al çhate la compagne  
I confide il sò dolôr.

Va per il bosco, per la montagna il rosignolo quand'è in amore; e se trova la compagna le confida il suo dolore.

200

Benedèt l'amôr dei zovins  
Quan che han il cûr contènt;  
La zornade e' par un'ore  
E la gnòt un sol momènt.

Benedetto l'amore dei giovani, quando hanno il cuore contento; la giornata pare un'ora, e la notte un solo momento.

201

E jò i ti amavi di picinine  
Quan che tu vevis un siet vot àins.  
E ma cumò che tu 'nd' às sèdis  
Jò o ti ami plui che mai.

E io ti amavo da piccolina, quando avevi sette o otto anni.  
Ma adesso che ne hai sedici, io ti amo più che mai.

202

Chel grumàl di che' bambine  
No lu vèssiu mai vidût!  
'O eri un zòvin sença vicis  
Come 'l dì ch' 'o soi nassût.

(Udinese)

Il grembiule di quella bambina non l'avessi mai guardato!  
Ero un giovane senza vizi come il giorno che sono nato.

203

Biel cusìnt un'intimele  
M'impensai di chel bambin...  
Mi tremave la gusiele,

Mi sbalciave il curizin.

(Udinese)

Stavo cucendo una bianca federa, e pensai a quel bambino... L'ago in mano mi tremava, mi balzava il cuoricino.

204

E jò çhanti, çhanti, çhanti,  
E no sai bièl sol parcè:  
E jò çhanti solamentri  
Che par consolami me.

E io canto, canto, canto, e il perché io non lo so: e io canto solamente che per consolarmi me.

205

Jò soi masse zovenine  
Ançhemò no hai viert il cûr,  
Se no stoi in alegrie  
Jò soi cierte che jò mûr.

Io son troppo giovanina, non ho aperto ancora il cuore; se non sto in allegria sono certa di morire.

206

Benedete chê' colombe  
Sun chê' rame di ulîf:  
La figure di chel zovin  
Vuèi amâle sin ch' 'o vif.

(Forni Avoltri)

Benedetta quella colomba sopra quella rama d'ulivo: la figura del mio giovane, voglio amarla finché vivo.

207

E no no, no te 'bandone  
No sarà mai veretât...  
I ciei ùje a son dos stelis  
Lour baland me àn ceât.

E no no, non ti abbandono, questo no, non sarà mai... I tuoi occhi sono due stelle, e, ballando, mi hanno accecata.

208

Dàimi, oh dàimi chèl garòful,  
Che lu piçhi sul miò mûr:  
Quand ch'ai passerà il miò zòvin  
Al dirà: cà l'è il miò cûr.

Dammi, oh dammi quel garofano, che lo appenda sul mio muro! Il mio giovane passando, dirà: «Qui c'è il mio cuore.»

209

Al lusôr di dos çhandelis  
Chèl bambin al va a durmî;  
Lui l'è bièl come chè stele  
Che si jeve denànt dî.

Al chiarore di due candele quell'amore va a dormire; ed è bello come la stella che si alza avanti giorno.

210

A viodè lu gnò çhar zòvin  
Sun chèl jèt butat vistît,  
Mi mi par ch'al sedi un àgnul  
Vignut jù dal Paradîs.

Il mio giovane buttato vestito su quel letto, mi pare che sia un angelo, sceso giù dal Paradiso.

211

Oh su su! pietozis sctelis,  
Butàit jù flamis d'amôor  
In tal sen si chel biel zôvint  
Ch'a nol sei 'l ño traditôor.

(Moggio)

O su su, pietose stelle, buttate giù fiamme d'amore dentro il petto di quel bel giovane, che non sia il mio traditore!

212

Jò soi cà sun cheste rive,  
Fred e çhalt scugnì patì!  
Oh par vo', çhar il miò zòvin  
Mi contenti di murì.

Io sono qui su questa riva, freddo e caldo dover patire! Oh, per voi, mio caro giovane, m'accontento di morire.

213

Si avvicine l'ore tarde,  
Une grande scuritât...  
A jè ca a momènz chè ore  
Del miò çhar innamorât.

Si avvicina l'ora tarda, una grande oscurità... Sta per giungere ormai l'ora del mio dolce innamorato.

214

Jò ti çhali, jò ti smiri,



E mai nuje no ti dis;  
Al si monte lu soreli,  
A ven l'ore dai sospîrs.

Io ti guardo, io ti osservo, e tu niente mai mi dici. Cala il sole, viene l'ora dei sospiri...

215

Chestis stradis tant batudis,  
E chesg troi di Davozâs!  
La me' vite si consume  
Sot a l'ombre dei nojârs.

Queste strade tanto battute, e questo sentiero di Avosacco!  
La mia vita si consuma sotto l'ombra dei noccioli.

216

Jò stai masse alegrementri,  
Mi sucèd qualchi malan,  
Od a mi ch'o soi a chenti,  
O al miò ben ch'a l'è lontan...

Io sto troppo allegramente, mi succede qualche sventura: o a me che sono qui, o al mio bene ch'è lontano...

217

Jè passade l'ombre scure  
Il soreli si è jevât:  
Ma nissun l'ha savut nuje  
Del miò ben là ch'a l'è lâât.

È passata l'ombra scura, il sole s'è levato: ma nessuno ha saputo nulla, del mio bene, dov'è andato.

218

Oh vo luna, oh vos steles,  
Palezàime il gnu destin!  
Par davùr ches montizeles,  
Insegnàime il gnu bambin.

(Tramonti di Sopra)

Oh voi luna, oh voi stelle, rivelatemi il destino! Dietro a  
quelle montagnole indicatemi il mio bambino.

219

Vuei preà la biele stele,  
Duc' i Sanç del Paradiz,  
Che 'l Signor fermi a uèrè,  
E 'l miò ben torni al paîz.

(Udinese)

Voglio pregare la bella stella, tutti i Santi del Paradiso: che  
il Signore fermi la guerra, e al paese torni il mio amore.

220

Une volte tu èris biele,  
Blançe e rosse come un flôr;  
E cumò tu ses patide,  
Consumade da l'amôr.

Una volta tu eri bella, bianca e rossa come un fiore: e  
adesso tu sei patita, consumata dall'amore.

221

Fòssio muarte picinine,  
Picinine di tre dîs,  
E me mari contentine

A vedemi in Paradîs.

Fossi morta da piccolina, piccolina di tre giorni, e mia madre rassegnata a vedermi in Paradiso.

222

Se savessis, fantacinis,  
Ce che son sospirs d'amôr.  
'E si mûr, si va sotiere,  
E ancemò si sint dolôr!

(Udinese)

Voi sapeste, ragazzette, che cosa sono i sospiri d'amore. Si muore, si va sotto terra, e ancora si sente dolore.

223

Il soreli al tramonte,  
E la lune 'e fas splendôr,  
E li stelis fan corone  
E i fantàz fàzin l'amôr.

(Cividalese)

Il sole tramonta, e la luna fa splendore, e le stelle fanno corona, e i ragazzi fanno l'amore.

224

Teresine rizzotine  
La colombe da l'ulîv,  
E Tonût de la to vite  
An d'ha vonde fin ch'al vîv.

Teresina ricciolina, la colomba dell'ulivo, e Tonino della tua vita è contento fin che vive.

225

Curisìn che tant jò adori  
Tu mi stas simpri tal cûr:  
Tu has i ding come lis perlis  
E lu fuch tal voli scûr.

Cuoricino che tanto adoro tu mi stai sempre nel cuore. Tu hai i denti come le perle e nell'occhio buio il fuoco.

226

Ce bièl par di colombinis  
Che vo' ves tal uestri sen,  
Nançhe in cîl no' son dos stelis  
Compagnadis cussì ben.

Che bel paio di colombelle che voi avete nel vostro seno!  
Neanche nel cielo ci sono due stelle così ben accompagnate!

227

Cun che gracie tu çhaminis,  
In chèl mud cossì beât,  
Che ançhe l'ajar par che al brami  
Di rapì la to beltât.

Con tale grazia tu cammini, in un modo così beato, che anche il vento par che brami di rapire la tua beltà.

228

Il soreli al tramonte,  
E la lune fas splendôr,  
E li stelis t'incoronin  
Bambinute dal Signôr.

Il sole tramonta, e la luna fa splendore, e le stelle  
t'incoronano, fanciulla del Signore.

229

Se jò passi par 'ste bande  
Cui anei a passonâ,  
Di rozârs une ghirlande  
In chël sen à di svolâ...

Se io passo da queste parti pascolando con gli agnelli, una  
ghirlanda di rosai volerà sopra quel seno...

230

Jo no puès parale vie,  
Jo no puès parale fûr  
Chestes gran malinconie  
Penetrade tal miò cûr.

Io non posso cacciarla via, io non posso cacciarla fuori,  
questa gran malinconia, penetrata nel mio cuore.

231

Mi partii par lâ a çhatale  
La me pueme tant di cûr:  
L'hai çhatade incrufujade  
Che vaive donge il fûch.

Mi partii per andarla a trovare, la mia ragazza tanto di  
cuore: l'ho trovata accoccolata che piangeva presso il fuoco.

232

Dûl di me, dûl de me vite,  
Dûl di me tant zovenin...

Doi la muàrt a me morose,  
Se jo tiri il nùmar prin.

Pietà di me, pietà della mia vita, pietà di me così giovanino... Do la morte alla mia ragazza se mi tocca il numero primo.

233

Si jò veç di murì dgiovin  
Cu la me verginitât,  
Voreç scrivi su la caça  
Ch'i' çoi muart inamorât.

S'io dovessi morir giovane con la mia verginità, vorrei scrivere sulla cassa che son morto innamorato.

234

Tu, ninine, vati a scuindi  
Al moment che hai di partì:  
Che s'ò viôd la to figure  
Çhâd in tiere par murì.

Tu bambina, va a nasconderti al momento che partirò: ché se io vedo la tua figura, morto in terra io cadrò!

235

Montagnutis ribassaisis  
Faimi a mi un pò si splendôr,  
Tant ch'ò viode ançe na volte  
Là ch'ò levi a fa l'amôr.

Montagnette, abbassatevi, fate un poco di splendore, che io guardi ancora una volta dove andavo a far l'amore.

236

Lis montagnis si slontanin  
E lu cîl si va slargiand;  
E cussì la me' morose '  
E si va dismentëand.

(D'Arta e Piano)

Le montagne si allontanano, e il cielo si va allargando, e così la mia ragazza si dimentica di me...

237

Oh ce biel lusôr di lune  
Oh ce biele stele in cîl!  
Il soreli al tramonte  
Là ch'a l'è il miò prin sospìr.

Oh che bel chiarore di luna! Oh che bella stella in cielo!  
Laggiù tramonta il sole dove è il primo mio sospiro!

*II*  
*Italia centrale*



# *Toscana*

## I

### *Canti narrativi*

#### 238 - ERAN SE' SEGATORI

Eran se' segatori            in un prato a segà:  
Col rastrellin de l'oro        la bella a rastrellà.  
Nel rastrellare il fieno       un morto ne trovò.  
Con le sue dolce lacrime      la bella lo lavò;  
Co' suoi biondi capelli        la bella lo rasciugò.  
Col suo bianco grembiale      un bel càmicc li tagliò.  
Sei doppi di campana        la bella li sonò.  
Quindici 'oppie di preti      la bella l'invitò.  
Fino alla sepoltura          la bella lo accompagnò.  
Sopra la sepoltura          un bel giglio lé ci piantò.  
La bella ariva a casa,        sul letto si buttò.  
In capo agli otto giorni        la bella si sotterrò.

(Sambuca)

#### 239 - LA DAMA MORTA

La spada al fianco e la cintura finta,  
«Bella, vorrei partì, se sei contenta.»  
«Se son contenta 'un te lo so dire:  
Non ho coraggio vederti partire.»  
E quando fu sul ponte di Romagna,  
Si viense a rammentà della sua dama.  
Monta a cavallo, e se ne torna indietro,  
Trovando la sua mamma che cenava.  
«O madre mia, vi do la buona sera!

Datemi nuova della dama vera.»  
«O figliol mio, le nuove son cattive,  
Chè la tua dama è morta e seppellita.»  
Invece di mettersi a tavola a cenare,  
Si mise su 'na scranna a lagrimare.  
«O figliol mio, che ci volete fare?  
Per una donna vi volete ammalare?  
O figlio mio, che ci volete dire?  
Per una donna volete morire?»  
«Ditemi indùn che chiesa l'han portata!»  
«'N chiesa di San Martin l'han sotterrata.»  
Monta a cavallo, e lu' se ne va via  
Sopra la sepoltura dove l'era.  
«O dama mia, rispondemi una volta!  
Mi son partito di Romagna apposta.  
O dama mia, rispondemi a me!  
Mi son partito di Roma per te.»  
«Le mie biondine trecce son cadute,  
Il mi' vitino mi s'è sconsumato,  
Mi s'è staccata la pelle dall'osso.  
Vattene, damo mio! parlar non posso.  
E la pelle dall'osso s'è staccata.  
Vattene, damo mio, chè son dannata.  
Sono 'n una stanzina scura scura:  
Se tu mi vedi, ti metto paura.»

(Tereglio - Montagna Lucchese)

## 240 - I L PECORARO

«Quando ci vai in Maremma,  
Bel pecoraro?  
D'amor sei caro,  
Ohimè!  
Quando ci vai in Maremma?  
Io vo' venire con te!»

«Ventitrè di settembre,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina,  
Ohimè!

Ventitrè di settembre»  
«Io vo' veni' con te.»  
«Che vuoi venire a fare,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Che vuoi venire a fare?  
E vuoi venire con me!»  
«Fa' l'erba al tuo cavallo,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

Fa' l'erba al tuo cavallo!  
Io vo' veni' con te!»  
«Con che la segherai,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Con che la segherai?  
E vuoi veni' con me!»  
«Colla falce dal grano,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

Colla falce dal grano:  
Io vo' venir con te!»  
«Dove la dormirai,

Bell'Angelina,  
Rosa meschina,  
Ohimè!

Dove la dormirai?  
E vuoi venir con me!»  
«Accanto al tuo costato,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

Accanto al tuo costato:  
Io vo' venire con te!»  
«Ti verranno i figlioli,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina,  
Ohimè!

Ti verranno i figlioli:  
E vuoi venire con me!»  
«Saranno miei e tuoi,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

Saranno miei e tuoi:  
Io vo' venire con te!»  
«Du' le farai le pezze,  
Bell'Angehna,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Du' le farai le pezze?  
E vuoi venire con me!»  
«Le tuoi bianche camicie,  
Bel pecoraro,

D'amor sei caro,  
Ohimè!

Le tuoi bianche camicie:  
Io vo' venire con te!»  
«Du' le farai le fascie,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Du' le farai le fascie?  
E vuoi venire con me!»  
«La tua cintura d'oro,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè

La tua cintura d'oro:  
Io vo' venire con te!»  
«Do' li battezzerei,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Do' li battezzerei?  
E vuoi venire con me!»  
«In nel fiume Giordano,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

In nel fiume Giordano:  
Io vo' venire con te!»  
«Dove l'allatterai,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?

Ohimè!

Duve l'allatterai?  
E vuoi venire con me!»  
«L'attacco al mio costato  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

L'attacco al mio costato:  
Io vo' venire con te!»  
«Duve li cullerai,  
Bell'Angelina,  
Rosa meschina?  
Ohimè!

Duve li cullerai?  
E vuoi venire con me!»  
«Sul basto del cavallo,  
Bel pecoraro,  
D'amor sei caro,  
Ohimè!

Sul basto del cavallo:  
Io vo' venire con te!»

## II

### *Rispetti e stornelli*

241

Il primo giorno di calen di maggio  
Andai nell'orto per cogliere un fiore,  
E vi trovai un uccellin selvaggio,  
Che discorreva di cose d'amore.

«O uccellin che vieni di Fiorenza,  
Insegnami l'amor come comincia.»  
«L'amor comincia con suoni e con canti,  
E poi finisce con dolori e pianti.»

242

Quando nasceste voi, nascè una valle;  
Nascè una stella fra la luna e il sole.  
Nascè l'ulivo per darvi la palma,  
Nascè l'incenso per darvi l'odore:  
Nascè l'incenso coll'acin del grano:  
E voi, bellina, colle rose in mano.

243

Quando nasceste voi, nacque un giardino:  
L'odore si sentiva di lontano,  
E specialmente quel del gelsomino.

244

Diarsera posi un giglio alla finestra:  
Diarsera il misi, e stamani era nato.  
Andai per affacciarmi alla finestra:  
Colle sue fronde mi copriva il capo.  
Giglio, mio giglio, quanto sei cresciuto!  
Ricordati del ben ch'io t'ho voluto.  
Giglio, mio giglio, quanto sei crescente!  
Ricordati del ben ch'io ti vo' sempre.

245

Vieni di fuori, bella come un fiore,  
Ramo d'oliva e fontana d'amore...

246

Fiore di mora  
Quando s'alza per tempo la mia cara,  
Si vede al doppio splendere l'aurora.

247

Dio lo volesse, fossi un uccellino!  
Avevi l'ale da poter volare!  
Vorrei volare su quel finestrino,  
Dove sta lo mio amore a macinare.  
«Macina, mugnàin, che l'acqua è fonda.»  
«Non posso macinar: l'amor mi abbonda.»  
«Macina, mugnàin, che l'acqua fugge.»  
«Non posso macinar: l'amor mi strugge.»

248

Vieni, amor mio, con me, che t'accompagno  
Ora nel mezzogiorno a frescheggiare:  
Alla méria si va sotto un castagno,  
Che il troppo sole non ti faccia male:  
Che il troppo sol non tinga il tuo bel viso,  
Teste gote stampate in paradiso.  
Che il troppo sol non tinga testo petto,  
Ch'è la delizia del tuo giovanetto.

249

M'è stato regalato tre viole:  
Me le son messe sotto il capezzale:  
Tutta la notte ho sentito l'odore.

250

Quando che mi partii dal mi' paese,  
Lasciai piangendo la mi' 'nnamorata.  
E l'era tanto bella e sì cortese!



Mi prese a domandar della tornata,  
E gli risposi con poche parole:  
«La tornata sarà quando Dio vuole.»  
E gli risposi con parola umile:  
«La tornata sarà fra maggio e aprile.»

251

Giovanettino, quando tu vai via,  
Ricordati di me che qui rimango:  
E tutti i passi che fai per la via,  
E tutti ti doventino cristallo.  
E tutti ti doventino di seta:  
Alburi d'oro, e frondi di moneta.

252

È partito il mio ben fra suoni e canti:  
Il ciel gli dia allegrezza e lo contenti.  
Bocca di perle, e occhi di brillanti!

253

Giovanottini che andate alla guerra,  
Tenete conto del mio innamorato.  
Badate che non posi l'arme in terra,  
Perch' alla guerra non c'è mai più stato.  
Non me lo fate dormire al sereno:  
È tanto gentiln, che verrà meno.  
Non me lo fate dormire alla luna:  
È tanto gentiln, me lo consuma.

254

La tortora che ha perso la compagna,  
Fa una vita molto dolorosa:  
Va in un fiumicello, e vi si bagna,

E beve di quell'acqua torbida.  
Cogli altri uccelli non ci s'accompagna.  
Negli alberi fioriti non si posa.  
Si bagna l'ale e si percuote il petto.  
Ha perso la compagna: oh che tormento!

255

Bel giovanotto, se vuoi fare il bello,  
I tuoi capelli non te li tagliare:  
Làsciateli calar giù per le rene:  
E' paion fila d'oro naturale.  
E' paion fila d'oro e seta nera,  
Belli sono i capelli e chi gli lega.

256

Giovanottin che vai la sera a veglia,  
E vegli un'ora, e poi te ne rivai,  
E trovi scusa che mamma ti chiama:  
E sei da me e vai da un'altra dama.  
E trovi scusa che mamma ti vuole:  
Esci da me, e vai da un altro amore.

257

O mamma, mamma, l'è passato Tonio:  
L'ho conosciuto a la camminatura.  
Al collo ci portava il fascettone:  
E m'ha legato col nodo d'amore.  
La foglia dell'ulivo mi sa amara.  
Gli occhi di Tonio, e la speranza cara.

· · · · ·  
La foglia dell'ulivo mi sa forte.  
Gli occhi di Tonio mi danno la morte.

258

Morte crudel che disturbando vai,  
E co' tuoi lacci tutto il mondo cinghi,  
A chi levi la sorte, a chi la dai,  
A chi imbianchi il bel velo, a chi lo tinghi.  
E sempre ti vo' dir morte crudele:  
Me l'ha' abbrunate le mie bianche vele.

259

Colombo bianco, quanto ti ho seguito,  
E l'ali d'oro t'ho fatto portare!  
Hai preso un volo, e poi te ne se' ito  
Quando era il tempo, Amor, di vagheggiare.  
Colombo bianco dall'ali d'argento,  
Tornalo a vagheggia' 'l tuo cor contento;  
Colombo bianco dall'ali d'ottone,  
Tornalo a vagheggia' 'l tuo primo amore.

260

E quante volte m'affaccio nel colle,  
Per veder se il mi' amor vedo apparire!  
E non vedo tremar altro che foglie,  
Poggio Pisano, faccelo venire.  
E faccelo venir, poggio Pisano:  
Il mio amore è del buono, il vostro è vano.  
E faccelo venir, poggio discosto:  
Il mio amore è del buon, del vano è il vostro.

261

O casa buia, o vedova finestra,  
Dov'è quel sol che ci soleva dare?  
E' ci soleva ridere e far festa:  
Ora vedo le pietre lacrimare.  
Ora vedo le pietre stare in pena,  
O casa buia, o finestra serena!

262

Quando ti presi a amar, eri un fiorino,  
Eri una violina bianca e rossa:  
Ora mi sei diventa scolorita,  
Mi sei diventa come l'erba morta.

263

Giovanettino de lo core ardito,  
Non ti lascia' ingannar dalle parole.  
E fai come la foglia del canneto:  
Se tira vento, gli trema lo core.  
E fai come lo salcio che si piega,  
E per dolcezza un altro legno lega:  
E fai come lo tralcio della vigna,  
E per dolcezza un altro legno piglia.

264

O rondinina, quando t'ho nudrita,  
E l'ale d'oro ti ho fatto portare,  
Hai fatto un volo, al ciel te ne se' ita,  
E non m'hai detto quando vuoi tornare.

265

La mattina pel fresco è un bel cantare,  
Quando le dame si senton d'amore,  
E stanno 'n su quell'uscio a ragionare:  
«Chi l'avirà di noi quel bel garzone?»  
E stanno 'n su quell'uscio a far consiglio:  
«Chi l'avirà di noi quel fresco giglio?»

266

Fior di piselli.  
Avresti tanto core di lassarmi?  
Innamorati sem da bambinelli.

267

Giovanettino c'hai quattordici anni,  
Fallo all'amor, che sei tanto bellino.  
Quando ti metti quei puliti panni,  
Chi non ti guardería, bel galantino?  
E quando vi vestite e vi calzate,  
Sul vostro viso le rose incarnate.  
E quando vi calzate e vi vestite,  
Sul vostro viso le rose fiorite.

268

Reggetemi, reggetemi ch'io volo!  
Mi sono innamorato dello cielo,  
Ma le mie ali non reggono al volo.

269

Fiorin di sale,  
Di quindici anni cominciai l'amore,  
Di quindici anni ne sentivo male.

270

O rosa, o rosa, o rosa gentilina,  
Quanto bella t'ha fatta la tua mamma  
T'ha fatto bella, poi t'ha messo un fiore:  
T'ha messo alla finestra a far l'amore.  
T'ha fatto bella, e t'ha messo una rosa:  
T'ha messo alla finestra a far la sposa.

271

Là nel giardin c'è un alberin d'amore,  
E sopra c'è Tonino per cascare,  
E sotto c'è Rosina, e aspetta il core.

272

Vo' siete a letto con la vostra mamma  
Ed io meschino alla guazza mi bagno,  
Vo' siete a letto nella bianca piuma  
E io meschino son sotto la luna.

(Pisano)

273

Quando nasceste voi, nacque lo sole,  
La luna si fermò di camminare,  
Le stelle si cangiaron di colore.

(Campagna pratese)

274

Oh guarda, guarda a quel nobil augello  
Che va per aria e lo ricopre il sole!  
E così fate voi, giovane bello,  
Quando di casa vostra escite fuore.  
Quando di casa vostra fuora andate,  
L'aria e la terra di fior seminate:  
Quando di casa vostra fuora uscite,  
L'aria e la terra di bei fior coprite.

(Appennino Toscano)

275

Giovanottino, il bello andar che hai!  
E quanto ti sta bene il viso adorno!  
La terra fai tremar dove ne vai,  
L'alberi fai fiorire intorno intorno.

L'alberi attorno attorno fai fiorire,  
Come le rose nel mese d'aprile:  
L'alberi attorno attorno fiorir fate,  
Come le rose nel mese d'estate.

(Tereglio, Lucchese)

276

Fiorin, fiorino.  
Di voi, bellina, innamorato sono:  
La vita vi darei per un bacino.

(Lucchese)

277

Quando ti vedo sul poggio apparire,  
Ti conto quanti passi che puoi fare:  
Passo per passo tu mi fai morire.

(S. Stefano di Calcinaia)

278

'Ndel mezzo al mare che c'è un uccellino,  
Si sente solamente di lontano,  
E dice: «Son tradito, poverino!»

(Casabasciana, Lucchese)

279

E va, che ti accompagnino le stelle!  
Quando sarai su quell'alte montagne  
Dara' un'occhiata alle basse Maremme!

(Amiata)

280

Facciati alla finestra della strada,

Non abbadà se la mamma ti sgrida:  
Son parolin d'amor, non ci s'abbada.

(Montamiata)

281

La piazza di Castello ci ha tre vie,  
È circondata di celeste alloro:  
E te, Morina, sei sotto a' sospiri!

(ib.)



## *Marche*

### *Rispetti e stornelli*

282

A Roma, a Roma le belle romane...  
Tanto è più belle le trasteverine;  
Chi m'ha rubato 'l cor, le marchigiane.

283

Giovanottello, dal cappel de paja,  
Vêni alla veja, sta sera se balla;  
Se non ci hai 'l moscadello porta l'ua,  
Vêni alla veja, adesso è tempo tua.

284

Sona chitarra mia de madreperle,  
E notricata de legno de valle,  
Una per una saluta ste belle.

285

Oh quanto sona be' sto tamburello!  
È fabbricato da Monterotondo,  
E chi lo sona è un giovinetto bello!

286

Bielli lu far l'amor chell'aschelane!<sup>1</sup>  
Li fa fiorir li rose al taveline,

Li fa fiorire, e po' li fa spigare,

L'amor dell'aschelane fa penare;

Li fa fiorire, e po' li fa scolpire,

L'amor dell'aschelane fa morire.

287

Apreme, bella mia, che so' Marino,

Cento mija ne vengo da lontano;

Porto la chiave dello tuo giardino,

Aprir lo vojo io colla mia mano.

288

Si vuo' venì con me, bella, alla vigna,

Te ce l'ho fatta 'na bella cappanna;

Lo letto te l'ho fatto de giunchiglia,

Lo capezzale de foglia de canna.

289

Giovanottella dai quattordic'anni,

Prende dolcezza chi parla con voi:

Credo che non la faccian più 'ste mamme

'Na figlia bella, come siete voi.

290

Quanno se leva 'l sole alla marina,

Mio caro Amore, cala giù dal letto,

Corri ad aprire allor la finestrina,

El sol te batterà proprio 'ntel petto.

291

Fiore de canna;

La canna de canneto è tenerella,  
Così sarete vo', cocca de mamma.

292

Sete più roscia vo', che n'è 'na rosa  
Sopra le verde spine larga e spasa;  
Chi ve se goderà, vita amorosa?

293

Quanne cammine che 'nu passe liente,  
Luce la terra come 'nu diamante.  
Queste se dice a te, culonna d'ore,  
Tu je' la rosa, mammeta lu fiore;  
Queste se dice a te, culonna cara,  
Tu je' la rosa, mammeta la rama;  
Queste se dice a te, cara culonna,  
Tu je' la rosa, mammeta la fronna;  
Queste se dice a te, culonna fina,  
Tu je' la rosa, mammeta la cima.

294

Chi no ij à intesi j angioli cantare  
Vada al telar de la ragazza mia,  
che le casse le fa indraillare<sub>2</sub>  
e la tunghella<sub>3</sub> canta insiem con lia.

295

Bella, che sete nata pe' rubbare,  
te rubbato du' raggi allo sole;  
Alle palommej'hai rubbato l'ale,  
All'arboli le fronne, a me lo core;  
E l'ale l'hai rubbate alle palomme,  
A me lo core, all'arboli le fronne.

296

Quanno nascesti tu nacque bellezza,  
Spuntò lo tulipano in mezzo all'acqua,  
Lo sole s'arrestò per l'allegrezza.

297

È tanto tempo ch'io non dormo a letto,  
Dormo nella tua porta, anima mia;  
Nella tua porta io ci ho fatto 'l letto,  
Apreme, bella mia, so' Luigetto;  
Nella tua porta ci ho fatto 'l lettino,  
Apreme, bella mia, so' Luigino.

298

'Ffacciate alla finestra, ricci belli,  
Se te vuo' marita' basta che parli;  
Che le manine tue brama l'anelli,  
E 'sso colletto un filo de coralli.

299

Giovanottino, che passi e camini,  
Pare che molto addolorato stai:  
Pare che quarche cosa tu vuo' dimme,  
Si me domani ro core, l'avrai.

300

L'avete visto quello ch'è passato?  
Lo fijo dello sole m'è paruto;  
Lo fijo dello sole, dello sole,  
Le grazie del mi' Amor tutti le vuole;  
Lo fijo dello sole e delle stelle,  
Le grazie del mi' Amor, le maraèje.

301

Te vogghi recunosce' alla lintana,  
Ce ne venesse dociente chen te;  
Te vogghi recunosce' a li cappelli,  
A lu bel vise, a l'uocchi ridarelli;  
Te vogghi recunosce' a ogni cosa,  
A lu bel vise, a l'uocchi graziose.

302

Adè più bello d'una rosa roscia,  
Je ride prima l'occhi e po' la bocca;  
Adè più bello d'una rosa zalla,  
L'occhi je ride, e la bocca je parla.

303

Bella, che stai sull'arco dello cielo,  
Butteme giù 'na rama de viole;  
Buttela giù che la vojo donare  
A quel ch'è più padrò dello mio core;  
Buttela giù che la vojo dà via  
A quel ch'è più padrò del core mia.

304

Bellinu, che sî natu a û monte neru,  
Sî battezzatu collu ramarolu,  
Sî natu fra û Staffulu e l'Apiru.

305

E ro mio Amore fa ro vignarolo;  
Venitelo a vedè, si quant'è caro,  
Coje ri frutti co' ra scala d'oro.  
Coje ri frutti, e ce lassa ro fiore,

Antoninello se chiama 'l mio Amore;  
Coje ri frutti, e ce lassa re brance,  
Antoninello se chiama 'l mi' amante.

306

E lo mio caro Bene è pescatore,  
E quanno torna, mentre se fa sera,  
Appena vedo la sua barca nera,  
Me sento dal piacer sbalzare 'l core.

307

Lo core l'ho donato a 'n pecoraro,  
Tutta la notte lo tene al sereno:  
E la matina, quann'è giorno chiaro,  
E' lo ricopre co' 'no velo nero.

308

Si vo alla chiesa pe' pregà 'l Signore,  
L'uocchi de qua e de là cerca l'Amore;  
Si vo alla chiesa pe' pregà li Sante,  
L'uocchi de qua e de là cerca l'amante.

309

Quanno te vedo fermo in cantonata,  
Bello, me fai tremà tutta la vita,  
E me fai penà tutta 'na nozzata.

310

O chitarruccia, quanto mi dai pena,  
Quando ti sento la notte suonare!  
Massimamente lo sabato a sera,  
Che un'ora non me lasci riposare.

311

Vago de notte come un disperato,  
Vago cantanno li falli d'amore;  
La nebbia, che me pare acqua rosata,  
Li troni, che me par colpi d'amore.

312

Ecco che l'alba comincia a chiarire,  
Le campanelle comincia a sonare,  
Le finestrelle se comincia aprire,  
Quella dellu mi' Amore non s'apre mai.

313

E lo mio Amore vôle fa' partenza,  
A Jesi bello vôle abbandonare;  
È venuto da me a prende' licenza,  
Oh Dio del ciel come je l'ho da dare!

314

Amame, bella, in questa settimana,  
Perchè in quest'altra me conviè partire;  
La strada che me tocca è la romana,  
Pregame Iddio che la possa seguire;  
Pregame Iddio, e dimme lo rosario,  
Ch'io te lo dico a S. Pietro romano;  
Pregame Iddio, e dimme la corona,  
Ch'io te la dico a San Pietro de Roma.

315

Povera me, ch'ho veduto la morte  
Quanno ho veduto l'amore partire,  
J'occhi piangeva, e il core più forte,

Nessuna cosa j'ho poduto dire.  
Non j'ho poduto dire: Amor do' vai?  
Spasso dello mio cor, quando arverrai?<sup>4</sup>  
Non j'ho poduto dire: Amor do' gite?  
Spasso dello mio cor, quando arvenite?

316

O rondolella, che vai per lo mare,  
Portemela 'na lettera al mio Amore;  
Si lo ritrovi a tavola a magnare,  
E per la parte mia je faccia prode;  
Si lo trovi col padre a litigare,  
Tu per la parte mia daje ragione;  
E si lo trovi a letto a riposare,  
Abbassa l'ale, e non je fa' romore;  
E si lo trovi in stanza a spasseggiare,  
Te prego, o rondolella, 'n te fa' vede'.

317

Sente 'n'ariècciola<sup>5</sup> fina, fina,  
L'Amore passerà qua li confina.

318

Che bell'arietta, che ve' là da Trunte!  
Ce sta l'Amore miè, che me la manna.

319

Bellina mia, 'na lettera te scrivo,  
Dal gran dolore me trema la mano;  
Te fo sapè che malamente vivo,  
Trovandome da te molto lontano.

320



Bello, che fate le lettere d'oro,  
Fatene una pel mio Amore caro;  
Si te dice de me dije ch'io moro.

321

Ninetta de sto core, oggi te scrivo  
Tutte le pene in dove io m'arritrovo,  
Sto da lontano, e malamente vivo,  
Bellina, là per voi io me ne moro.

322

E più è de lontano, e più ce spero;  
La lontananza tiene 'l core allegro;  
E più è de lontano, e più ci ho fede,  
La lontananza tiene il ben volere.

323

Quanno ve veggo sul monte apparire  
Coi occhi ve comenzo a salutare.  
Quanno so' 'ccant'a voi perdo l'ardire,  
Abbasso i occhi, e ve lasso passare:  
Abbasso i occhi, li cigli e la fronte,  
Aspetto 'l ben voler colle man gionte;  
Abbasso i occhi, li cigli e lo capo,  
Aspetto 'l ben voler, che, Amor, me date.

324

Questa è la casa dalle bianche mura,  
Finestra di basilico adornata;  
Là 'n mezzo che ce sta 'l sole e la luna,  
Insieme con du' stelle accompagnata,  
Là 'n mezzo che ce sta la luna e 'l sole,  
Insieme con du' stelle a fa' l'amore.

325

Quest'è lo vicoletto de jersera  
Quell'è la finestrina che passai;  
Trovai la mia bella che dormia,  
La presi per la mano e la svejai.  
«Amore, amore ben venuto sei,  
Sopra la cassa, mettili li panni,  
Questa notte per noi fosse mill'anni;  
Sopra la cassa mettelo 'l cappello;  
Questa notte per noi fosse in eterno!»

326

Jer sera arrimirai la Menichina,  
E per amore me donò na rosa:  
E quanno che m'alzai alla matina,  
N'era la rosa, era la Menichina.

327

«Dimme, che cosa fai, visetto adorno?»  
Io j'arisposi: «Filo pe' lo panno,  
Per farle le lenzuola per quel giorno.»  
J'arisposi: «Filo per la tela,  
Per farle le lenzuola di cotone,  
Dormi, coruccio mio, riposa Amore!  
E le lenzuola di panni di lino,  
Dormi, coruccio mio, dormi bambino!»

328

O Maria tutta bella  
Partorisci in cielo e in terra,  
Partorisci un bel Bambino,  
Biango, roscio e riccettino.  
Mamma sua je fà la pappa,

Poi l'imbocca e lo rinfascia,  
Poi lo mena pe'l giardino  
A raccoje 'n fiorellino!

# Umbria

## I

### 329 - PASSIONE

Maria pianella del Giovedì Santo  
Da pio<sup>1</sup> la croce cuperta col manto  
Aspetta che lo su' fijo s'arvenga:  
Quanno del fijo je venne novella.  
Decco Giuanne che a lei se ne viene:  
«Giuanne avete visto lo mi' fijo?»  
«Sì che l'ho visto e ce so' stato con esso  
E su la croce me l'honno già messo.»  
«E tu, Giuanne, nun l'abbi aiutato,  
Che t'era commo 'n fratello 'ncarnato?»  
«Io, matre Maria, nun ho poduto,  
Perchè i giudei me l'honno 'nchiodato.  
Alora gimo via, matre Maria,  
Chè si è vivo l'arimenarimo  
E si è morto lo sepelirimo.»  
E quanno che Maria fu pe' la strada,  
Trova le pantanelle del su' sangue:  
Piagneva e l'abaciava e le strignea  
Ch'era lu sangue del fijolo suo.  
Quanno arivòne a la prima citàe  
Ancontrò 'l fabbro che féva li chiodi:  
«E dio te salvi, fabbro, 'n cortesia,  
Quisti ènno i chiodi de lo fijo mio?  
Fateli così belli e più sottili  
Ch'hon da passà' quelle carni gentili.»  
«E grossi e brozzoluti i vojo fà'

Carne gentili ce vo' flagellà'  
E su sta croce le vojo 'nchiodà'.»  
Quanno matre Maria gionse più 'n làe  
Ancontra 'l fabbro che facea le lance:  
«E dio te salvi, fabbro, 'n cortesia,  
Quiste èn le lance pe' lo fijo mia?  
E falle cusì belle e più sottile  
Ch'hon da passà' quelle carne gentile.»  
«E grosse e brozzolute le vo' fà'  
Carne gentile ce vo' flagellà'  
E su la croce le vojo 'nchiodà'.»  
Quanno matre Maria gionse più 'n là  
'Ncontra 'l maestro che facea la croce:  
«E Dio te salvi, mastro, 'n cortesia,  
Quista è la croce pe' lo fijo mia?  
E falla cusì bella e più sottile  
Chè ce hon da stà' quelle carne gentile.»  
«E grossa e brozzoluta la vojo fàne,  
Carne gentile ce vo' flagellàne  
E su sta croce lo vojo 'nchiodàne.»  
Quanno matre Maria se ne fu gionta  
Da piede a quella porta pija 'na pietra,  
pija 'na pietra e ce dà 'na gran botta.  
Arisposero i giudei: «Chi è che busa?»  
Arispose 'l Signore da la croce:  
«Quista credo che sia la matre mia:  
Pijate 'n velo e sciuccateme 'n poco,  
Chè nun me vegga tanto rovinato.»  
I giudei pijorno 'l frusto e lo frustorno,  
Le piaghe ta Gesù j'arinovorno.  
«O matre mia, che sète 'nuta a fa'?»  
«O fijo mio, te so' 'nuta a vedè'.»  
«O matre, matre mia, andate via!»  
«O fijo mio, nun me ne vojo giù;  
Da pio sta santa croce vojo morì'.»  
«Sì, matre mia, nun ve ne volete gie

Na goccia d'acqua me podreste dae.»  
«O fijo 'n so nè fonte e nè fontana  
E manco amici per potè' mandàne:  
Podreste abbassà 'l vostro santo capo,  
La zinna 'n bocca io ve metterla  
E i santi labbri v'arinfriscaria.»  
Quanno i giudei sentirono questo  
Apparecchiorno 'l fiele co' l'aceto.  
Quanno Gesù lo fijolo de Dio  
'L fiele co' l'aceto se bevea,  
Alora svenne con dolor Maria.

### *Frammenti*

330

Mentre Maria stava a casa e non sapìa,  
Passa la gente che je lo dicìa.  
Un angelo del cielo je lo desse,  
Allora Matre Maria se lo crese,<sup>2</sup>  
E subito se mese pe' la via,  
Scarsa,<sup>3</sup> piagnenno e senza compagnia.  
Tutta la treccia bionda buttò via,  
La strada de capelli aricopria.

331

Prestu Maria se mise in cammino  
E pe' la strada lo trovava il sangue,  
E pe' li spini trovava li capelli;  
Subitamente se mise a levalli.  
Disse: «Quest'è lo sangue del mio caro,  
Quest'è lo sangue del mio fijolo amato.»  
Maria, che addolorata se ne giva,  
Le sante strade di lagrime coprìa, Maria,  
che addolorata se n'annava,

Le strade col suo sangue mattonava.

332

La Santissima Annunziata  
Se ne stea ju pe' la strada  
E vidìa passare tanta gente,  
Che gli facià piagnenno gran lamenti.  
«Avete visto il mio fiju Nazzareno?»  
«L'emo 'ncontratu sul monte Calvariu,  
De grossa croce tutto caricato,  
Tutto percosso e martizzato,  
Che jèa alla morte pel nostro peccato.  
Pe' lu gran pisu le spalle inchinava  
E co' lu visu la terra toccava.»  
E la Madonna l'annette a trovane  
E l'arriòne in cima de lu monte.  
Avea le mane insanguenate e gionte,  
Croce pesante a spalla la tenèa,  
La trascinava ma non la potèa.  
Sangue rosso dal volto gli colava  
E la sua madre afflitta l'asciugava;  
Volìa aiutallo ma a terra cadìa  
Pe' la gran pena che la trafeggià.

333

Piangi, piangi, Maria, povera donna,  
Chè lo tuo Fijo è 'nnato alla condanna,  
Non l'aspettate più, chè non ritorna:  
È condannato da Pilato ed Anna.  
Guarda lu piantu che fa la Madonna;  
Curri, Giovanni, a consolà Maria.  
«Dimme, Giovanni, se amor me porti,  
Insegame lo fijo o vivo o morto.»  
«O vivo o morto lo ritrovaremo,

La via pe' ritruvallu la faremo.  
Quanno ch'arrivaremo alla cittàe,  
La buttaremo una strillante voce.»  
Passan li fanti e la cavalleria,  
Passa Gesù piegatu co' 'na croce.  
Passanno Cristo dice: «Matre mia,  
Io vo a morte e voi pacienza avete;  
Pe' vostro fijo Giovanni prennete;  
Io vo alla morte e voi pacienza avete;  
Consolatevi, mamma, e non piagnete.»  
Lo sole co la luna se scuròrno,  
Tutti ju pe' la china se fujòrno.

334

Maria che lo scendì l'alto scalino,  
Lo vide lo suo fijo su la croce;  
E cominciò a chiamallo ad alta boce.  
Il caro fijo non je risponnèa,  
La matre inginocchiata lo piagnèa.  
«Mamma, mamma, che sei venuta a fane?  
Tra 'sti Giudei non ce se pole stane.»  
«Sine, sine, io ci volsi venire,  
'Piedi alla croce tua vojo morire.»  
«Mo', mamma, che sete venuta quane  
'Na goccia d'acqua me potreste dane?  
Le labbra me potresti rinfrescane?»  
«Non so nè vene, nè chiare fontane,  
Da 'sti paesi 'n ce so' stata mai,  
Neanche amici da potè mannare.»  
«E se ci avessi Marta e Madalena,  
Vorrebbe fa' venì fontana e vena,  
E se ci avessi Madalena e Marta  
Vorrebbe fa' venì fontana ed acqua!»  
«Positi giù, ti metto poppa in bocca,  
Pe' arinfrescarti le labbra e la bocca.»



Dopo che i Giudei se n'acorgerno,  
Co' 'na spinta la fecero cadere.  
«De me facete quello che volete,  
Ma la mia mamma non me la toccate.»  
«Pe' le trecce noi la pijeremo,  
E pe' li muri ce la sbatteremo.»  
Je preparorno a be' fele ed acito,  
Lo miser su 'na canna e su 'na spugna,  
Pe' dare a bere a Dio quanno bisogna.  
«Mo' che lo bere me l'avete dato,  
Tra pocu me verrà meno lo fiato.  
A bere m'hanno dato fele e acito,  
Aiuto, caro Patre, so' tradito.»

335

«O mio Gioanni, se santo amor mi porti,  
Annamo a ritrovallo in qualche parte.»  
«In qualche banda lo ritroveremo;  
Quanno saremo giunti alla cittane,  
Je la gittamo 'na strillante voce,  
La strada de la morte la sapremo.»  
Matre Maria coll'anima dolente,  
Passava cupa in menzo della gente.  
Quanno che fu arriata a quelle porte,  
Pija 'na pietra e ce bussa ben forte.  
Arispose il gran Giudeo: «Chi è là?»  
«Sono Maria, lasciatemece entrà.»  
Matre Maria arriva a quelle porte,  
Pija 'na pietra e ce bussa più forte.  
Arispose il gran Giudeo: «Chi è là?  
In questo loco non se pole entrà.»  
Arispuse Gesù Cristo su la croce:  
«Pe' santa cantane e cortisia,  
Lasciatela venì, ch'è mamma mia.»  
«O mamma mia, che se' venuta a fa'

Tra tisti cani turchi e luterani?  
Altro che mal parole sentirai,  
De mala morte ce fanno morì.  
O mamma, mamma, mo' che sete qua  
'Na goccia d'acqua me putisci da'!»  
«Se poco ve potissevo inchinane,  
La zinna in bocca ve la mittirìa,  
Le bianche labbra ve rinfrescarìa.»  
«Mamma, mamma, non me pozzo inchinà,  
I piedi e mani m'ho inchiodati qua.»  
Allora i gran Giudei ch'avèno intisu,  
Portaru co' lo fele e spugna e acitu.  
Allora disse Cristo: «So' trancito,  
All'altro monno me ne so' gito.»  
I gran Giudei gridano: «Ammazza! ammazza!»  
Gli angeli arcojèno 'l sangue co' la tazza.  
Igran Giudei gridâno: «Uccidi! uccidi!»  
Gli angeli arcojèano 'l sangue nel bacile.

336

Pregamo Dio de non vinine a morte,  
Che non ce serri quelle sante porte;  
Le sante porte de lu Paradiso,  
Dove che se fa festa, canto e riso.  
Ve troveremo un letto bene arfatto,  
Che ci dormiva la Mamma Maria.  
Il suo fijuolo annava e rivenia;  
«Perchè non dormì voi, Matre Maria?»  
«Un brutto sogno me so' sonniato:  
T'hanno portato al monte Calvario,  
Il sangue vi colava da 'gni lato;  
Un angelo santo te l'aricojèa,  
In quello santo artare lo mettèa,  
Do' che la santa Messa se dicèa,  
Do' che le sante Messe furno ditte,

Che 'n mezzo al Paradiso stanno scritte.  
O fijo, o fijo, quanto so' dolente,  
Che nove mesi t'ho portato in ventre:  
Adesso ti vedo alla croce pennente.»

337

Ecco che se ne viene un bel soldato,  
Ma co' 'no stilo in man che viene a fare?  
Ecco che viene a dì ch'era spirato.  
«Donna, pe' pietà 'mpresteme 'n panno,  
Per asciuttacce questo bianco fijo.»  
Col panno che je diede la donzella  
Venne la faccia sua pulita e bella.  
Col panno che je diede la bambina,  
Venne la faccia sua come cerina.  
Ecco che se ne vanno a seppellillo  
Co' 'na gran grazia e 'na gran devozione,  
E a lu sepulcro santo sta il Signore.

## II

### *Rispetti e fioretti*

338

La palombella che tant'alta vène,  
Damme una penna de ste bianche lale  
E calla a basso e ascolta du' parole  
Chè vojo scrive 'na lettera a'l mi' amore.

339

Oh rondinella che per àrte vola,  
Eh cala abbasso e scorta due parole,  
E cava una penna alle tue ale

Ti scriverò una lettera al mio amore.

340

Me vo' partì de qui, vo' gi' 'n maremma  
Per là' contenta la ragazza mia;  
Per compagnia me portarò 'na stella  
Quella m'ansegnerà la propia via;  
E quanno quella stella è gionta al porto  
Piagne, bellina mia, che io so' morto,  
E quanno quella stella s'arrischiara  
Piagne, bellina mia, so' sulla bara,  
E quanno quella stella s'arriscura  
Piagne, bellina mia, so' 'n sepultura.

341

Fior di melella:  
Quanno non luce più la stella bella  
Piangete, o cara, ch'io so' sotto terra.

342

Non porto più garofeni a l'urecchia  
Perchè m'è morta chi me li donava  
Me li donava 'na vignaroletta,  
Non porto più garofeni a l'urecchia.

343

L'altra matina me veddi la morte  
Quanno che veddi 'l mi' amore a partire:  
«La ritornata quanno la farai?»  
Lu' m'arispose con alegro vizo:  
«La ritornata mia su 'n paradiso...»

344

La rondinella ha perso la compagna  
Se ne va via tutta dolorosa:  
Trova 'na fontanella e ce se bagna,  
E se la beve tutta torbedosa,  
E poi se butta su 'na rama secca  
E giorno e notte la compagna cerca;  
E poi se butta su 'na secca rama  
E giorno e notte la compagna chiama.

345

La tortora ha perso la compagna  
E dua che trova l'acqua lì se bagna;  
Dua trova l'acqua lì se bagna 'l core,  
Oh! poveretta me, perso ho l'amore.

346

Lo mio amore è de lontano tanto  
Me lo manna 'n saluto da lo vento,  
Io je lo pijo e l'aringrazio tanto:  
Me lo manna 'n saluto da lo sole,  
Io je lo pijo e arengrazio l'amore.

347

Faccete a la finestra, o Luciola,  
Te l'ho portato 'n canestrino d'ova,  
Cuperto co' le pampene de l'ua.

348

Faccete a la finestra, o Carolina,  
Butteme giù 'na rama de viole,  
Lo metto sul capèl a man mancina.

349

Sento tamanto odore de viole,  
O s'è scuperto qualche giardinetto,  
O le portano 'n petto ste fiiole.

350

Bella che de le belle sai la prima,  
E de li venti sai la tramontana,  
E de li fiori sai la primavera,  
E de li ucelli sai la rondelina,  
De le spiagge del mar sai la serena  
E de lo cielo la stella diana.

351

Fior de limone:  
È tanto tempo lo desideravo  
D'amallo 'n giovanetto sonatore.

352

Fiore d'argento:  
La caminata tua me piace tanto,  
Perchè camini col core cuntento.

353

Lo ragazzetto mio fa 'l vignarolo,  
Ma vardatelo 'n po' quanto ch'è caro,  
Va a coje' i frutti co 'na scala d'oro.

354

Fior de fagiolo,  
Lo ragazzetto mio fa 'l cavalaro  
Je possa diventà la bréja<sub>4</sub> d'oro.

355

Per tista strada c'è passato Checco  
L'ho 'rconosciuto ta lo caminà,  
E c'è passato co 'l crinel d'argento  
E i occhi de Checchin brillan tal vento;  
E c'è passato co 'l crinel d'ottone  
E i occhi de Checchin brillan tal sole.

356

T'arlucon li capei che pare l'oro,  
Checchino, t'arconosco de lontano;  
Quanno camini fai lo passo piano  
Sotto a li piedi tua t'arluce l'oro;  
Te ce arlúzeca l'oro co l'argento,  
E l'occhio del mi' amor se brilla al vento;  
Te ce arlúzeca l'oro co l'ottone,  
E l'occhio del mi' amor se brilla al sole.

357

Giovinottino, che posci fiorire  
Come lo mandorlino de gennaro:  
Tira lo vento e te farà cadere,  
Te levarà la palma da le mano;  
Te levarà la palma co'l mazzetto,  
Artorna a fà' l'amor, bel giovanetto;  
T'arleverà la palma co'l bel fiore,  
Artorna, giovanetto, a fà' l'amore.

358

La ragazzetta mia se chiama Anna,  
Quanto me piace de chiamà' quel nome!  
Porta 'n garofanetto d'onni banda,  
De cento mij lontan getta l'odore;

E l'abbia colto su 'n cespo de spina,  
Dua che se leva 'l sole a la mattina;  
E l'abbia colto su 'n'alta montagna  
Dua che se leva 'l sole a la prim'alba.



## *Lazio*

### *Aritornelli romaneschi*

359

Me sa mmill'anni che vienghi natale  
Pe' ffamme 'na magnata de torone,  
Pe' ffamme 'na bbevuta in der bucale.

360

Fiore d'achènne:  
Ve sete messa a temperà le penne;  
Pe' temperà la mia quanto se spenne?

361

Fiore de nocchia:  
A la roffiana je se dà 'na piastra;  
Quanto ve pare a la cuscenza vostra.

362

Amore mio, fammeli bbelli bbelli,  
Nun me fa annà a sposà ssenza coralli,  
E ffamme le manine piene d'anelli.

363

Er bene che tte vojo nun te lo dico,  
Te vorrebbe vedè a pponte impiccato,  
Co la testa vortata pe' Ppanìco.

364

Ve possino dà ttante cortellate  
Pe' quante messe ha ddetto l'arciprete,  
Pe' quante vorte ha ddetto «orate frate».

365

Fiore d'ajetto,  
Te possino tirà ddu' palle in petto  
Accusi ffinirai dde fa' 'r grevetto.

366

Fior de gazzìa,  
Ma cche tte canti l'animaccia tua?  
Prima facevi e lladro e mmo' la spia.

367

A la bbellona!  
Domani vie' la morte e cc'incorona.

368

Li macellari porteno l'anello,  
Li caretieri er fazzoletto ar collo,  
E lo mi' amore le penne ar cappello.

369

Fiore de grano,  
Se chiama Toto e ffa lo scarpellino,  
Io fo la granarola e sse fregamo.

370

Io so' Trasteverina e lo sapete,

Nun serve, bbello mio, che cce rugate,  
So' ccortellate quante ne volete!

371

La vostra lingua a mmorte ve connuce,  
Nun dì minale de me, llinguaccia atroce,  
Ch'a ccavallo biastimato er pelo je luce.

372

Fiore de mmerda:  
Ho ffatto 'na cacata longa e llarga,  
Che pija piazza Navona e la Minerba.

373

M'è stato detto e mm'è stato avvisato  
Che io nun passi ppiù per questo loco:  
Ma io ce passo come un disperato,  
Perchè la vita mia la stimo poco:  
Si a 'gni cantone ce fusse n'omo armato,  
A 'gni finestra 'na bbocca de foco,  
Ce passerebbe pure disarmato.

374

Fiore de grano,  
Nun me fà mette mano ar temperino,  
Se nno te metto le budell'immano.

375

Me sa mmill'anni che sse facci notte  
Per annammene via da queste parte,  
M'è vvienuta la smagna de la morte.

376

Noi semo Popolante e ssemo donne,  
Pavura nun ce fanno manco l'arme,  
E la sapemo fà l'arte der boja.

377

Amore bello:  
Che l'antra sera me lo carcerorno,  
Perchè 'n saccoccia portava er cortello.

378

So' stato carcerato ppiù d'un anno,  
Ma ssi ppe' ssorte a llibbertà ritorno,  
L'occhietti ch'hanno riso piagneranno.

379

A le carcere nove ce passassi,  
Davanti a li cancelli te mettessi  
A mme nun me vedessi e tte cecassi.

380

Arbero d'orto,  
Ma, giacchè mm'ha llassato er mi' ragazzo,  
Che ffai, campana, che nun soni a mmorto?

381

E me ne voijo annà lontano tanto,  
Nun m'ha d'aritrovà nemmeno er vento,  
Dove la Madalena fece er pianto.

382

So' stato cor diavolo 'stanotte,  
E mm'ha pportato a la cammera sua,  
M'ha fatto le finezze da fratello,  
E ppe' mmagnà mm'ha ddato pane e ua.  
M'ha ddetto de resta cco' llui 'n'eterno,  
Pe' mmoje me dava la sorella sua:  
Ma ripensanno a tte, vviso ggiocondo,  
Lasciai l'inferno e riabbracciai er monno.

### *Velletrani*

383

Fior de limone,  
Mamma me ce fece de carnevale:  
Me fece d'alegria, no de passione.

384

Fiore de canna,  
Guarda l'Ammore mio ssí che colonna!  
E' 'r piú bber fijo ch'à fatto la mamma.

385

Questo è lo vicoletto de le rose;  
Passa la bbella mia, nun la toccate,  
Passa 'n ber giardiniere, e je diede 'n fiore.

386

De maggio, che se fanno le 'nfiorate,  
Ito è l'Ammore mio a còlie le rose:  
'Tento a le spine, che ve puncicate!

387

Quann'è bbello 'r caròfelo quann'è nero!  
E l'ome pe l'ammore lo porta 'n mano,  
La donna pe l'addore se ne vè meno!

388

Caròfelo piantat'a la finestra,  
Primo se custodisce e ppoi s'annacqua;  
E ppoi se còlie la dì de la festa.

389

Arzanno l'occi ar celo, vidde stellato,  
E vidde Ggesù mio tutto ferito;  
E l'ho ferito io co 'r mi peccato.

390

Bella, che me ne vengo de Ppalidoro,  
Te so' portato no bbello ricalo:  
La gabbia co'r sorcetto e la mosca d'oro.

391

Fiore d'alietto,  
Li marinari co la rosa 'n petto,  
Li postilioni co'r carofoletto.

392

Quanto so' bbelli i ragazzi bassetti,  
E speciarmente quanno so' ricciotti!  
Pàreno mazzi de carofoletti.

393

Ammore mio!  
Nun te pijà li fiori da gnessuno:

Si vò 'n carofolletto, te lo dò io.

394

Che va facenno quella nuvoletta,  
Che va pe l'aria e vva buttanno l'acqua,  
Pe mantenella la campagna fresca?

395

Palomma d'oro,  
Vatt'a posà a le Vigne de San Gennaro:  
Damme 'n saluto a lo ragazzo mio.

396

E lo mi Ammore sta a le Capannelle:  
Me manna li saluti pe le stelle,  
Je li rimanno pe le rondinelle.

397

E lo ragazzo mio è Marinese:  
Sopra 'r cappello ce porta le rose;  
Sopra le rose le viole accese.

### *Reatini*

398

Addove me rivolto vedo grano,  
Lo cerco e no' lo trovo lo confino.

(Monte S. Giovanni)

399

Decco m'assetto e me repuso un poco,  
So' tutte pietre e a me mi sembra un pratu.

(ib.)

400

Lo mio amore se n'è juto a mète,  
Me lo riporta lo fiore dell'estate...

(ib.)

401

Uh! quant'è bellu lu fioretu giallu:  
Lu porta lo mio amore a lu capellu.

(Salina)

402

Quande me pari bella da lontanu,  
E da vicinu 'na fragola d'oro.

(ib.)

403

Tu ti chiami Franciscu e i' Francesca;  
Tu si' lu sabitu Santu e io la Pasqua;  
Tu si' la funtanella e i' l'acqua fresca.

(ib.)

404

Montagnola di neve fioreggiata,  
Capelli d'oro e boccuccia fiorita.

(ib.)

405

E da luntane lo viddi venire



'N giovinette cariche d'amore,  
E vede l'oro 'nterra e nen se 'nchina  
Pe quannu lo porta pesante l'amore.

(ib.)

406

Bella ragazza, te l'aéi creùtu  
Lu piccioncillu d'aellu pigliatu;  
Quanno che ce reglisti ne lu nù  
Lu piccioncillu se n'era volatu.

(Rieti)

407

Amore amore, damme lu fazzulettu  
Chè te lu porte al fiume a lavare,  
E te lu lave con grande accortezza;  
Te lo spande a mprato de viole  
Che quanno è 'sciutto te lo prenderai.  
Te ci asciugherai li tui sudori,  
Quanno sei stanco de le camminate.

(SS. Lorenzo e Flaviano)

408

Quanno nascisti tu non c'era monno:  
Non era nata nisciuna creatura.  
Nascesti da la bocca de 'n serpente,  
La commarella tua fu la fortuna;  
Le fasce e fasciatura fumo ventu,  
Lu sopra fasciu lu circhiu de la luna.

(SS. Lorenzo e Flaviano)

409

Guarda que me successe l'andra sera:

Staéno due ragazze a la fontana,  
E tutte e due se lo staéano a dire:  
«Ce 'olemo lo petto misurare.»  
Io, meschinello, me lo staéo a sentire:  
Sant'Antonio mio, falle accordare,  
Sant'Antonio mio, falle accordare,  
No' lo fane pe' mene, fallo pe' amore.

(Rieti)

## *Corsica*

### 410 - NINNA-NANNA

Pighianu<sup>1</sup> all'uscìu,  
So' li gendarmi fora  
Cèrcanu a Babbitu,<sup>2</sup>  
Ma quist'è una trist'ura!  
Babbitu è in campagna  
Duvè lu farà dimora.

Fa la ninna, e fa la nanna  
Figliulellu dilla mamma.

Tu pòli culàne<sup>3</sup>  
Cu me pe 'ssi culletti,  
Ci so' le lepre  
Le ronche<sup>4</sup> e le mufrette.  
Quassù c'è lepre e conigli,  
Corri pur che tu li pigli.

Fa la ninna, e fa la nanna  
Figliulellu dilla mamma.

So stat'all'ortu  
Estamani di bon ora  
Per coglie, o ciucciu,<sup>5</sup>  
U mazzolu di viola  
O lu mio artu cipressu  
A mi medicina sola.

Fa la ninna, e fa la nanna  
Figliulellu dilla mamma.

(Chiatra di Verde)

411 - LAMENTO

Partitu è lu mi Ghiuvanni  
Alli diciott'anni finiti,  
Mi sentu crepà lu cuore  
Co tutti li so radici.  
Quale che li passerà  
Questi cinque anni felici?

Viaggià, lu miu suspiru,  
Viaggià quantu lu ventu,  
Vai truvà lu mi Ghiuvanni  
E salutamilu tantu.

Ne surtianu li sospiri  
Da l'una a l'altra accanti,  
Se ne van a lu camminu  
Duve l'eran abituati,  
O lu miò calzetti rossi,  
O lu miò scarpe lustràti!  
Quandu ti t'entravi in iescia,<sup>6</sup>  
Da tutti eri fidighiatu,<sup>7</sup>  
Più ti fidighiavu eo  
Che l'amore c'era intratu...

(Castello di Rostino)

412 - SERENATA DEL FIUMORBO

Eo un ci cantu per mène  
Che ci so statu mandatu,  
Eo ci gantu per Ieseppu,  
Iè lu toio innamoratu.  
Ma più un ci canteria  
Se tu fusse la mia.

Son benutu da 'untami,  
Bintig chilometri di camminu  
Cu la miò chitarra a collu  
Sempre a sono di biulinu,  
Con chill'altri sonadori  
Sol per fatti onore.

Una Dumenica di sera  
Verso le quattro o cing'ore  
Io ti scontrai sola  
E ti dumandai l'amore.  
Tu cu pochi di parole  
Mi mettisti in dell'arore.

Guarda bè ciò che tu fai  
La mi 'mabile donzella,  
Di ricusami l'amore,  
Purtantu sù più zitella,  
Sai bè che so di Rusio,  
E falgu<sub>9</sub> pe' Padulella.

A miò mazzetta fiorita  
Co tutte le so ramelle,  
Quale che lu piglierane  
U premio fra le zitelle?  
Dicenu sarà Maria  
Che s'intende una di quelle...

Se' biato lu lettinu  
Culla ta'ola di notte  
Due<sub>10</sub> tu ripose tune,  
Fiori dille giò'anotte.  
Maria la mia culumba,  
Io ne pigliò la miò morte.

(Fiumorbo)

## 413 - LAMENTO DEL BANDITO TRAMONI

O Dio sì grande, o tu Musa gentile,  
Pregu in quest'oggi di venire a sentire,  
Acciochè racconti al mondo quali son le mie martire:  
L'annu novantaquattru principiò le mie rovini.

Eo so' Tramoni, banditu alla sventura,  
Così zitellu,<sup>11</sup> tengu tantu sciagura:  
Li nimici e la colonna m'hannu fattu la scongiura,  
E pe me tutti li giorni aperta è la sepultura.

O cara matre, piangi lu tu figliolu,  
In questu mondu ribaldinatu e solu.  
La proibitu a Sartene, e lu Vangone d'Ortolu<sup>12</sup>  
U rimirgu da luntanu, e mi pare un mondu novu.

O triste sorte, di me lu disgraziatu,  
Quant'era megliu ch'iu nun fussi mai natu,  
Senz'aver tiratu un colpu di tantu iu son imputatu.

O triste sorte, mi sentu strugge il core,  
Ma quante volte scuntru li campagnoli,  
Che cumincianu a cantare per calmà lu miu dolore  
Ed iu cantu in compagnia, lamenti e versi d'amore!

Cusí cantandu mi par d'esser felice,  
Senza timer giandarmi nè nimici,  
Non mi credu più banditu, mi par di esse a Parigi.  
Mi mettu una manu al pettu, e sentu lu cor che mi dice:

Perchè non piangi li to' guai, o Vattista?  
Mettiti in guardia cu lu to portavista,  
Viderai tanti giandarmi cu la faccia cusì trista,  
Lascia pur la campagna, la tu piazza non è quista!

Centu cartucce stannu nella giberna,

Pronti a far focu s'il core non mi trema,  
Quellu che mi vol tumbà,<sup>13</sup> tirghi pur di posta<sup>14</sup> ferma.

Ma si la posta non è più che sicura,  
E che davanti venga un'altra figura,  
Gli vogliu rende lu colpu, per meritu di natura,  
La mira la pigliu vene,<sup>15</sup> ancu di notte alla luna.

O quanti amici ci trovanu a Caienna,  
E son venduti senza ragion di vende!  
Oghi portanu li verri, fannu fatiga tremenda,  
E preganu la morte ogni ora che la venga,  
Ormai eo prigionieru mai più mi vogliu rende!

(Zonza)

#### 414 - VOCERO

Apritemi 'ssu portellu<sup>16</sup>  
Che iè verso 'ssu pianu,  
Iunierà a nuetra iente,<sup>17</sup>  
Babbu sarà in ansanu,  
Iunierà Ianni Mari<sup>18</sup>  
Dalla parte più luntanu.

La mia ta'ola di a tola,<sup>19</sup>  
Lu miu bicchiere di vinu,  
Per bramare u to voltu,  
Eo m'affacciu a u cuscinu,<sup>20</sup>  
O Ianni Mari, fratellu,<sup>21</sup>  
Lu fiore dillu sanguinu.

M'avè mandat'a chiere<sup>22</sup>  
Da Bastia li danari,  
Li aghiu datu eo,  
Da 'Isoni<sup>23</sup> li cambiali,  
Che tu ti fiss'onore  
A mezza l'uffiziali.

La mia ta'ola di a tola,  
Lu mio bicchier d'argentu,  
Duè sarà a cappella  
Che ti meteranu drentu?  
O Ianni Mari, fratellu,  
Lu fior dillu regimentu!

(Ghisoni)

#### 415 - BALLATA

Tutte le mane di posta<sup>24</sup>  
Eo ne scendu allu paese,  
Per me lettera nun accore,  
Nun accore, e nun iunje,<sup>25</sup>  
Forse mi n'hai fattu un'altra?  
Perchè è che nun mi scrivi?  
Forse la manu ti trema,  
Sciupatu lu calamaiu,  
E truncatu lu porta penna?

Hai promessu di mandarmi  
Una lettera fiorita  
Invece mi hai mandatu  
Una di neru ammantata:  
E quantunque povaretta  
Eo l'aghiu accettata.

Nun ci vogliu più falà<sup>26</sup>  
Nu a chiesa d'a Madonna,  
Che nun vidu più mio caru  
Arrumbatu<sup>27</sup> alla colonna.

O lu mio pomu d'oru,  
Vinutu dell'Ninghilterra,  
Sopra lu vapore di Francia,  
Lu bastimentu di guerra!



Mi uogliu vestì di nera  
Come una sora pentita,  
'Ogliu passà in conbentu  
Li iorni della mi vita:  
All'etai dei vent'un anni  
A mi giovintù è finita.

(Chiatra di Verde)

#### 416 - VOCERO

Abbiamo fattu lu contu,  
E tiratu lu pianu  
Di purtà lu Ziu Pè  
Allu principiu di veranu.28

E l'avìa da purtà  
Lu to babbu pianu pianu,  
E a causa l'aria pura  
Avia d'andà luntanu.

E colà c'era lu latte,  
C'era lu cacciu e lu vinu,  
Un ci sarà mancatu  
Manzu nè salvatigginu.

Averia posto le cappie  
Francescu lu to cuginu.  
T'averebbe fiuritu  
Cume lu rosulu marino...29

(Calenzana)

#### 417 - VOCERO PER IL BANDITO DUMENICU

O la piazza di li Bagni<sup>30</sup>  
È piena di Giandarmeria,  
A che bìà lu Pernod,<sup>31</sup>

Che bìà la granatina.  
Ma a te lu mi Dumè,  
Lu ti hannu datu prima!

O lu miu biancu e pulitu,  
U mi manu dilicatu,  
O lu miu pret'all'altare<sup>32</sup>  
Di scianza<sup>33</sup> così sdiciatu!  
Eo ringraziu u linghiagghiu<sup>34</sup>  
Ch'ellu che t'ha tratenutu,  
Ch'un c'è statu una persona  
Sia venuta a t'aiutu.

Eo piangu lu miu vecchiu,  
Chellu di venti du' anni,  
Che faccio la scemata  
Nanzi tutt'i Bagni,  
O Dumè, u miu Dumè,  
O Dumè, li mi macagni!<sup>35</sup>

Eo era a più chiuga,<sup>36</sup>  
M'hannu mandatu alla scola  
Pe' pigliane lu brevettu  
Che n'aià da fà la prova,  
Ma m'hai presu tune,  
E m'hai fattu macchiaiola.<sup>37</sup>

Quandu elle sentiranu  
E me sorelle in Laghiola  
Pigliaranu lu fucile,  
U stiletu e la pistola  
Dicendu: «Eccu soredda,  
Ch'hai mandat'alla malora.»

(Ghisoni)

Ballano indè Lichellu<sup>38</sup>  
(Eri di lu nustru sangue!):  
Ballaremu anche nui  
Quandu u so core langue!

Tinète pronte le salle,  
Tinète pronti li panni,  
Che bogliu ballà anch'eo  
Benchè aghiu ottant'anni.

Tra me e te, o' Raziosa,<sup>39</sup>  
Eramu 'e furtunate  
Ch'un aveamu perse  
Dille nostre vigulate.<sup>40</sup>

Avemu spettato auà  
D'avè maio tumbate.<sup>41</sup>

(Guagno)

#### 419 - VOCERO PER IL FIGLIO BANDITO

Ghiuntu è Paolu Francescu  
E t'invita alli mighacci,  
E tu, cara dilla mamma,  
Fusti prontu pe' falàci.<sup>42</sup>  
Ghiuntu in fundu alli chiassi  
T'avianu tesu li lacci.

Quandu n'intesi lu golpu<sup>43</sup>  
Corsi nantu lu scalone,  
Tu cullavi<sup>44</sup> pe' lu chiassu  
Gridendu: «Cunfessione!»  
Di mamma, o Carlu Dumè,  
O lu mi spegne-fugone.<sup>45</sup>

Eri<sup>46</sup> sera u piuvanù  
Lu mi cherse pe' piacè

Che tu un surtisse fora,  
Di mamma, o Carlu Dumè,  
Chè le balle e lu biombu  
Ieranu pronti per te.  
Averianu lu corragiu  
Di vultà le spalle a me?

Arritu,<sup>47</sup> o Carlu Dumè,  
Ch'èmu di andà in Cerbione,  
Cumprà una carabina  
N'a butè'a<sup>48</sup> dei Mannoni.  
E pe' me mi porterai  
Un vestitu senza fioroni.

Arritu, o Carlu Dumè,  
Che lu nun è tempu di dorme,  
Pe avè tumbat' a te,  
Nun s'hannu cacciatu corne,  
Che si troverannu sempre  
Pret'e frate e so' donne.

A quale l'hai legato  
A vigna di e Mezzane?  
A gasa di li Perelli,  
Tutta pinta in persiane?  
O Carlu Dumè di mamma,  
Che si serranu<sup>49</sup> istamane.

Auà<sup>50</sup> colla la cola<sup>51</sup>  
E colla a Cerbione  
A mettità so candele,  
Quarche artru torche e cironi,  
Di mamma, o Carlu Dumè,  
Le pagherannu in palloni.

La metà di lu casale

Eo la ci 'ogliu iocà  
Pe polvere, per chertucci,  
Pe fati benticà.<sup>52</sup>  
Di mamma, o Carlu Dumè,  
Bai<sup>53</sup> pure, e nun ci pensà.

Un vogliu più sente nunda,  
Un vogliu più sente cunsigli,  
Ma è che auà so becchia,  
E mi trovu indi perigli.  
O sorte, che stai a fà?  
O Morte, che nun mi pigli?

(Chiatra di Verde)

*Canzoniere italiano • II*

*III*  
*Italia meridionale*

# *Abruzzo*

## I *Storie sacre*

420

Ecche, Sant'Anne a 'n'urtecelle steve  
Piene de doglie e de malanconè.  
Se volta al cieie e ce vidde n'aucelle  
Che sopr'a r'arbre ce ficea ru nide.  
Se volta e dice: «Ah, Signore, Signore!  
So' li aucelli, e pure fanne famiglie:  
I' che so' donna non la pozzo fare?»  
Calò r'Angele da ru cieie e dicette:  
«Zitte, Sant'Anne, ne nte dubetare:  
Tu farraji 'na Fijola tanta care,  
Reggina de rru cieie s'ha da chiamare,  
E po' farrà 'nu Fije tante belle,  
Patrone de rru cieie e de lla terre.»

(Alfedena, Barrea ecc.)

Ecco, Sant'Anna se ne stava in un orticello, piena di dolore e di malinconia. Si volta al cielo e ci vide un uccello, che, sopra un albero, si faceva il nido. Si volta e dice: «Ah, Signore, Signore! Non sono che uccelli, eppure fanno famiglia: io, che sono donna, non la posso fare?» Calò l'Angelo dal cielo e disse: «Zitta, Sant'Anna, non dubitare, tu farai una Figlia tanto cara, e regina del cielo sarà chiamata: e lei farà un Figlio tanto bello, padrone del cielo e della terra.»



Patre, vuliste gliu munne accunciaje  
 Nchi gliu tramiezze de 'na Vergenelle;  
 Vuliste a llu peccate suddusfaje,  
 E n'Angele manniste da cieie a terre:  
 «Dije te salve, Marije, piene de rezie!  
 È llu Segnore assaje cha te rengrazie!  
 Gliu Patr'Aterne a te t'ha 'nunciate.»  
 «Coma po' esse' ch'a mme m'annunciate?  
 J'po' nen sacce n'affanne nì piccate!»  
 «Fija! Sarrà pr'opra de gliu Spirdu Sante...»  
 «Scia fatta la vluntà de gliu cor costante!»  
 Nove mese al ventre j'ho purtate.  
 Se saccia gliu Devine andò' fo nate:  
 'Nna ruttecelle andò' gliu fine jace.  
 Llà c'eva 'nu vove e 'na sumaretta  
 E nchi gli agnellucce 'nsieme accumpagnate.  
 N'aveve nè materazze nì cuscine,  
 Manche 'na mantarella pe' ammantaje...

(Péntima)

Padre, hai voluto accomodare il mondo per opera di una Verginella: hai voluto rimediare al peccato, e un angelo hai mandato dal cielo alla terra. «Dio ti salvi, Maria, piena di grazia! è il Signore che vuole ringraziarti! E il Padre Eterno ti ha mandato l'annunzio.» «Come può essere che mi ha dato l'annunzio? Io davvero non so né affanni d'amore né peccati!» «Figlia! sarà per opera dello Spirito Santo...» «Sia fatta la volontà del cuore costante!» Nove mesi l'ho portato nel ventre. E si sappia dove il Divino è nato: è nato in una grotticella, dove giace il fieno: là c'era un bove con una somaretta, e con l'agnelluccio accompagnato insieme. Non c'era né materasso né cuscino, neanche una mantellina per coprirlo.

422

«O cara matra, i' me n'aggia da ire  
A Giurusalemme pe' la pasqua fare.  
Si 'sto viagge me potrà sortire,  
Dammi la binizzazione, mi ne voglie annare.»  
«Fije, te benediche li trentatrè ane,  
Li nove mese t'ho purtate 'riventre:  
Te benediche e 'l latte che t'ho date:  
Vattene, fiye mie, vattene 'npace!»

(Alfedena, Barrea ecc. )

«O cara madre, io me ne devo andare, per fare la pasqua a Gerusalemme. Ah, mi possa riuscire questo viaggio! dammi la benedizione, ché me ne voglio andare.» «Figlio, benedico i tuoi trentatré anni, i nove mesi che t'ho portato nel ventre, e benedico anche il latte che ti ho dato: vattene, figlio mio, vattene in pace!»

423

La Madonna se mette pe lla vije,  
E jeva sola senza cumpagnije.  
'Mmattette 'na mandra de terenne:  
«Chi è quella donna che va 'nnente?»  
E respunnette po' la sbirrarije:  
«Tutte ce deceve che quella è Marije.»  
«I' so Marije sola e sbinturate:  
'Nsignèteme la casa de Pilate.»  
E 'nnente che Marije fu 'rrevate,  
Le porte furne chiuse e ben serrate.  
«O fiie, fiye, aprèteme 'sse porte,  
Apreme, fiye, se nno me da' morte.»  
«O mamma, mamma, nen te pozz'aprire,  
Cha sti Giudije me dêne gran soffrire.  
I' stienghe tutte stritte e 'ncatenate,

'Mmane de Giude e 'mmane de Pilate.  
O mamma, mamma, già cche sci' menute,  
'Na goccia d'acque m'avisce 'rrecate!»  
«I' nen sacce nè fonte e nè strate,  
Ch'a quiste parte 'nci so state majie.  
'Nu poche la cocce putisce 'nclinare,  
'Na gocce de latte te vorrebbe dare.»  
E 'ppena li sentieme li Farisei,  
Sùbite li calierne acite e fele.  
«O mamma, mamma, già cche sci' menute,  
Vàmmele a trovè' quiglie ferrarejie.»  
«O ferrarejie, li chiuve ch'ha' da fà,  
Faceteli sottile e viilente,  
Ch'hann'a passa' le carne 'nnocente.»  
Ce responne 'nu cane rennegate:  
«Chisse chiuve ch'avete da fare,  
Faceteli ben paccuti e ben grosse,  
Ch'ha da passa' la carne 'nche ll'osse:  
Facitele paccute e spizzutate,  
'Gne chiuve ha da trascena' 'na custate.»  
Marije che sente chella trista nove,  
Caschette 'nterre pe llu gran dolore.  
Curre Giuvanne 'nche 'na bella forze,  
'Àveza Marije da 'nterre mezza morte.  
E fu purtata vive, cu' gran pene,  
A lla casa de Marie Matalene.  
Se scurì l'arie e se scurì lu sole,  
Jese Criste de spine se 'ncurone!  
Se scurì l'arie e se scurì la terre,  
Lu fije de Marie mo se flagelle!  
Se scurì l'arie e se scurì l'abisse,  
Lu fije de Marie s'è crucefisse!

(Péntima, Pratola ecc.)

La Madonna si mette per la via, e se ne andava sola senza compagnia. S'incontrò in una mandria di tiranni: «Chi è

quella donna che va innanzi?» Rispose allora la sbirraglia: «Ci dicono tutti che quella è Maria.» «Io sono Maria sola e sventurata: insegnatemi la casa di Pilato.» E prima che Maria ci arrivasse, le porte furono chiuse e ben serrate. «O figlio, figlio, apritemi 'ste porte, aprimi figlio, se no mi dai la morte.» «O mamma, mamma, non te le posso aprire, che questi Giudei cani mi danno gran soffrire. Io sono tutto stretto e incatenato, in mano di Giuda, in mano di Pilato. O mamma, mamma, già che sei venuta, una goccia d'acqua tu m'avessi portato!» «Io non so né strade né fontane, che da queste parti non ci son mai stata. Tu potessi inchinare un poco la testa, una goccia di latte ti darei.» E appena li sentirono i Farisei, subito gli calarono aceto e fiele. «O mamma, mamma, già che sei venuta, vammelo a trovare quel ferrarello.» «O ferrarello, i chiodi che hai da fare, fateli sottili, che hanno da passare le carni innocenti.» E risponde un cane rinnegato: «Questi chiodi che dovete fare, fateli ben pacuti e ben grossi, ché han da passare le carni con l'ossa: fateli pacuti e spuntati, ogni chiodo ha da far fuori una costata.» Maria che sente quelle tristi parole, cadde in terra per il gran dolore. Corre Giovanni e con la sua bella forza, alza da terra Maria mezza morta. E fu portata via, con grande pena, alla casa di Maria Maddalena. Si oscurò l'aria e si oscurò il sole, Gesù Cristo di spine s'incorona! Si oscurò l'aria e si oscurò la terra, il figlio di Maria ora è flagellato! Si oscurò l'aria e si oscurò l'abisso, il figlio di Maria è crocifisso!

424

... Quanne Marije se trovò 'ppietà 'lla croce,  
Jette 'nu strille pe' quante abbia voce:  
«Scià biniditte chigli nove misce,  
O fije mije, che 'ncorpo t'ho purtate!  
Scià biniditte fasce e fasciature,  
Ju fije mije è state renfasciate!

Scià biniditte chela bagnarella,  
Ju fije mije c'è state bagnellate!  
Scià biniditte chela cunnulelle,  
Ju fije mije c'è state 'ncunullate!  
Scià biniditte quella tribunciglia,  
Ju fije me' c'è state sbuncigliate!  
Se quacche matre perde ju su' fije  
Se ju perde, ju perde a ju giacije!  
D'amice e da parente bisitate,  
Glie d'anne 'nguente e preziosetate,  
e j'accarezzu cun benegna voce!  
E ji puvretta ju perde alla croce.»

(Bagno)

Quando Maria si trovò ai piedi della croce, gettò uno strillo con quanta voce aveva: «Sian benedetti quei nove mesi, o figlio mio, che in me ti ho portato! Sian benedetti fasce e fasciatoi, che il figlio mio è stato fasciato! Sia benedetta quella bagnarola, che il figlio mio c'è stato bagnato! Sia benedetta quella cunnoletta, che il figlio mio c'è stato cullato! Sia benedetto quell'arcuccio, che il figlio mio c'è stato accucciato. Se qualche madre il figlio lo perde, se lo perde, lo perde nel tettuccio! Visitato dagli amici e dai parenti, con gli unguenti e le cose preziose, è accarezzato con dolce voce! E io, poverina, lo perdo sulla croce.»

#### 425 - SAN GIORGIO

C'ave San Giorge piccule carzone:  
Se mettè pe' lla strade Rancoralle.  
'Glu lache de gliu rre c'eva un serpente,  
Du' millia dunzelle s'abbia magnete:  
La fija de gliu rre, ce abbia remase,  
La fija de gliu rre, quant'ave belle.  
Glu rre gliu fice fa' 'nu parlamiente,  
Pe' mannàrece quacc'àutra gente.

Gliu pòpele responne: «È de bona ragione,  
Mannacce la tua fija, ch'è bon giuste,  
Le donne nostre ce so jute tutte.»  
Gliu rre fecise rescagnà' la fija,  
Piena de gioje ch'ève 'na maravija.  
Sola soletta se ne va 'gliu lache,  
De suspirà' e piagn' nen se plache:  
«I'tienghe tata mie tante putente  
E a mi mo me se magne gliu serpente!  
I'tienghe mamma me' tanta segnore,  
A me mo gliu serpente me se devore!»  
Un angede calise da gliu cieles:  
«Sciògliete, dunzelle, sse catene.  
Fatte gliu segne de lla santa croce,  
E po' retorna avante a gliu tu' patre;  
E tutte che se viénghene a cummertire;  
E tutte che se viénghene a cumbessare,  
Chà gliu tracone vulimme ammazzare.»  
Quanne retorne 'nnanze a gliu palazze,  
Essa nesciuna voce che senteva.  
Tira gliu spache de lla campanella,  
Secunne gli' use essa che sapeva.  
S'affacce a gliu balcone 'na damescella,  
Così piagnente se fice 'na risa;  
E serve e servetore so cumannate:  
«A lla regine jéteglie a raprine!»  
Quanne retorne 'nnanze a gliu sua patre:  
«Fija 'ssu punte chi te glie ha scampate?»  
«Calate m'è un angede da gliu cieles,  
Pe' nome se chiamo George Cavaliere;  
E dice che se jemme a cummertire,  
E tutte che se jemme a cumbessare,  
Chà gliu tracone vuleme ammazzare.»  
'Na vecchie ne 'nze volle cumbessare,  
E gliu tracone se l'abbia a magnare.  
San George po', 'nche 'na mana putente,

Mettóse a lla catena gliu serpente.  
Trìdece par de bove apparecchiate  
Ne gliu potévene smove' da gliu lache.  
San George, 'nche la spata binedette,  
Caccióse morte la bestia maldette.

(Péntima)

C'era San Giorgio giovinottello: si mise per la strada di Rancoralle. Al lago del re c'era un serpente, duemila donzelle si era mangiato: la figlia del re c'era rimasta, la figlia del re, quant'era bella! Il re fece fare il parlamento, per menarci dell'altra gente. Il popolo risponde: «È di buona ragione menarci la tua figlia, questo è ben giusto! Le donne nostre ci sono andate tutte.» Il re fece vestire a festa sua figlia, piena di gioie, che era una meraviglia. Sola soletta se ne andava al lago, di sospirare e piangere non finiva: «Tengo il babbo mio tanto potente, e a me or mi si mangia il serpente! Io tengo la mia mamma tanto signora, a me ora il serpente mi si divora.» Un angelo calò giù dal cielo: «Sciogliti, o donzella, 'ste catene. Fatti il segno della santa croce, e poi ritorna davanti a tuo padre: e tutti che si vengano a convertire, e tutti che si vengano a confessare, ché il dragone vogliamo ammazzare.» Quando lei ritorna davanti al palazzo, non si sentiva più nessuna voce. Tira lo spago della campanella, secondo l'uso che lei sapeva. Al balcone s'affaccia una damigella, così, tra le lacrime, si mise a ridere; e serve e servitori son comandati: «Alla regina andate ad aprire!» Come ritorna davanti a suo padre: «Figlia a questo passo chi ti ha scampata?» «Calato mi è un angelo dal cielo, per nome si chiama San Giorgio il cavaliere: e dice che c'andiamo a convertire, e c'andiamo tutti a confessare, ché il dragone vogliamo ammazzare.» Solo una vecchia non si volle confessare e il dragone se l'ebbe a mangiare; e poi San Giorgio con la sua potente mano, mise alla catena quel serpente. Tredici paia di buoi appajati non lo potevano smuovere dal lago. San Giorgio con la sua spada benedetta,

stese morta la bestia maledetta.

#### 426 - SANTA CATERINA

Se facevi la festa di Marie  
Di lu Rusarie Vergine biate.  
E Cateréine ci vulevi jije:  
«Canta vo' resse pi' ma chi lla jurnata!  
Canta vo' resse pi' ma chi llu belli néume,  
Chi préncipe e quavalire si n'annamàure!»  
Cataréine a lla chiscia trasciva,  
Nemmeni l'acqua santa nin tajave;  
Nemmeni lu Sacramenti ni' sguardave:  
Sempre a llu quavalire tinevi mmente.  
Lu quavalire ni nzapè' niente,  
Si tojie l'acqua santa e si ni jave;  
E Cataréine in piagne arristave.  
A esci 'nu cumbisséure 'n cumbissunejie:  
«Tu chid' hè', Cataréine, chà tante piegne?»  
«J'mi vuji fa' schiava di Marije,  
Trentatrè anne chi ni' nganosci Dije!  
Ni' ncanosce nè Dejie e nè Marije;  
Manchi lu Sacramenti sacci 'adurajie.»  
A esci 'nu cumbisséure da 'nu cumbissunejie,  
E si va giunucchiè 'nnente a Mareje:  
«Sinti, Marè', chi déice chista fàmmina:  
Lassì lu paradéise pi' llu 'mberne!»  
E Marè', s'arivote a llu fejie.  
«Fejie, pi' canta latti t'hajie dati,  
Mittiti 'ncape 'na crona di spéine,  
Va truvi' la 'ngrata Cataréine.»  
«J', mamma majie, ni' lli pozzi fajie,  
Chà è 'na famme' nghi lu su' difetti:  
J' so Dije, ma assi ni' mi cràite.»  
«Fatti vidà' 'ssu petti piatàuse;  
Fatti vidà' 'ssa piaca adduluràuse:



Forzi chi si ni' vinga a 'nnamurajie.»  
Cataréine si trovav' affaccianne;  
Stu quavalire si truva passanne.  
«Sajie, quavalire me', saji filéice;  
Sajie a sta casa di sta piccatréice.  
Tu, quavalire me', chi tanti lùce,  
Dammi 'nu vasci nghe ssa bocca 'lice.»  
«Tu parte e fatti arrasse, Cataréine,  
Chà tu puzzi di piccati murtale.»  
«Mo ji facemi 'naddri parlamenti,  
Andàmicia 'lla tàvila a magniajie.»  
Risponne Gisù Cristi 'nnuputente:  
«J'so llù préime chi ci vujie andajie.»  
E tutta chi la rrobba chi pijave,  
Tutti di sanghe ji si 'nzangununtave.  
«Tu, quavalire me', tu ste' firéite!»  
«J'ni' stinghi firéite e ni' tajiare.  
Noje facema 'nu cora di sasse.  
Jama 'lla cambra a pijàrice spasse.»  
Cataréine a lla cambri trascéive,  
Trove la crocia tutti 'nzanguinintate.  
«Oh Di', chi c'è minute 'ncambra mejie!  
Quest'è llù veri fejie di Marejie!»  
E Cataréine ci cascò 'mmalate;  
Tutti la rrobba l'ha dati pi' caritate.  
Combissate e cummunicate,  
Du' angeli a llù cile si l'ha purtate.

(Vasto)

SANTA CATERINA - Si faceva la festa di Maria, del Rosario Vergine Beata. E Caterina ci voleva andare: «Quando verrà per me quella giornata! Quando verrà per me quel bel nome, che principi e cavalieri si innamoreranno!» Caterina alla chiesa entrava, e l'acqua santa nemmeno toccava, il Sacramento nemmeno guardava. Sempre sul suo cavaliere teneva lo sguardo. Il cavaliere non ne sapeva

niente, toccò l'acqua santa e se andò. E Caterina in lacrime restava. Esce un confessore dal confessionale: «Tu che hai, Caterina, che piangi tanto?» «Io mi voglio fare schiava di Maria, trentatré anni che non conosco Dio! Non conosco né Dio né Maria: nemmeno il Sacramento, so adorarlo.» Esce un confessore dal confessionale, e davanti a Maria si va a inginocchiare: «Senti Maria, che dice questa donna: lasciò il paradiso per l'inferno!» E Maria si volta verso il figlio: «Figlio, per il latte ch'io t'ho dato, mettiti in capo una corona di spine, va a trovare quell'ingrata Caterina!» «Io, mamma mia, non lo posso fare, ch'è una donna coi suoi peccati: io sono Dio, ma lei non mi crede.» «Fatti vedere codesto petto pietoso, fatti vedere codesta piaga dolente: chissà non se ne possa innamorare.» Caterina se ne stava affacciata: questo cavaliere si trova a passare: «Sali, cavaliere mio, sali felice, sali alla casa di questa peccatrice. Tu, cavaliere mio, che tanto luci, dammi un bacio con la bocca odorosa.» «Tu parti e tienti lontana, Caterina, ché puzzi di peccato mortale...» «Ora lo facciamo un altro discorso: andiamocene alla tavola a mangiare.» Risponde Gesù Cristo onnipotente: «Io sono il primo che ci vuole andare.» E tutta quella roba che pigliava, tutta di sangue gli si insanguinava. «Oh, cavaliere mio, tu sei ferito!» «Io non sono né ferito né tagliato. Noi un cuore di sasso facciamo: andiamo nella camera a pigliarci spasso.» Caterina nella camera entrava, trova la croce tutta insanguinata. «Oh, Dio, chi c'è venuto in camera mia! Questo è il vero figlio di Maria!» E Caterina se ne cadde ammalata: tutta la sua roba la diede in carità. E confessata e comunicata, due angeli in cielo l'hanno portata.

## II

### *Canzune e sturnjielle*

Ecche ggià é ggiorn', e ssona matutine:  
Sembr'a tte, Ggesù mmie, voj' achirà.  
Voj' adurà a tte, Matr' e Rreggine,  
Da la mmala morte ce puozze scambà,  
Da mmale lèngu' e dda mmale vecine,  
Da false testimonij e ccremenale.  
Se cquacchedune véne p'affénneme,  
Crist' e Mmadonna, vijem'a ddefènne.

(Pianella)

STRAMBOTTI E STORNELLI - Ecco, ormai fa giorno,  
suona il mattutino: sempre te, Gesù mio, io voglio adorare.  
Voglio adorare te, Madre e Regina, che dalla mala sorte tu ci  
possa scampare, dalle male lingue e dai mali vicini, da falsi  
testimoni e delinquenti. Se qualcuno viene per farmi offesa,  
Cristo e Madonna, venite in mia difesa.

428

Arrizzate, cannarute,<sup>1</sup>  
Ca è ggiuorn', e n'n gi filate nu fuse.  
Ji' so' gghiut'a ll'India uànnè  
E ttu n'n gi fatte nu vracce de panne.

(Roccaraso)

In piedi, ch'è giorno, tardona e non hai filato un fuso... Io  
sono arrivata fino alle Indie, e tu non hai fatto un braccio di  
tela!

429

Jiesce, jiesce, sole sande,  
E rescalla tutte quande;  
E rescalla chélla ggènde,  
Che sta 'n gim'a la Majelle.

Jiesce, jiesce, sole,

E cche ttre ccorna d'ore,  
E cche ttre dd'areggiende  
Jiesce, sole, ca fa bbon djiembe.

(ib.)

Esci, esci, sole santo, e riscaldaci tutti quanti! e riscalda quella gente che sta in cima alla Maiella. Esci, esci, sole, e con tre corni d'oro, e con tre corni d'argento. Esci, sole, che fa bel tempo.

430

Appiccet', appiccet', foche;  
E màmmet' è pprecòche  
E ppjietret' e ppajjicce,  
Sand'Andònie che l'appicce.

(S. Eusanio del Sangro)

Accenditi, accenditi, fuoco. E la tua mamma è l'albicocca, e tuo babbo è il pagliaccio, Sant'Antonio che t'accende.

431

Allo giro, allo giro,  
Alle donne a pirsichine.  
Sento pizzicà la fronte,  
E ci 'ntrascio pe' palomma.  
E c'intrasce la Checchina  
E si vole andà ballà.

Checchina, fatti 'no ballo  
E da pu' te ne fa' 'n antro.  
Fatti fatti 'n antro giro,  
Ca mi pari 'na regina:  
Fatti un giro torno torno,  
Ca me pari 'na palomma.

E Checchina ha ballato,  
Bell'onore a noi ci ha dato.  
Allo capo la spingola d'oro:  
Pija l'amore a core a core.  
Alli piedi le pianelle,  
Alle mani tutte anelle;  
Allo capo la spingola d'oro,  
Piglia l'amore a core a core.

(Roccaraso)

Al giro, al giro, alle donne belle come pesche. Sento pizzicar la fronte e c'entro per palomba, e c'entra la Checchina, e vuole andare a ballare.

Checchina, fatti un ballo, e poi fattene un altro.

Fatti fatti un altro giro, che mi pari una regina: fatti un giro intorno intorno, che mi pari una palomba.

E Checchina ha ballato, bell'onore che ci ha fatto. Sulla testa lo spillo d'oro: prende l'amore a cuore a cuore. Ai piedi le pianelle, alle mani tanti anelli: sulla testa lo spillo d'oro, piglia l'amore a cuore a cuore.

432

Laperèlle da lu cjiele caliste,  
fé la cére pe' servì a Ccriste.  
Fé lu mél'a lu mercande:  
Laperèlle, nen ghji' cchiu 'vande.

(Gessopalena)

Piccola ape, dal cielo calata, fa la cera per servir Cristo. Fa il miele per il mercante: piccola ape, non andar più avanti.

433

Lu 'cèlle vola vole,  
A cquale quarte sta l'amore?

(Bomba)

La coccinella vola vola, da quale parte sta l'amore?

434

Madonne de la fehure,  
Porte la tembest'a cchela valla scure,  
Addò n'n ge fére né ssole né llune:  
N'n ge pozza purì' nesciuna crijature.  
Sande Ggiuvanne Bbattiste,  
Che bbattezziste Criste,  
Bbattizze chela nuvela triste.  
Nem bozza fa' nesciune danne:  
'N nome del Patre, de lu Fijj e ddelu Spirde Sande.  
(Gessopalena)

Madonna della febbre, porta la tempesta in quella valle scura, dove non batte né sole né luna: non ci possa andare nessuna creatura.

San Giovanni Battista, ch'hai battezzato Cristo, battezza quella nuvola trista. Che non possa far nessun danno. In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

435

«Lùccica, lùccica, cappillucc'.  
Dòna sta lu mie fratucc'?»  
«Sta a la vie di la Majell'.»  
«Cala, cala, lucicapell'.  
Lùccica, lùccica, cala call',  
Sette carrozze e sette cavall',  
Sette cavall' di lu re,  
Lùccica, lùccica appress'a me.»  
(Torricella Peligna)

«Lùccica, lùccica, luccioletta, dove sta il mio fratellino?»  
«Sulla strada della Majella.» «Cala, cala, o lucciola, lùccica,

lùccica, cala cala, sette carrozze e sette cavalli, sette cavalli del re, lùccica lùccica appresso a me.»

436

Tutte le stéll' à 'scit' a lla seréne,  
Ma la stiliuccia mie n'n à 'scit' angore.

(Penne)

Tutte le stelle sono uscite al sereno, ma la stelluccia mia non è uscita ancora.

437

La sera, pe' lu frisch', é bbèlle candà,  
Quande s'adacque la vasanecòle.  
«Vasanecòle, che 'ssu bbèlle vase,  
Chi t'à 'dacquate, che tande àje cresciute?»  
«L'acca de la marine m'à 'dacquate,  
E ll'acca de lu cjiele m'à cresciute.»

(Montenero Domo)

La sera, con il fresco, è bello cantare, quando al basilico si dà l'acqua. «Oh basilico, con il tuo bel vaso, chi t'ha dato l'acqua che sei tanto cresciuto?» «L'acqua della marina m'ha bagnato, e l'acqua del cielo m'ha cresciuto.»

438

Sone, chetarna mi', fa bbona voce:  
Le corde d'ore te vuojje cumbrà.  
Le corde d'ore, e le taste d'argende,  
'Na pénnna de pahone pe' ssunà.

(Gessopalena)

Suona, ghitarra mia, fa buona voce: le corde d'oro ti voglio comprare. Le corde d'oro, i tasti d'argento, una piuma di

pavone per suonare.

439

Resvéjete, carissime cumbagne,  
Nen de fa' tand' avvenger' 'a ju suonne!  
Vuléme ji' nu poche candènne,  
Nu pare d'ore pe' cquestu cundorne.  
Le nostre bbèlle ce stann' aspettènne  
A lla fenèstre, cecate de suonne.  
E 'nfra de loro le stanne decènne:  
«Ddovèlle l'amande tue? Adèss' è ggiorne!»

(Castiglione)

Risvegliati, carissimo compagno, non farti tanto vincere dal sonno! Vogliamo andare cantando un paio d'ore da queste parti. Le nostre belle stanno ad aspettarci alla finestra, accecate dal sonno. E fra di loro si stanno dicendo: «Il tuo ragazzo dov'è? Fra poco è giorno!»

440

Che bbèlle fà l'amor' a le vind'anne!  
Bbellezze nghe bbellezze se cunfonne.

(Lanciano)

Che bello far l'amore sui vent'anni! Bellezza con bellezza si confonde.

441

Ji' vuoije fa 'na letter' a lu sole:  
Ggiorna de feste che non galèsse maje.

(Gessopalena)

Io voglio scrivere una lettera al sole: che il giorno di festa non calasse mai.



442

Un ggiòrne me vènne m'benzjere d'andar'a ccacce  
A cchele piane de sanda Marije.  
Attorne ce ggereve 'na palummèlle;  
Fuoche ca ne' mme dètte 'l mio fucile.  
Esce la mamm' accuscì 'ndiavelate:  
«Chi l'ha ferute la palomma mije?»  
«L'ha ferute nu bbrave cacciatore:  
È Spezzafèrre, Carmene d'amore»

(S. Eusanio del Sangro)

Un giorno mi venne la fantasia d'andar a caccia, su per il piano di Santa Maria. Attorno ci girava una palombella: fuoco che non mi diede il mio fucile. Esce la mamma tutta indiavolata: «Chi l'ha ferita la palomba mia?» «L'ha ferita un bravo cacciatore: è Spezzaferro, Carmine d'amore.»

443

Ji' tenghe nu caròfene 'n gim'a'na canne:  
Trecende mijje l'areddà lu 'ddore.  
La ggende, che mm'angondre, m'addumanne:  
«Dòna sì cote 'ssu halande fiore?»  
Ji' l'agge cold'a lu petta de Rose:  
Dòna ce fère la lune, lu sole sce pose.  
Ji' l'agge cold' à lu petta de Hanne:  
Dòna ce fère la lune, lu sole sce spanne.

(Lanciano)

Io tengo un garofano in cima a una canna: trecento miglia intorno sparge l'odore. La gente che m'incontra mi domanda: «Dove l'hai colto questo galante fiore?» Io l'ho colto sul petto di Rosa: dove ci batte la luna, il sole si posa. Io l'ho colto sul petto di Anna: dove ci batte la luna, il sole si spande.

444

A 'stu cundorne ce sta 'na bbèlla zite;  
È ttanda bbèlle che mmolde me piace.  
Tjiene quell'occhie come 'na pernice,  
Ma le carnuce, nu fiocche de bbummace.

(Chieti)

Da queste parti ci sta una bella ragazza, è tanto bella che molto mi piace: ha quegli occhi come una pernice, ma le carnuce, un fiocco di bambagia.

445

Te séje purtate nu bbase d'argende,  
Repiene de canzune, ggioja sande.

(Castiglione a Casauria)

T'ho portato un vaso d'argento, pieno di canzoni, gioia santa.

446

Sta rusbugghiète mo', num biù ddurmire:  
Jacche ggh-i-amore, a ssalutare te vjiene.  
Te ruurisce cu' ttande piacere;  
Le tu' bbillizze caj' à 'ndrate 'n gore.  
'N angele 'n questa notte c-i-à chiamate,  
Pu' rruudér' a tte, piand'addurose.  
'N angele fa' calà', la terr'aprire,  
Nun già 'ssu vise tu' d'abbandonare!  
Quande gghie Amore tu' po' te su spose,  
Gran festa su prepar'a lla tua case.  
Amore tutte gghiù munne ch'à ggirate,  
Sole 'ssu vise bbèlle c-i-à piaciute.

(S. Vittorino)

Resta svegliata, adesso, non dormire più: ecco l'amore, che a salutar ti viene. Ti riverisce con tanto piacere: ah le tue bellezze che gli son entrate in cuore. Un angelo questa notte m'ha chiamato, per rivedere te, pianta odorosa. Un angelo fa calare, la terra aprire, non già questo tuo viso abbandonare! Quando l'Amore tuo poi ti si sposa, gran festa si prepara nella tua casa. Amore tutto il mondo ch'ha girato, solo questo viso bello gli è piaciuto.

447

Bbella, tu n'n 'gore nasciv' e jji' t'amave;  
Sarebbie de rraggione che jji' t'avésse.  
Tua matre parturiv', e jji prehave  
che 'na fijjola fémmena nascesse.  
Vèrse de lu tuo patre me n'andave,  
Nu bbèlle nome de donna che tte punesse.  
Voje nasceste, donna 'ngelecate:  
Lu core mie me l'avet' arrubbate.  
Voje nasceste, ggiovena gradite:  
M' 'ét' arrubbate lu core, l'alm' e la vite.

(Lanciano)

Bella, tu non ancor nascevi e io ti amavo: sarebbe giusto che ora io t'avessi. Tua madre partoriva, e io pregavo, che una figlia femmina nascesse. Incontro a tuo padre me ne andavo, che un bel nome di donna ti mettesse. Voi nasceste, donna angelicata, e il cuore mio m'avete rubato. Voi nasceste, giovane graziosa, m'avete rubato il cuore, l'anima e la vita.

448

Quanno nascesti tu, nacqui pur ijo,  
Nacquero li distini tra de noi.

(Paganica)

Quando nascesti tu, nacqui anch'io. Nacquero i destini di noi due!

449

Tu sci lu palombucce de la vigne,  
Ji' so' lu ggirasole de la cambagne.

(Francavilla)

Tu sei il palombuccio della vigna, io il girasole della campagna.

450

Quande t'à fatte bbèlle la tua mamme!  
La bbocca peccerèll', e ll'occhie granne.

(Castelfrentano)

Come t'ha fatta bella la tua mamma! La bocca piccolina, l'occhio grande.

451

Avete l'occhie de la nera sèrpe,  
'Sse capellucce, de seta retorta.

(Gessopalena)

Avete gli occhi della nera serpe, e i capellucci di seta ritorta.

452

Tenete nu pettucc-i-a 'ppalummelle:  
Quanda ci pare bbèlle 'ssa cullane!

(Montebello di Bertona)

Avete un pettuccio di palombella: quanto ci par bella questa collana!

453

'M mezz'a 'ssu pètte tue lu sole c-i-abballe,  
La luna ce la fa la saldarelle.

(Ortona a mare)

In mezzo al tuo petto il sole ci balla, e la luna ci fa il saltarello.

454

'M mezz'a 'ssu pètte tue ce sta 'na fonde:  
Ngni ddu' cannelle d'ore l'acqua méne.

(Montebello di Bertona)

In mezzo a questo petto tuo ci sta una fonte, con due cannelle d'oro l'acqua ci mena.

455

Quande camine, 'n'angelella pare:  
L'ombre de la tua vite me daje culore.

(Castiglione)

Quando cammina, un'angelella pare: l'ombra della sua vita mi dà colore.

456

Chèssa manuccia tu' è ppiene de 'nelle;  
Avet' a lu colle ddu' cullane d'ore.  
Lu sole se l'à rrubbate la donna bbelle,  
E l'à lehate nghe ddu' file d'ore.  
'Vand' a 'ssa treccia tuve c'è 'na crone,  
E 'ssa frunducce 'na stella dijane.

(Lanciano)

Questa tua manuccia è piena d'anelli, avete al collo due collane d'oro. Il sole se l'è rubato la donna bella, e l'ha legato con due fili d'oro. Su questa treccia tua c'è una corona, sopra questa frontuccia una stella diana.

457

'M mezz'a 'ssu pette tu', canna 'hustine,  
Le ros' e le vijole ce sta nate.  
'M mezze c-i-avete 'na palme d'argende fine:  
Ce le mene le pome 'nnargentate.

(Gessopalena)

In mezzo a questo petto tuo, canna d'agosto, le rose e le viole sono nate. In mezzo c'avete una palma d'argento fino: e ce li porta, i pomi inargentati.

458

Tenite 'ssu bbjieje pjiett'arizzelate;  
Ogne ssorta de fiore ci purtete.  
Tjiene 'ssa treccia tutta rindrecciate;  
Ju sole nghe la lune 'm bjiettej'avete.  
Quanne la ser'a lljiette voje c-i-andate,  
J' angele fanne fest'e voje durmite;  
E cquanne la matina v'auzate,  
L'alba spund', e jju sole ha 'pparite.

(Castiglione)

Tenete questo bel petto rassettato: ogni sorta di fiori ci portate. Tieni questa treccia tutta attorcigliata; il sole con la luna nel petto avete. Quando la sera a letto ve ne andate, gli angeli fanno la festa e voi dormite; e quando vi alzate alla mattina, l'alba spunta, ed è apparso il sole.

459

'M muez' a 'ssu puette tu' ce sta ddiù rose:  
Me pare duje fundane de paradise.  
'Ssu pare d'ucchjitte nire che vvoj avuete,  
Nghe dduje chiavette d'ore sta reserrate.  
Tenuete 'ssa bbuccuccia sangu'e llatte;  
Nghe 'ssu bbuelle parlà me daje la morte.

(Ripa Teatina)

In mezzo a questo petto ci stan due rose: mi pare due fontane di paradiso. Questo paio d'occhietti neri che voi avete, con due chiavette d'oro sono serrati. Tenete una boccuccia sangue e latte: con questo bel parlare mi dai la morte.

460

Bbella, chell'altra notte me te 'nzunnaje:  
Parè ch'a lu mio late te teneve.  
Me revutaje, ca nen fu lu vere!  
Pianze 'na nott' e 'na ggiurnata 'ndiere.

(Chieti)

Bella, che l'altra notte ti sognai: mi pareva che al mio fianco ti tenevo. Mi rivoltai, e non era vero. Piansi una notte ed un giorno intero.

461

O Ddije! Me s'è pperdute la mia stelle!  
Nnesciuna vije la vede venire.  
Me l'à pparate qualche nnuvelelle,  
Sole ju vjiende me la po' scuprire.  
Tira, vijende mie, tira 'n favore:  
'Assàamme vedè stelle, lun' e ssole.

(Castiglione)

O Dio! Mi s'è perduta la mia stella! Da nessuna parte la

vedo venire. Me l'ha nascosta qualche nuvoletta, solo il vento me la può scoprire. Tira, vento mio, tira in favore: fammi vedere stelle, luna e sole.

462

Suonne suonne, che veije da lu monte,  
Che 'na palluccia d'ore daglie 'nfronte,  
E daglie 'nfronte, ma no' gli fa' lu male:  
È piccirille e ni lu sa ccuntare:  
E daglie 'nfronte e ni glie fa' la bua,  
È piccerille de la mamma sua.  
È piccerille e granne s'ha da fà  
Pe' fare gli servizj alla mammà,  
E alla mammà e allu patri sie,  
È piccerille e me se vo addurmìe.

(Bucchianico)

Sonno, sonno che vieni dalla montagna, con una palluccia d'oro dàgli in fronte, e dàgli in fronte, ma non gli far male; è piccolino e non lo sa raccontare; e dàgli in fronte, ma non gli far la bua; è il piccolino della mamma sua. È piccolino, e grande s'ha da fare, per fare i servizi alla sua mamma, e alla mamma e al babbo suo, è piccolino, si vuol addormentare.

463

Sande Siste, Sande Siste,  
Ahuarde la casa me' ngni tutte chiste.  
Sand'Anne e Ssanda Susande  
Ahuarde le fijj' a llete de la mamme.

(Ortona)

San Sisto, San Sisto, guarda la casa mia con tutti i miei.  
Sant'Anna e Santa Susanna, guarda i figli al fianco della mamma.



464

Durmite, bbella mi', se vvuoje durmire:  
Lu llette te sta fatte de vijole.  
Lu capezzale de truzzemarine,  
Lu matarazze è de vammacine,  
E le lenzole de urletta fine,  
Quesse cuscine è dde vasanecòle,  
E le cupert' arracamate d'ore.

(Lanciano)

Dormite, bella mia, se volete dormire. Il letto tuo è fatto di viole. Il capezzale di ramorino, il materasso è di bambacina, e i lenzuoli di tela preziosa; questo cuscino è di basilico, e le coperte ricamate d'oro.

465

Ji' me ne parte sopr' a nu pède de fiore:  
Mille bbon zere te lasse chi cand' e ssone.

(Gessopalena)

Io me ne parto su un piede di fiore: mille buone sere ti lascia chi canta e suona.

466

De bbona sere te nne dengo sette:  
Tre rrose, tre vvijole e un ramajetto.

(Paganica)

Di buone sere te ne dono sette: tre rose, tre viole, un ramoscello.

467

Addij' addij', e 'n'altra vold' addije;

La lundanza tue, la pena mije.

(Gessopalena)

Addio, addio e un'altra volta addio. La lontananza tua, la pena mia.

468

Da cap'a lu lette mije  
Ce sta l'angele de Ddije.  
Da pijed'a la cambre,  
Ce sta lu Spirde Sande.  
'M mezz' a lu lette,  
Sta San Giuseppe.  
'M mezz'a la vije,  
Sta Sanda Marije.  
Me facce la croce  
Nghe lu nome de Ddije.

(Casoli)

In capo al mio letto ci sta l'angelo di Dio. In fondo alla camera ci sta lo Spirito Santo. In mezzo al letto sta San Giuseppe. In mezzo alla via ci sta Santa Maria. Mi faccio la croce nel nome di Dio.

# *Molise*

## I

### *Ninne nanne e canzuncelle*

469

Fatte la nanna se te la vuó fà,  
Ru letto te l'ho fatto di viole,  
Ru matarazze di fiori d'aprile,  
Le lenzorette arricamate d'òre.

(Bagnoli)

NINNE NANNE E CANTILENE - Fatti la nanna, se te la vuoi fare, il letto te l'ho fatto di viole, il materasso di fiori d'aprile, i lenzuoletti ricamati d'oro.

470

Fatte lu suonne, fatte lu repose,  
Lu liette t'u fa mamme de giùe e rose,  
E de viole marine;  
Tu fai fermà lu sole quande cammine;  
Tu fai fermà lu sole e le stelle,  
Tu vî trevanne a mamme e i' so quelle,  
Ch'a notte eggire,  
Eggire com'a l'ape ntorne al fiore.

(Larino)

Fatti il tuo sonno, fatti il tuo riposo, il letto te lo fa la mamma, di gigli e di rose, e di viole marine. Tu fai fermare il sole quando cammina. Tu fai fermare il sole e le stelle, tu vai cercando la mamma, e quella son io, che di notte m'aggio, giro,

m'aggiro come l'ape intorno al fiore.

471

Na na na,  
So pettane le femminà,  
Ze mittede la pezza mpiette  
Pe l'ùmene ngannà;  
L'ome traditore  
Sempre là vanne a guardà;  
Na na na,  
Chind'è bielle stu catrà.

Quande sciocca e tira viente  
Z'arrinfréscane le linzora,  
Quande la figlia dorme sola  
Che la mamme n'ci vò stà;  
Na na na,  
Chind'è bielle stu catrà.

(Bagnoli)

*Na na na*, le donne sono puttane, si mettono la pezza sul petto per ingannare gli uomini. L'uomo traditore va a guardare sempre là. *Na na na*, quant'è bello questo bambino.

Quando fiocca e tira vento si rinfrescano le lenzuola, quando la figlia dorme sola con la mamma non ci vuol stare. *Na na na*, quant'è bello questo bambino.

472

Mo sone mattetine,  
L'angele ze vestiva,  
La Madonna ze avezava,  
Gesù Criste sentiva la pedata.

(Frosolone)

Suona mattutino. L'angelo si vestiva, la Madonna si alzava,

Gesù Cristo sentiva la pedata.

## II

### *Sunette, arie de notte e canzone*

473

Me voglie fà nu cante 'n cim'a stu colle,  
Voglie fà rintrunà tutta la valle.

(Tavenna)

STRAMBOTTI E STORNELLI - Voglio farmi una cantata  
sopra questo colle, voglio far rintronar tutta la valle.

474

Nen pozze cantà ca nen tenghe voce:  
So durmite a pède de na noce,  
A core a core che la nnamurata.

(Vinchiaturo)

Non posso cantare ché non ho voce: mi sono addormentato  
ai piedi d'un noce, cuore a cuore con l'innamorata.

475

Pe coglie le cirasa ci vò l'uncine,  
Pe fà l'amore ci vò lu malandrine.

(S. Elena Sannita)

Ci vuol l'uncino, per cogliere le ciliegie, per far l'amore ci  
vuole il malandrino.

476

Se fusse viste che porta a li piedi,

Scarpa suttili pe camminà leggieri;  
Se fusse viste che porta a le gamme,  
Calzette rosse e le taccaglie ghianche;  
Se fusse viste che porta a la cintura,  
Spade e curtelle pe camminà sicura;  
Se fusse viste che porta a le braccie,  
Maniche rosse e la serena 'n faccia;  
Se fusse viste che porta al cappello,  
Na penna d'oro pe paré chiù bello.

(Trivento)

Se aveste visto che porta ai piedi, scarpe sottili per camminare leggero, se aveste visto che porta alle gambe, calzette rosse ed i lacci bianchi, se aveste visto che porta alla cinta, spade e coltelli, per camminare sicuro, se aveste visto che porta alle braccia, maniche rosse e se aveste visto che porta al cappello, una penna d'oro per mostrarsi più bello.

477

Te vurria fà afferrà la tremarella,  
Come nu fiore dentr'a na catarra;  
Te voglie ranserrà dentr'a na noce,  
Rapì te voghe quande me piace.

(Tavenna)

Vorrei farti prendere da un tremito come un fiore dentro una ghitarra, ti voglio ranserrare dentro una noce, quando mi piace ti voglio rapire.

478

Nu iuorne me ne scive a caccia,  
E nnanze me passa na palomba,  
E pe fortuna denghe fuoco a ru fucile,  
E mi assetto a terra a ricaricarlo,

E la palomba avanza pe ru cielo;  
Si affaccia la madre da ru nide  
E fa na gran tempesta:  
«Chi ha ferite la palomba mia?»  
È state un gioconde cacciatore  
Che spezza le catene d'amore.

(Campobasso)

Un giorno me ne andavo a caccia, e davanti a me passa una colomba, e per fortuna ho il fuoco nel fucile, e mi stendo a terra a ricaricarlo, e la colomba avanza per il cielo. Si affaccia la madre dal nido e fa una gran tempesta: «Chi ha ferito la colomba mia?» È stato un giocondo cacciatore, che spezza le catene dell'amore.

479

Vorrei diventà nu verdospino,  
Miezz'a la strada mi vorrei piantare;  
Vorrei che passasse la bella mia,  
Per la gonnella la vorrei ngghiappare;  
Mo si rivolta che la bocca a rise:  
Tu verdospino e quande mi vuoi lasciare?  
Allor ti lascio a te, moretta mia,  
Quando saremo in quella cancelleria;  
Allor ti lascio a te, moretta cara,  
Quando saremo sopra a quell'altare;  
Allor ti lascio a te, more perfetto,  
Quando saremo in quello bianco letto.

(Larino)

Vorrei diventare una verde spina, vorrei piantarmi in mezzo alla strada. Vorrei che passasse la bella mia e la vorrei acchiappare per la sottanella. Ecco che si rivolta con la bocca ridente: tu, verde spina, e quando mi vuoi lasciare? Allora solo ti lascio, moretta mia, quando saremo in quella cancelleria, allora solo ti lascio, moretta cara, quando

saremo sopra quell'altare, allora solo ti lascio, amore perfetto, quando saremo su quel bianco letto.

480

Sopra nu monte vide scì ru sole,  
Sopra n' avete ru vide calà;  
Sotte sta nu riardine d'amore,  
E dente la nenna mia ca lu ddaccquava.  
I' so passate e haie ditte: «Coglime nu fiore»,  
Iesse ha risposte: «Sale nel mio ciardine...»  
I' so salite e me n'hai cote treia:  
Dui pe me, n' avete pe lu mio cumpagne.  
I'trov'a quarchedune che m'addumanne:  
«Dove l'hai cote ssu valente fiore?»  
«I'l'hai cote nd'u pette d'Annina  
Dove cumbatte la luna e lu sole.  
La luna che lu sole so parente,  
Se l'hanne fatte la casa vicina;  
Se l'hanne fabbricate a mura a mura  
E pe ze scroia lu core a mane a mane.»

(Colletorto)

Sopra un monte vidi venir fuori il sole, sopra un altro lo vidi calare. Sotto ci sta un giardino d'amore, e dentro la mia bambina che lo annacquava. Io son passato e ho detto: «Coglimi un fiore.» Lei ha risposto: «Sali nel mio giardino...» Io son salito e me ne ha colti tre: due per me, un altro per il mio compagno. Io trovai qualcuno che mi fece: «Dove l'hai colto questo prezioso fiore?» «Io l'ho colto sul petto d'Annina dove combatte la luna e il sole. La luna e il sole sono parenti, si son fatti la casa vicino: se la son fabbricata contro muro, e poi si consuma il cuore a poco a poco.»

481



Molt'anni so che faccio lu guardiane  
Sotto a ssa case, a ssi porte, a ssi mure;  
Mo si ni vè l'amante da luntane  
Che mi si vò rubà li mie suduri.  
Iamme, cumpagni mi', iamme unite,  
Puortate lu fucile caricate;  
Si li trovate nu l'avem'a accide,  
E metterle a la fossa già cavate.  
Uh, quant'è belle lu murì accise  
Nnanze a la porte di l'innamurate;  
Si lu corpe rest'èlle curicate,  
L'anima si ne vula 'n paradise.

(Montenero)

Son molti anni che sto a fare il guardiano sotto a questa casa, a questa porta, a questi muri: ora se ne viene l'amante da lontano, che mi vuol rubare i miei sudori. Andiamo, compagni miei, andiamo uniti, portate il fucile caricato; se lo trovate, noi l'abbiamo da uccidere, e metterlo nella fossa già scavata. Ah, quanto è bello morire uccisi davanti alla porta dell'innamorata: se il corpo resta disteso, l'anima se ne vola in paradiso.

482

A preggione ieve scurdie,  
N' se sentiva maie nesciune;  
Sentiva u capeposto,  
Che purtava a razione:  
Na cavetta d'acqua,  
E na pagnotta de pane.

(S. Giuliano di Puglia)

La prigione era dimenticata, non si sentiva mai nessuno. Sentivo il capoposto, che portava la razione, una gavetta d'acqua, e una pagnotta di pane.

483

Mo me ne voghe ì a la Puglia a mete,  
Chiagnenne i' lasse la nnamurate.

(Tavenna)

Ora me ne voglio andare in Puglia a mietere, lascio  
piangendo l'innamorata.

484

Mo pe la Puglia, mo pe la muntagna,  
L'amore mi' sempre sule dorme.

(Vinchiaturo)

Ora per la Puglia, ora per la montagna, e l'amore mio  
dorme sempre solo.

485

Quanda vò venì maie e giugne  
Che ritorna l'amore alla montagna.

(Capracotta)

Quando vorran venire maggio o giugno, che ritorna  
l'amore alla montagna!

486

Mo vène la boria di la Puglie  
Chi sa lu ninno mio addò ze spuglie.

(Acquaviva Collecroce)

Ora viene la bora dalla Puglia, chissà il mio ragazzo dove si  
spoglia.

487

Pozz'éss'accise u trene e chi lu tire,  
Che m'ha purtate lu figlie a Geresedire;  
Pozz'éss'accise u trene e chi lu tocche,  
Che m'ha portato ninne a Nove Yorke.

(Morrone)

Possa essere ucciso il treno e chi lo tira, che m'ha portato il figlio a Geresedire; possa essere ucciso il treno e chi lo tocca, che m'ha portato il ragazzo a Nuova York.

488

Li muorte de la Puglia e chi l'avante,  
Chella ze chame la ruvina gente:  
Ze n'ha iute lu ninne mi' gne nu giagante,  
M'ha riturnate come nu pezzente.

(Tavenna)

I morti alla Puglia e a chi la vanta! quella si chiama la rovina-gente: c'è andato il mio ragazzo come un gigante, ed è ritornato come un pezzente.

489

«Bona sera, bellezza, a chià penzate?  
Come resistite in camera sola,  
Come l'aucello a la caiola?»  
«Ieri sera cu Francische m'incuntraì  
Perciò mi trovo qua pe ammasciatore.»  
«Vattine vecchie, nen me nquietà,  
Nen me dà chiù pene a lu mio core.  
Oggi pe nun fà na ventuvata  
Mo ti menasse abbastie a ru balcone.»  
«Guardati, nennella, che stié a fà  
Ca te danno cientemila ducati  
E la gunnella ricamata d'òre.»  
«Ohi papà, che cosa stié a fà,

A me nun me sierve cientimila ducati,  
E nemmeno la gunnella ricamata d'òre.  
Vuoglio Giuanni che m'ha cunzumata  
Da quanno ero piccola figliola.»

(Bagnoli)

«Buona sera, bellezza, a chi pensate? Come resistete in camera sola, come un uccello nella gabbia?» «Iersera con Francesco m'incontrai, e perciò mi trovo qua come ambasciatore.» «Vattene, vecchio, non m'inquietare, non dar più pene al mio cuore. Oggi per non fare una chiassata, ti getterei giù abbasso dal balcone.» «Guardati, ragazzina, che stai a fare, ché ti danno centomila ducati e la sottanina ricamata d'oro.» «Ohi papà, che cosa stai a fare, a me non servon centomila ducati, e nemmeno la sottanina ricamata d'oro. Voglio Gianni che m'ha consumata da quando ero piccola figliola.»

490

Ndelle ndelle core de mamme,  
dimme che t'ha magnate oie?  
Na nguille cape nere.  
E ndelle ndelle core de mamme,  
E ndove l'ha ngheppate?  
A ngheppate tate n'u vade d'a vigne.  
E ndò l'ha cucenate?  
Dent'u teiane nove,  
Chen che te l'ha magnate?  
Che na fercine d'òre.  
E dille che riste a fràtete.  
I reste na scolle nere.  
Dille che riste a sòrete.  
I reste nu macchetore nere.  
Dille che riste a pàtrete.  
I reste na funecèlle

E ze ce pozze strangulà.  
Dille che riste a màmmete.  
Te reste na pene n'u core.  
Aiuteme mamme, che mo me more.

(Bonefro)

*Ndella ndella* cuore di mamma, dimmi che ti sei mangiata oggi? Una anguilla testa-nera. E *ndella ndella* cuore di mamma, e dove l'hai presa? L'ho presa nel fossetto della vigna. E dove l'hai cucinata? Dentro la teglia nuova. Con che l'hai mangiata? Con una forcina d'oro. E dimmi, che lasci in eredità a tuo fratello? Gli lascio uno scollo nero. A tua sorella che cosa lasci? Gli lascio una veletta nera. A tuo padre che cosa lasci? Gli lascio una cordicella, che si possa strangolare. E che lasci alla tua mamma? Ti lascio una pena in cuore. Aiutami mamma, che sto per morire.

### III

#### 491 - LE ANIME DEL PURGATORIO

Ze partìvene traienière e melattiere:  
Avévene ì tutte nann'a fierie.  
Sonne arrevate 'n culle bosche nterne  
E i latre nnanze le sonne resciate.  
«Pusate a munete pe terre tutte quante,  
Sennò sarete tutte ammazzate.»  
Sentenne chille vuce i povere vieggiante  
Ze mettèttene a pregà a Medonne d'u Carmene  
E l'aneme sante d'u Predechétorie.  
«O vuie, aneme sante d'u Predechétorie,  
Ogge iè tempe de purtare aiute,  
De cheste male morte a leberarce.»  
A Medonne d'u Carmene che sentette  
Sùbete l'aneme d'u Predechétorie ha chiamate.

«O vuie, aneme sante d’u Predechetorie,  
Vestiteve tutte quante de guerriere;  
Tutte d’u cieie ’n terre vuie calate,  
Ch’avete ì defenne i nostre devote.  
Chille portene ’n colle l’abbetielle  
D’a Medonne d’u Carmene e u merqueledì  
N’hanne meie comperate,  
E all’aneme d’u Predechetorie  
Ze sonne recchemmennate.»  
L’aneme d’u Predechetorie  
De guerriere ze sonne vestute,  
Tutte d’u cieie ’n terre sonne calate,  
Sonne iute a defenne i loro devote.  
I palle che sparavene i mariuole  
Ze revetavene contre lore stesse.  
Allore ze mettete a llecquà u cape ssessine:  
«I ’n custe bosce nen so messe mai paure;  
Moie ce méttene paure chiste viandante.  
Carecàme i fecile tutte quante  
Che l’éme accide tutte dente a nu memento.»  
Allore allecquavene l’aneme sante d’u Predechetorie:  
«O vuie mariuole, pusate a munete tutte quante,  
Che nu séme l’aneme sante d’u Predechetorie  
E séme menute a defenne i nostre devote.  
E vuie, aneme devote,  
Pegliateve a munete tutte quante  
Che n’a case vostre v’acchempegnamme.»  
Arrivene n’a case i povere viaggiante,  
Tutte ch’a facce ’n terre sonne nchenate.  
«Care moglie nostre e figli nostre,  
Uoie n’ee sarrime viste cchiù  
Se nen ièrene chiste aneme sante d’u Predechetorie  
De cheste male morte a leberarce.»  
Allore decévene l’aneme sante d’u Predechetorie:  
«De vuie, aneme devote,  
Uoie aspettame na lemòsene:

Che steme quendennate a pene atroce,  
Ce quenzemame i carne a poche a poche.  
Miserere de nuie aneme devote.»

(Ripabottoni)

Partivano carrettieri e mulattieri: dovevano andare tutti alla fiera. Sono arrivati all'interno di quel bosco, i ladri gli sono venuti davanti. «Posate le monete per terra tutte quante, se no sarete tutti ammazzati.» Sentendo quella voce i poveri viaggiatori si misero a pregare la Madonna del Carmine e le anime sante del Purgatorio. «O voi, anime sante del Purgatorio, oggi è la volta di portarci aiuto, di liberarci da questa mala morte.» La Madonna del Carmine che li sentì, subito ha chiamato le anime del Purgatorio. «O voi, anime sante del Purgatorio, vestitevi tutte quante da guerrieri; tutti dal cielo alla terra voi calate, che avete da difendere i nostri devoti. Quelli portano al collo l'abitino della Madonna del Carmine e il mercoledì non han mangiato carne, e all'anime del Purgatorio si son raccomandati.» L'anime del Purgatorio da guerrieri si sono vestite, tutte dal cielo alla terra si sono calate, sono andate a difendere i loro devoti. Le palle che sparavano i briganti si rivoltavano contro loro stessi. Allora si mise a urlare il capo assassino: «Io in questo bosco non mi son messo mai paura, ora ci mettono paura questi viandanti. Carichiamo tutti quanti i fucili, che li abbiamo a uccidere in un momento.» Allora urlavano le anime sante del Purgatorio: «O voi, briganti, posate le monete tutte quante, che noi siamo le anime sante del Purgatorio, e siamo venute a difendere i nostri devoti. E voi, anime devote, pigliatevi le monete tutte quante che a casa vostra v'accompagnamo.» Arrivano a casa i poveri viaggiatori, e tutti con la faccia a terra si sono inchinati. «Care mogli nostre e figli nostri, non ci saremmo visti più se non erano queste anime sante del Purgatorio a liberarci da questa mala morte.» Allora dicevano le anime sante del Purgatorio: «Da voi, anime devote, ora aspettiamo una

elemosina: ché sîam condannate a una pena atroce, le carni a poco a poco ci consumiamo. Miserere di noi anime devote.»

#### 492 - CANTO DI CARCERATI

Tutti sti carabinieri  
So tutti maliditti,  
Ce mîttene le manette,  
Ce pòrtane 'n prigione.  
Ce cunzègnane a re guardiane,  
Che ne mazze de chiave mmane,  
Ce pòrtane e ce arrinchiùdene  
Dentr'a nu camerone.  
Quande so le sette e mèze  
Ce vè ru secondine  
Che na faccia d'assassine  
Ru buongiorno ce vè a dà.  
Quando so le nove e mèze  
Ce pòrtane la pagnotta,  
Mèza cruda e mèza cotta:  
Come ze po campà.  
Quande so l'undici e mèze  
Ce pòrtane la menestra,  
Mize chippine a testa;  
Come ze po campà.  
Niente me dispiace  
Ch'èia da partì,  
Ma passanne pe la chiazza  
Quacche ragazza pe me chiagne.  
Me dispiace de partire,  
Ma passanne p'a città vecchia  
Ce sta quacche mamma vecchia  
Che chiagnerà pe me,  
A le carcere de Campuasce  
Ce sta lu male passe



Chi dorme e chi passe,  
Chi fa l'infamità.  
A le carcere de sante Francische  
Ce stanne le male sveglie,  
Chi dorme e chi veglie  
Chi puzza d'impunità.  
Noce nucelle,  
Castagne abbuscate  
Chesta è la vita  
De ru carcerate  
E passeggia carcerate  
Oilì oilà.

(Bagnoli)

Questi carabinieri sono tutti maledetti, ci mettono le manette, ci portano in prigione. Ci consegnano al guardiano con un mazzo di chiavi in mano, ci portano e ci rinchiudono dentro un camerone. Quando son le sette e mezza viene il secondino con una faccia da assassino, il buongiorno ci viene a dare. Quando son le nove e mezza, ci portano la pagnotta, mezza cruda e mezza cotta: come si può campare! Quando son l'undici e mezza, ci portano la minestra, mezza scodella a testa: come si può campare! Non mi dispiace molto che devo partire, ma passando per la piazza, qualche ragazza piange per me. Mi dispiace di partire, ma passando per la città vecchia, c'è qualche mamma vecchia che piangerà per me. Al carcere di Campobasso c'è il mal passo, chi dorme e chi passa, chi fa infamità. Al carcere di San Francesco, ci stanno le male sveglie, chi dorme e chi veglia, chi puzza d'impunità. Noce nocella, castagne rimediate, questa è la vita del carcerato. E passeggia, carcerato, oilì oilà.

### *Due canti albanesi*

Ishi nje dit në muojiti Prigit  
ishi nje mot pà varè.  
Thomë ti, lule, thomë çe kè,  
jë sëmbu qà, dhe maiu me harè.  
Ngrita sit për d'airu  
dhe paç një cap rè  
u krëdoja ke ishi lëti  
ishi albresh dhe flisi sigja nè.  
Thomë ti, lule, thomë çe kè,  
jë sëmbu qà, dhe maiu me harè.  
Kisha nje kopsht prapa shtpis,  
gjth lule dhe manusaqè;  
ngijata doren dhe zëra për dhè,  
dhe çe ta prura me harè.  
Thomë ti, lule, thomë çe kè,  
jë sëmbu qà, dhe maiu me harè.

(Montecilfone)

Era un giorno del mese di aprile, e c'era un tempo senza vento. Dimmi tu, fiore, dimmi che hai, che piangi sempre, non ti rallegri mai. «Ho guardato in alto, e ho visto una grande nube; io credevo che fosse forestiera: era albanese, parlava come noi.» Dimmi tu, fiore, dimmi che hai, che sempre piangi, e non ti rallegri mai. «Avevo un orto dietro la casa, tutto pieno di rose e viole: ho allungato la mano, per terra li ho colti, e con gioia li ho portati a te.» Dimmi tu fiore, dimmi che hai, che sempre piangi, non ti rallegri mai.

494

Oj moré, oj moré, eja mirna  
ke zëmra na u bë si fig pe:  
na do vemi us ka ki dhè lëti  
ke lotët na shkasën ka di ka di.  
E ndë Krishti, vet, do  
Turqit ka te veniën us atè e atè;

ahérna na vemi us ka dheu jon  
ku bëmi si na thonjën trut e t'on.

(Ururi)

O compagno, o compagno, vieni a prenderci, ché il cuore ci si è fatto come il fil di refe: ce ne vogliamo andare da questa terra straniera, ché le lacrime ci scorrono a due a due. E se Cristo lo vuole, i Turchi dovranno andar via da sé: allora noi torneremo alla nostra terra, dove faremo ciò che il cuore ci dirà.

# Campania

## I

### *Fenesta ca lucive*

495

Fenesta ca luciv' e mo' nu' luce,  
Segno ca nenna mia starrà malata.  
S'affaccia la surella e me lu dice:  
Nennella toi' è morta e s'è atterrata.  
Ce l'hanno fatto 'nu bello tavuto  
Tutto centrelle d'oro martellato.  
Si nun me cride va a Santa Maria,  
A mana manc' a la primma rivata.

FINESTRA CHE LUCEVI (Frammenti) - I. Finestra che lucevi, e ora non luci, segno che nenna mia sarà malata. S'affaccia la sorella e me lo dice: «Nennella tua è morta e sotterrata. Gliel'hanno fatta una bella bara, tutta a borchiette d'oro martellata. Se non mi credi va a Santa Maria, a mano sinistra appena entrato.»

496

Russulella spuntava l'arba bella  
E 'nnargentava la terra e lu mare;  
Li sierpe fore de li ttanulelle  
Ascèvano a lu sole a se scarfare.  
L'aucelluzze cu' li ppalummelle,  
Pé' l'aria accumulincìàveno a bulare,  
A la fenesta da 'n'ora nennella,

L'amante suo già steve àspettare.

II. Color rosa spuntava l'alba bella, e inargentava la terra ed il mare: i serpi, fuori dalle piccole tane, uscivano al sole a riscaldarsi. Gli uccelletti, con le palombelle, per l'aria incominciavano a volare. Alla finestra da un'ora nennella, l'amante suo già stava ad aspettare.

497

Me sento stanco, voglio arrepusare,  
'Mmocc'a la porta toia, Rusella mia,  
'Stu bardasciello te vole parlare,  
Vo' stà' cu' tè 'nu poco 'ncumpagnia.  
'Na strentulella a pietto te vo' dare,  
'Nu vaso 'mmocca de malincunia.  
So' certo, nun te lo vuoi arricusare,  
Si t'arricuse me vire murire.

III. Mi sento stanco, voglio riposare, sotto la porta tua, Rosella mia, questo giovincello ti vuol parlare, vuol stare con te un poco in compagnia. Una stretta al petto ti vuol dare, in bocca un bacio di malinconia. Son certo non me lo voglia ricusare, se lo ricusi mi vedi morire.

498

Sciurillo che nasciste 'ntra li sciure,  
'Ntra li rrose crisciste a poc' a poco:  
La primmavera te dunaie l'addure,  
La stata bella te dette lu fuoco!  
O fuoco, che cunzume a tanta core,  
Cunzum' a tanta core e dàie la vita;  
O fuoco, che cunzume senza ardore,  
Me tire appriesso cumm' a calamita.

IV. Fioretto che sei nato in mezzo ai fiori, fra le rose

cresciuto a poco a poco: la primavera ti donò l'odore, l'estate bella ti donò il fuoco! O fuoco che consumi tanti cuori, consumi tanti cuori e dai la vita, o fuoco che consumi senza ardore, mi tiri a te come una calamita.

499

«Uh! papà mio chè bien' a 'stu loco?»  
«O figlia 'ngrata te vengo a scannare.»  
«Uh! papà mio aspettate 'nu poco,  
Aspettate, me voglio confessare!»  
«Songo tant'anne ca nun te cunfiesse  
E mo' birbante, te vuò' cunfessare?»  
«Uh! papà mio chè serve 'stu stesso?  
I'so' 'nnucente e m'avit' a sarvare!»  
Ma lu patre siccomme 'n'ossesso,  
Nun 'a sentette la figlia scamare.

V. «Oh babbo mio, perché vieni in questo luogo?» «O figlia ingrata, ti vengo a scannare.» «Oh babbo mio, aspettate un poco, aspettate, mi voglio confessare». «Son tanti anni che non ti confessi, e ora sventata, ti vuoi confessare?» «Ah babbo mio, a che serve tutto questo? Sono innocente, mi dovete salvare». Ma il padre come un ossesso, non ascoltò la figlia invocare...

500

«Pena, ca chiu nun pozzo suppurtare!  
Aiutàtem', amice, quante site,  
'Nu 'nfame patre me vole scannare,  
Ca maie 'ncuollo m'ha miso 'nu dito.»  
Fuieva pe' la casa la scasata  
Strillanno: «Gente, currite currite.»  
Pòvera bella mia, sbenturata,  
Muriste sbenturata e nu' tradita!

VI. «Pena, che più non posso sopportare! Aiutatemi, amici, quanti siete. Un padre infame mi vuole scannare, che mai m'ha toccato con un dito». Fuggiva per la casa la scasata, gridando: «Gente, correte, correte». Povera bella mia sventurata, moriste sventurata e non tradita!

501

Cammin' 'e notte cumme fa la luna,  
Vaco cercanno chi tanto m'amava.  
Pe' la strada scuntraie la Morte scura,  
Senza uocchie e bocca, vedeva e parlava.

VII. Cammino la notte come fa la luna, vado cercando chi tanto mi amava. Per la strada scontrai la Morte oscura, senz'occhi e bocca vedeva e parlava.

502

Vac' a la chièsia e la truvaie 'ntavuto;  
Nennella, ca pe' mè te si' atterrata,  
Ive dicenno ca durmive sola,  
Mo' duorme cu' li muort'accumpagnata.  
O vierme che ce state 'nchistu sito,  
Carne de Rosa mia nu' ne tuccate.  
Parrucchianiello mio, tiènece cura,  
Mantienancella 'na lamp' alluminata.  
Chella vucchella che ghittava sciure  
Mo' ietta tanta vierme! 'i' che pietate!

VIII. Vado alla chiesa e la trovai nella bara. Nennella che per me sei sotterrata, andavi dicendo che dormivi sola, or dormi con i morti accompagnata. O vermi che vivete in questo sito, le carni di Rosa mia non le toccate. Parrocchianello mio, àbbici cura, mantienila la lampada schiarata. Quella boccuccia che spargeva fiori, or getta tanti vermi, ah che pietà!

503

Iett' a lu 'nfierno ca ce fue mannato  
Pe grazia de Dio nun ce capevo;  
'Mmocc' a la porta ce steva Pilato,  
Luoco me fece, ca me canusceva,  
Chiù dinto steva la mia 'nammurata  
Int' a 'na caudara che bulleva.  
I' me vutai' e dicett'a Pilato:  
«Si nenna mi' avesse fatto male  
Lièveci a ess' e mettiteci a mene!»  
Se ce vutai' a me me disse Pilato:  
«Chi ha fatt' 'e peccato, scorpa la pena!»  
Nenna s'avota e disse: «Nun parlare,  
'Mmece de m'aiutà', me dàie chiù pene!»

IX. Scesi all'inferno che ci fui mandato, e per grazia di Dio non ci stavo. Lì sulla porta ci stava Pilato, mi fece luogo, che mi conosceva; più in giù ci stava la mia innamorata, dentro una caldaia che bolliva. Io mi voltai e dissi a Pilato: «Se nenna mia avesse fatto male, levaci lei e mettimi al suo posto». Si rivoltò e mi disse Pilato: «Chi ha fatto il peccato, sconta la pena!» Nenna si volta e disse: «Non parlare, invece d'aiutarmi cresci la mia pena.»

504

Torn' a lu infierno, e dicettero: «Canta.»  
I' nun cantaie pe' tenere mente.  
C'era 'na nenna ch'era bella tanto  
Che cummatteva cu' lu fuoc' ardente.  
I' me ce voto cu' l'uocchi' a lu chianto:  
«Ch' he' fatto, nenna, che stai' a 'su 'nfierno?»  
Essa se vota cu' 'nu mar' 'e chianto:  
«Nun t'allicuorde l'ammore 'nnucente?»



(Napoli)

X. Scesi all'inferno e mi dissero: «Canta.» Io non cantai per guardarmi intorno. C'era una nenna ch'era tanto bella, che combatteva con il fuoco ardente. Io mi volsi a lei cogli occhi in pianto: «Che hai fatto, nenna, che all'inferno stai?» Si volta essa in un mare di pianto. «Non ti ricordi l'amore innocente?»

## II

### *Canzune 'e copp' 'o tammurro, muttiette e fronn' 'e limone*

505

Auciello che ne viene da Caserta,  
Dimme nennillo mio si è biv'o muorto.  
«L'aggio lassato malatiell'a lietto,  
Steva piglianno medicin'a morte,  
'Na mana ce teneva li cunfiette,  
'A 'n'ata ce teneva l'acqua forte.»  
Corre la mamma cu' li bbracci' aperte,  
«Pòvero figlio mio, p'amor'è muorto!»

(ib.)

STRAMBOTTI E STORNELLI - Uccello che vieni da Caserta, dimmi del mio ragazzo s'è vivo o morto. «L'ho lasciato a letto, il malatino, stava prendendo medicine a morte, in una mano teneva i confetti, nell'altra ci teneva l'acqua forte». Corre la mamma, con le braccia aperte: «Povero figlio mio, d'amore è morto!»

506

Calasciunciello mio, calasciunciello,

Cumme te voglio romper' e scassare!  
Da stammatina ca 'ncuollo te porto  
Nisciuna nenna m'he fatt' affacciare.  
Calasciunciello mio se vota e dice:  
«Miètteme 'ncorda ca voglio sunare:  
Tanto che boglio fa' nu suon' afflitto,  
La nenna ca tu vuo' facci' affacciare!»

(ib.)

Colascioncello mio, colascioncello, come ti vorrei rompere e scassare! Da stamane che ti porto in collo, e nessuna bambina m'hai fatto affacciare. Il mio colascioncello si volta e fa: «Accordami, su, che voglio suonare! Voglio fare un suono tanto afflitto, che la bambina che tu vuoi la faccio affacciare.»

507

Cantaturiello mio, cantaturiello,  
Cu' mico te vuo' mètter' a cantare?  
Avite lu ccantare d'auciello,  
Ca doce doce te fa 'nnammurare;  
Quann' auciello pìzzeca la fica,  
Rummane chillu musso 'nzaccarato.

(ib.)

Cantatorino mio, cantatorino, con me vuoi metterti a cantare? Hai il cantare dell'uccello, che dolce dolce ti fa innamorare. Quando l'uccello pizzica il fico, gli resta quella faccina inzuccherata.

508

Carcerato so' stat' a chelli pparte,  
Carcere scur' e tribunal' apierto.  
L'amice mieie facevano carte  
Chi me tirava la caus'a morte.

Mo che songo turnat'a chesti pparte  
A nuie la libertà, a buie la morte.

(ib.)

Carcerato sono stato lontano, carcere scura e tribunale aperto. Gli amici miei facevano le carte, che mi sortivano la condanna a morte. Ora che son tornato da queste parti, a noi la libertà, a voi la morte.

509

«Chi mi porta la nova quanno vene,  
'Sta tuvagliella mia le voglio dare.»  
«A' fera de Salierno l'aggio vista,  
Venneva putrusin'e maiurana.  
S'è butato lu masto de la fera:  
Mettitela 'mpresone 'sta quatrana.  
Essa se vota cu' 'na gran linguera:  
So' zetellucc'e nu' pavo duana.»

(ib.)

«A chi mi porta nuova quando viene, gli voglio donare questa mia tovagliella.» «L'ho veduta alla fiera di Salerno, vendeva rosmarino e maggiorana. S'è voltato il mastro della fiera: Mettetela in prigione 'sta giovinetta. Lei si volta con la lingua sciolta: Son ragazzetta, non pago dogana.»

510

Chi vo' vedè' la zita quanno chiagne,  
Quanno se vede 'mmiezo a li pariente;  
Po' se le mette 'o maretiello accanto:  
«Zitto, mugliera mia, ca nun è niente!  
Mo ce ne iammo a lu lietto galante,  
A do' ce mena lu frisco punente;  
Tu te cucch'a nu pizzo e i'a nu canto,  
Chiami, chiamilo ce dammo 'na strenta.»

(ib.)

Chi vuol vedere la ragazzetta quando piange, quando si vede in mezzo ai parenti! Poi se le mette il maritino accanto: «Zitta, o sposa mia, che non è niente! Or ce ne andiamo al letto galante, dove ci mena il fresco ponente. Tu ti corichi sull'orlo, io s'un canto, piano pianino ci diamo una stretta.»

511

Cimma d'aruta mia, cimma d'aruta,  
Int'a 'sta testa chi te ci ha chiantata?  
'Stu core mio tu me l'he' feruto!  
A 'na frunnell'à vota m'he' sanato!  
T'adacqu' ogni mument'e si' crisciuta:  
E pe' 'n'aruta tanta 'rmammurate!

(ib.)

Cima d'aruta mia, cima d'aruta, in questo vaso chi ti c'ha piantata? Questo mio cuore tu me l'hai ferito, un ramoscello alla volta me l'hai risanato! Ti annacquo a ogni istante, e sei cresciuta: e per un'aruta tanti innamorati.

512

Cumme staie cullèreca, siè cummara,  
Mo che la rezza toia nun piglia tunne.  
Nu' n'haie pigliat'a lu mese de maggio,  
E manco n'he' pigliat'ò mese 'e giugno.  
Ce vonno li valiente marenare,  
Che mènano la rezza chiù a funno.  
Si ci arriv' a benì 'ncopp' a 'sta nave,  
Ce piglie cièfere, calamar' e tunne!

(ib.)

Quanto sei in collera, comare, or che la rete tua non prende tonni! Non ne hai presi il mese di maggio, e manco

n'hai presi il mese di giugno. Ci vogliono i valenti marinari,  
che gettano la rete più nel fondo. Se ci arrivi a venire su  
questa nave, ne prendi di cefali, calamari e tonni!

513

Esce lu sol' a la matina rosa,  
Esce pe' te guardà' 'stu bellu viso.  
Cammina chianu chian' e po' s'aposa,  
'Ncopp' a 'sti ghionne trezze resta miso.  
'Int'a 'stu pietto vuosto c'è 'na rosa,  
Rosa rusella de lu paraviso.  
Nennella, te ce dico 'n'ata cosa:  
'St'uocchie nerille tuie m'hann'acciso?

(ib.)

Esce il sole alla mattina rosata, esce per guardarti quel bel  
viso. Cammina piano piano, poi si posa, si ferma sopra quelle  
bionde trecce. In quel petto vostro c'è una rosa, rosa rosella  
del paradiso! Nennella, e un'altra cosa io ti chiedo: «Questi  
tuoi occhi moretti m'hanno ucciso?»

514

Guarda cumme se spezza chistu zito,  
Manco si avesse campe semmenate,  
Si fusse d'oro chillo suo vestito,  
Nun ze starria cu' tanta dignitate.  
L'aniello ch'ave fàuzo a lu dito  
Manco è lo suo, è de lu parentato:  
Se va vantanno che m'have tradita,  
Pecchè a nu' dì' ca i' l'aggio lassato?

(ib.)

Guarda come si gonfia questo giovinetto; manco avesse  
campi seminati, o fosse d'oro quel vestito suo, se le darebbe  
tutte quelle arie! L'anello falso che ha al dito, non è manco il

suo, è del parentado: si va vantando che m'ha tradita, perché non dire che io l'ho lasciato?

515

La notte è lu repuoso de la gente,  
E i' mescheniello nu' riposo maie:  
Reposa l'acqua e reposa lu viento,  
Lu viento abenta, e i' n'abento maie.

(ib.)

La notte è il riposo della gente, e io, meschinello, non riposo mai. Riposa l'acqua, riposa il vento, il vento ha pace, io non ho pace mai.

516

Me voglio maretà' a santu Gliuòmmero,  
Se face la culata senza cènnere.  
Beneritto Dio ch'ha criato a l'uòmmene,  
Che banno a cor' a core cu' li ffèmmene.

(ib.)

Mi voglio maritare a San Gliommero, ci si fa la colata senza cenere. Benedetto Dio ch'ha fatto gli uomini, che vanno a cuore a cuore con le femmine.

517

Lu mar'e nella,  
Tu tiene lu cazon' e i' la vunnella.

(ib.)

*Lu mar'e nella, tu tieni i calzoni, io la gonnella.*

518

Fronn' 'e limone,  
Te voglio fà muri' de passione.

(ib.)

Fronda di limone, voglio farti morire di passione.

519

Cimma r'aruta,  
Mammella toia m'ha chiammato  
E so' sagliuto  
E nu suonno r'ammore nc' 'immo fatto.

(ib.)

Cima d'aruta, la tua mamma m'ha chiammato, e son salito,  
e un sonno d'amore ci abbiam fatto.

520

Sera magnaie zuco de cardillo  
Sott'a 'na capannella de viole.  
Amaie tantu tiempo a nu nennillo  
I' m' 'o criscette cu' li llazarole.  
Si chella mamma nu' me dà 'stu figlio  
Cu' nu curtiello le spacco lu core.

(ib.)

Iersera mangiai succo di cardellino sotto una cappannella  
di viole. Amai tanto tempo un ragazzetto, me l'ho cresciuto  
con le lazzaruole. Se quella mamma non me lo dà suo figlio,  
con un coltello io le spacco il cuore.

521

Sera passai' e tu, bella, abballave  
Cu' nu rucchetto palomma parive;  
Chiù de 'na vota me volea accustare,

Pe' darte nu vasillo sapurito.  
Riss' 'o cumpagno mio: «Tu che buò fare?  
Chi vas'a Teresilia è pen' 'e vita!»  
«Nu' me ne curo, la voglio vasare.  
Essa perde lu nomm' e i' perd' a vita.»

(ib.)

Iersera passai, e tu bella, ballavi, con una gonnella che parevi una palomba: più volte mi volevo accostare, per darti un bacetto sapurito. Disse il compagno mio: «Che fai? Chi bacia Teresella rischia la vita!» «Non me ne importa, la voglio baciare. Essa perde l'onore, io perdo la vita».

522

So' stata minacciata da nu guappo,  
Miser'a me, si ce vaco sotto.  
S'ha fatto nu vestito tutto ciappe,  
'Mmiezio ci ha miso curtiell'e rasole.  
I'ci aggio mannat' a dicer' a 'stu guappo  
Si aesse da venì', venesse sulo;  
Nu curtelluccio m'aggio dat' a fare,  
Lu manicell' a fronna d'auliva.  
Quanno s'accosta sotto chistu guappo,  
'Ncuorpo ci 'o chiavo, lu faccio murire.

Sono stata minacciata da un guappo: meschina me, se gli vado sotto! S'è fatto un vestito tutto frappe, in mezzo ci tiene coltello e rasoio. Io gli ho mandato a dire a questo guappo, che, se deve venire, venga solo: un coltellino mi son fatta fare, il manichino a fronda d'ulivo. Quando mi si accosta questo guappo, in corpo glielo pianto, lo faccio morire.

523

So' stato carcerat' a Vicaria,



Teneva mente Porta Capuana  
Forze passasse cocch'amico mio,  
Me lu menasse nu vintisè' rana.  
A tiempo passai' 'a 'nnammurata mia,  
Me disse: «A lu turnà' vengo da loco.»  
A la turnata fece 'n'ata via:  
Chi camp' 'e speranza disperato more.

(ib.)

Sono stato carcerato alla Vicaria, e tenevo d'occhio Porta Capuana, che forse ci passasse qualche amico mio, me lo portasse un «ventisei grani». Ci passò giusto la mia innamorata, mi disse: «Al ritorno passo di qui». Al ritorno fece un'altra strada: chi campa di speranza disperato muore.

524

'Sti lenzulella che sotto tenite  
Songhe de lino e buia fresca ce state.  
Songhe de fuoco, se me ce vulite,  
Me mecco 'mmiez'a buie e ve scarfate.

(ib.)

Questi lenzuoletti che tenete sotto, son di lino, e voi fresca vi ci state. Io sono di fuoco, se mi ci volete, mi metto presso a voi, vi riscaldate.

525

Voglio cantare e si nun canto moro,  
E si nun canto me sento murire.  
Me sento fa' nu nùdeco a lu core,  
Nisciuno amante me lu po' sciuglire.

(ib.)

Voglio cantare, e se non canto muoio, e se non canto mi sento morire. Mi sento fare un nodo al cuore, nessun amante me lo può disciogliere.

526

Vurri' addeventà nu pesce d'oro,  
'Mmiez'a lu mare vurria i' a natate.  
Veness' 'o marenar' e me piscasse,  
'Mmiez'a la chiazzetella me venesse;  
Veness' 'o tavernar' e m'accattasse,  
Dint' 'a tiella soia me friesse;  
Venesse ninno mio e me magnasse,  
Dint'a la vocca soia me mettesse;  
Nu' me ne curo ca me muzzecasse,  
Basta che dint' 'o core le scennesse.

(ib.)

Vorrei diventar un pesce d'oro, andarmene a nuotare in mezzo al mare. Che venisse il marinaio e mi pescasse, e mi vendesse in mezzo alla piazzetta; che venisse il tavernaro e mi raccogliesse, e dentro la padella sua mi friggesse; che venisse ninno mio e mi mangiasse, e mi mettesse dentro la sua bocca. Non me ne importa che mi morsicasse, basta gli scendessi in mezzo al cuore.

527

Vurria tenè 'na casa a la marina,  
Nu fenestiello a l'onna de lu mare:  
Dint'a nu vuzzo passa ogne matina  
Nu giovaniello che me fa penare.  
Porta la lenza pe' piscà l'umbrina,  
E nu' bere 'sta triglia spasemare.

(ib.)

Vorrei avere una casa alla marina, un balconcino sull'onda del mare: dentro un battello passa ogni mattina un giovanino che mi fa penare. Porta la lenza per pescar l'ombrina, e non vede questa triglia spasimare.

528

Tutto de fuoco me viddi allumato  
Quanno te li mirai 'sti bbionne trezze.  
Dici ca munacella te vuo' fare:  
Pecchè me la vuo' rà' 'sta scuntentezza?  
Si monaca te fai, chiù fuoco attizze:  
I'vengo de notte, e te scasso la cella.

(Vomero)

Tutto di fuoco mi vidi acceso, quando ti guardai queste  
bionde trecce. Dici che ti vuoi fare monachella: perché me la  
vuoi dare questa amarezza? Se monaca ti fai, attizzi di più il  
fuoco: vengo di notte, e ti scasso la cella.

529

Sientelo, mamma, ca passa cantanno  
Lu guappettiello de lu core mio:  
Cu' 'na calascioncella va sunanno,  
Crìremo, mamma, ca me fa murire,  
Affacciati a fenesta e va lu chiamme,  
Dincello si cà 'ncoppa vo' saglire.

(ib.)

Sentilo, mamma, che passa cantando, il guappetto del mio  
cuore. Va suonando con un colascioncello. Credimi, mamma,  
che mi fa morire. Affacciati alla finestra, e va a chiamarlo,  
diglielo se qua sopra vuol salire.

530

Ih quant'è bello lu ssapè sunare,  
Massemamente lu cantare pure:  
Quanno 'na nenna nun la può parlare,  
'Ncanzone le può rì', chello che vuoie.

Alla fenesta la fai affacciare,  
Po' te la vuoti cu' li mori tuoie.

(ib.)

Ah, quant'è bello saper suonare, e ancora meglio saper cantare! Quando non puoi parlare a una ragazza, con la canzone tutto le fai sapere! Alla finestra la fai affacciare, poi te la rigiri con le belle maniere...

531

Voglio sapè chi ha 'vuto tant'ardire,  
Cu' nenna mia bella è ghiuto a parlare.  
I' credo che s' 'u ssonna de murire,  
Che 'n fieto l'è venuto lu campare.  
Nzo do' lu trovo lu piglio e l'acciro,  
Manco a la Chiesa lu faccio atterrare.  
N'aggio appaura de li guapparie,  
Campane a morte voglio fà sunare.

(ib.)

Voglio sapere chi ha avuto questo coraggio, che con nenna mia bella è andato a parlare. Io credo ch'abbia intenzione di morire, che gli puzzi il rimanere in vita. Dovunque lo trovo, lo piglio e l'ammazzo, non lo faccio manco seppellire in Chiesa! Non ho paura delle guapperie, campane a morto voglio far suonare.

532

Sera passai pe' no vico d'oro,  
Verietti la bella mmia che coseva,  
Coseva cchiù da rinto che ra fore,  
Sulo la ianca mano nce pareva.  
Io li dicietti: «Addio, colonna d'oro,  
Come 'nci sai stà senza de mene?»

(Avellino)

Iersera passai per un vicolo d'oro, vidi la mia bella che cuciva: cuciva più dentro che fuori, s'intravedeva solo la bianca mano. Io le dissi: «Addio, colonna d'oro, come sai stare senza di me?»

533

Aggio passato montagne e gualluni  
Pe' te trovà, colonna r' oro.  
Tu si nata mmiezzo a li signuri,  
Stai fasciata cu re fasce r' oro.  
Mammeta t'ave cresciuto rinto a li fiuri,  
Io te cresco mmiezzo a re viole.

(Bisaccia)

Ho passato montagne e valloni, per trovare te, colonna d'oro. Tu sei nata in mezzo ai signori, stai fasciata con le fasce d'oro. Mamma tua t'ha cresciuta dentro ai fiori, io ti cresco in mezzo alle viole.

534

Rint'a re trezze puorti 'na ziarella  
'Ngoppa a lo petto nove appuntaturi,  
E ra l'orecchio penne nu gioiello,  
T'è benuto a trovà lo dio r' amore,  
T'è benuto a trovà, quanto si' bella,  
Ronna, quando t'affacci a lo barcone.  
Quanno t'affacci tu, figliola bella,  
Ra l'aria fai calà tutte re stelle.

(S. Angelo dei Lombardi)

Dentro le tue trecce porti una fettuccia, sopra il petto nove spilloni, e dall'orecchio ti pende un gioiello: t'è venuto a trovare il dio d'amore, t'è venuto a trovare, tanto sei bella, donna, quando t'affacci al tuo balcone! Quando tu t'affacci,

figliola bella, dall'aria fai calar tutte le stelle.

535

Sera cantai, cantai, cantai  
Sotto a lo pere re fico v'aspettai;  
Lo suonno traritore mmi 'ngannavo,  
A picca a picca l'uocchi mmi 'nzerravo.  
A giurne 'na perata haggio trovata:  
Figliola, rimmi tu, chi ng'è passato?  
Te n'hai amoreggiato uno a lo mese,  
No' mme nge 'ngapperai a fare 'sse spese.  
Cerco r'accostaremi a re cchiù schette:  
Quere re tridece anni a recessette.

(Pomigliano d'Arco)

Iersera cantai, cantai, cantai, a piè d'un albero di fico t'aspettai. Il sonno traditore m'ingannava, a poco a poco mi chiudeva gli occhi. A giorno trovai una pedata: figliola, dimmelo tu, chi c'è passato? Te ne sei goduto uno al mese, non mi ci coglierai a pagar le spese. Cercherò di accostarmi alle più schiette: quelle da tredici anni a diciassette!

536

Vurria cantà a pere a sta luggetta,  
Dove ngi leva 'na spenta re sole:  
Ngi staie 'na figliola assai alligretta,  
Picculella e sape fa l'amore.  
L'angili re lu cielo le fanno festa,  
'Mparaviso la volono sta figliola.

(Calitri)

Vorrei cantare ai piedi di questa loggetta, dove riluce una sfera di sole: ci sta una figliola così allegretta, è piccolina, e sa far l'amore. Gli angeli del cielo le fanno festa, in paradiso la voglion questa figliuola!

537

Spòntati ste spingule ra pietto,  
Làssemele verè 'nnanzi chi more  
Indo nge staie nu paro re palomme...  
Sante Michele e l'Angilo Custore!

(ib.)

Spùntati dal petto queste spille, prima che muoia lasciami  
vedere dove ci sta un paio di palombe!... San Michele e  
l'Angelo Custode!

538

Mo chi re rose mi so 'nammurato,  
Tutto re rose mi voglio vistì,  
Lu lietto re rose mi voglio fà,  
Zieme cu Rosa mi voglio curcà.

(ib.)

Ora che di rose mi sono innamorato, tutto di rose mi voglio  
vestire, il letto di rose me lo voglio fare, insieme con Rosa mi  
ci voglio coricare.

539

Corta mi la fecisti la gunnedda,  
Me la belà lu viento r'amore.  
Ti preo, mamma mia, fammilla nova,  
Fammilla tutta nocche e zacaredde.

(ib.)

Corta me la facesti la gonnella, me l'ha avvolta il vento  
d'amore. Ti prego mamma mia, fammela nuova, fammela  
tutta di fiocchi e di nastri.

540

Sera me lu mangiai nu milone,  
Cu lu curtieddo re lu 'nammurato.  
Milone, chi nun fussi mai firnutu,  
Milone, chi nun m'avissi mai saziato...

(ib.)

Ieri sera me lo mangiai, un melone, col coltello  
dell'innamorato. Melone, che tu non fossi mai finito, melone,  
che tu non m'avessi mai saziato...

541

M'aggiu susuto a l'arba, stammatina,  
Pe' verè' ninne mio 'ddo se ritrova.  
E se ritrova dint'a 'nu ciardino,  
Cu' 'na canesta 'mmane coglie rose.  
Coglie li rrose, e se pogne lu rito:  
«Sarrà nennella mia, ca vo caccosa...»

(ib.)

Mi sono alzata all'alba, stamattina, per vedere il mio  
ragazzo dove si trova. E lui si trova dentro un giardino, con  
una canestra in mano coglie rose. Coglie rose, e si punge il  
dito: «Sarà nennella mia, che vuole qualcosa...».

542

Quanne sponta lu sole a li celesti,  
Carofane, staje ligato a 'ssu barcone,  
Vasenicola, ca staje int'a 'ssa testa,  
Cumme lu puoje jettare tant'addore?  
Cumme duorme, nennillo, int'a 'ssu lietto?  
Cumme nun pienz' a me, ca dorme sola?

(S. Valentino)



Quando spunta il sole nel celeste, garofano che stai legato a questo ballatoio, basilico che stai dentro questo vaso, come potete gettare tanto odore? Come puoi dormire, nennillo mio, dentro questo letto? Come non pensi a me che dormo sola?

# *Puglie*

## I

543 - DA SAN JACQUIE DE GALIZIE

. . . . .

## XIII

Cammenorne tutte quell'alta dì,  
Che nenzione de 'ulère mangè,  
Allore a na tavèrne se n'andorne,  
Tutte la bona sère nge dunorne.

## XIV

Lu tavernère de chèse nge stève,  
Tenève na fegghjola nnamurète,  
«O bon venute, chère amiche mi',  
'Ulite niente e vu me cumannète!»

## XV

Lu giovenotte quante rumanì,  
Quanne li sénte fè cuddu parlè!  
Se uolte mbacce all'attène lu quatrère:  
«Dimme ce te canusce che chisse tèle.»

*Dal* CAPITOLO DI SAN JACOPO DI GALIZIA - (*Un padre una madre e un figlio giovinetto vanno in pellegrinaggio, per sciogliere un voto, al santuario di S. Jacopo di Galizia, anzi, del Santo*) Camminarono tutta quell'altra giornata, con la voglia di ristorarsi: così se ne vennero a una taverna, e tutti gli diedero la buona sera.

Il taverniere stava lì di casa, aveva una figliola assai bellina: «Oh, benvenuto caro amico mio; se volete qualcosa, comandate!»

Oh, il giovinetto come rimase, quando la sentì fare quel discorso! Si volta verso il padre, il ragazzo: «Dimmi se tu conosci questa gente.»

## XVI

Disse l'attène «Non te dubbetè,  
Quante statte nu poche sobbe di tì:  
Mittete ménte alli mutive ce fèsce;  
Ci disce angualche cose demmille a mì.»

## XVII

Subbete preparorne da mangè,  
Disse allu tavernère: «Mitte lu 'uine;  
Doppe lu cunte nu 'ulime fé,  
Nostre penziere 'ulime acqujatè.»

## XVIII

Tanne tajene allu megghje de triunfè,  
Quanne vèdene venì la ggiuvanette,  
Che nu bravissime cumbite appareechiète,  
Nnante alli pullegrine nge lu mètte.

## XIX

«Mangète, amiche mi', ch' d'affète;  
Beneo canosce ca 'u stète affamète,  
Quanne scète a quellu gran santone,  
Prejète Die ca jì fosse na fémmena bone.»

Disse il padre: «Non dubitare, statti solamente un poco accorto: fa' attenzione alle sue moine: se ti dice qualcosa, tu

vieni a dirlo a me.»

Fu presto preparato il desinare, e disse il padre al taverniere: «Porta del vino, e poi facciam subito il conto, ché senza pensiero vogliamo stare.»

Erano proprio sul più bello, quando vedono venire la giovinetta, con una grande imbandigione. L'apparecchiò davanti ai pellegrini.

«Mangiate, amici miei, di buon appetito: io capisco bene che siete affamati. Quando arriverete a quel gran Santo, pregate Dio ch'io sia una donna buona.»

XX

«Nu te 'ulime annusce na devuzione,  
Ggè ca n'ha' fatte stu nobbele cumbite.»  
L'attène nan sapéve l'accasione,  
Ca 'ulève lu figghje pe marite.

XXI

Doppe li denère nge cuntorne  
E jésse alli presente li respunnì:  
«Ha ditte tète ca niente ne 'uoie,  
Sola ca paternéste nge ne decite.»

XXII

Sèntene questo e se 'uonne a culcuè;  
Lu ggiuvenotte pe nome fo chiamète;  
Quante a mala péne assì da fore,  
Da na donne se vèdde accerrète.

XXIII

Lu ggiuvenotte li parse nu ressoire,  
Quanne da chédde se vèdde accerrète  
E po li respunnì in queste maniere:

«Ce bbuè da maje? Non g'è tèle penziere.»

«Noi ti vogliamo portare una devozione, ché ci hai preparato questa nobile imbandigione.» Il babbo non lo sapeva il motivo: essa voleva il figlio per marito!

Dopo, le contarono i denari, e lei svelta fece: «Ha detto mio padre che non vuol niente, solo che gli diciate paternoster.»

Sentono questo e si vanno a coricare. Il giovinetto fu chiamato per nome. Non era neanche uscito fuori, e si vide abbrancato da una donna.

Al giovinetto sembrò una vergogna, esser abbrancato da colei, e allora le disse così: «Che vuoi da me? Non ho di questi pensieri.»

#### XXIV

Jèsse li responne ulentiere:

«Jì pe taje nan g'iagghje dremmute;  
Tante l'è preiète sante Mechéle,  
Figne ch'alli mio mène si' venute.»

#### XXV

Grìde lu giovane che na voce altiere,  
Decénne: «Criste mi', ce jagghje patute!  
Tu de maje te ne puète scurdè,  
Jì téle penziere nan tegne d'accasè.»

#### XXVI

«E tu da li mio mène nan puète scappè,  
Jè megghje fuérse ce me decisse sine.  
E de la dote nan te dubbetè,  
Cuntante jì li tegne li quattrine.»

#### XXVII

«Manche ce avisse lu regne de Messine,  
Che totta quante la Baselechète,  
Nemmène ce avisse Quarète che Lavelline,  
Manche a te donna te po dire sine.»

Essa gli rispose appassionata: «Io per te non ho dormito. Tanto ho pregato San Michele, finché ti ho avuto tra le mie mani.»

Grida il giovane con voce offesa: «Ah, Cristo mio, che cosa mi succede! Tu di me te ne puoi scordare, io non ho intenzione d'ammogliarmi.»

«E tu dalle mie mani non puoi scappare: e faresti meglio a dirmi di sì. Non aver pensiero per la dote, io ho quattrini in abbondanza.»

«Neanche se tu avessi il regno di Messina, con tutta quanta la Basilicata, neanche se tu avessi Corato con Avellino, neanche così a te, donna, io posso acconsentire!»

## XXVIII

«Chiajene d'egghje tègne li puscine,  
Damme stu core cunténte, amiche mi',  
Giovene, ce lu uè fatte lu prevelègie,  
Jè tutte lu mi' pe qqunte lu mère curregge.»

## XXIX

«Nan m'attocche a maje chessa seggie;  
Nan me laménte de la dote ce jè;  
Ammamene quellu Di' ca ne curregge,  
Creggie ca tête a guste na l'avrè.»

## XXX

«Lu tuo patre me père n'omme abbunète,  
Creggie ca lu stè ssente lu noste cuntratte,  
E ce pièsce la tua ulentè,

Te doche fète jì ca nan se uaste.»

### XXXI

«Jì la tuo mmente uogghje acquiatè,  
Jè megghje fuérse ce te stisse a caste,  
Jì quante uoche e vegne da lu sante,  
Te doche fète a taje ca te cuntante.»

«Piene di olio ho le piscine: dammi questa soddisfazione, amico mio. Giovane, se vuoi essere privilegiato, è mio tutto quanto il mare circonda.»

«Non tocca a me questo seggio... non dubito della dote che hai. Amiamo quel Dio che ci circonda! Io credo che mio babbo non ne avrebbe piacere...»

«Tuo padre mi sembra un buon uomo, credo che lo starebbe a sentire il nostro contratto; e se questa è la tua volontà, ti do la mia parola che non sì scioglierà.»

«Io voglio dar pace alla tua mente: sarà meglio forse che tu rimanga qui a casa tua: io dal Santo vado e vengo, e ti do la mia parola che poi ti accontento.»

### XXXII

«Lu mio cibbe ne sarè de chiante,  
Sole penzanne a taje ogni momente;  
Scemeninne che gioche e cante,  
Ddè se chengiongene i sante sacraménte.»

### XXXIII

«Jì iagghje da scì vergène e custante,  
Che me luèsse d'ogne 'mbrenzione,  
Lu 'ute ce iagghje fatte tiempe nnante,  
Iére muèrte e senz'accasione.»

### XXXIV

Mo li responne jèsse, «Giovene mi' ialante,  
Livammille a maje st'apprenzione,  
Nan gème parlanne cchiù de matremonie,  
Uogghje venì che ttaje, Seppantonie.»

XXXV

«Mo so troppe assé li ceremonie!  
Spiccete preste e nan me ué lassè.  
Sarè anghnna specie de demorde;  
Stenotte nan me ué fè repusè.»

«Il mio cibo sarà di pianto, a te solo pensando ogni momento. Oh, andiamo con giochi e canti, là dove ci uniscono i santi sacramenti!»

«Io devo andare vergine e fedele: e a ciò mi levi ogni scrupolo il voto che ho fatto tempo innanzi, ch'ero morto, e senza ragione.»

E lei gli risponde: «Giovane mio galante, togliilo a me questo scrupolo: non ne parliamo più di sposarci: ma voglio venire con te, Giuseppantonio!»

«Adesso però fai troppe storie! Su sbrigati presto a lasciarmi... Sei forse una specie di demonio che stanotte non mi vuoi far riposare?»

XXXVI

«Manche ce fuésse lu re de l'Abbellonie,  
Tante ca te mantiene 'ngrandetè!  
Quante ne so dditte pe numenète,  
Sarie nu dure sasse remuddète.»

XXXVII

«Tu jinde alli Turche avisse nète,  
O puramente Criste na lu sè,  
Qualunca 'uolte scéteve ad accasè;



All'utema fine nan so jì pe ttè.»

### XXXVIII

«Tu stu frestiere de questa cetè,  
Sfratte da qquè e nan te fè bbedè.»  
Subbete lu ggiuvenotte se fo bbeiète,  
O cuéste de l'attène se fo culcuète.

### XXXIX

Nzieme che la mamme accumpagnète,  
Ddè stévene drummenne tutte e trè,  
Nu diaule nge lu posse alla mménte:  
«Mo' nge lu puéte fè nu trademénte.

«Neanche tu fossi il Re della Polonia, tanto è l'orgoglio che hai! Te ne ho dette tante che un duro sasso si sarebbe intenerito.»

«Tu fra i Turchi sei forse nata, oppure Cristo non lo conosci. Quando volete, andate ad accasarvi! alla fine io non son fatto per te!»

«Tu sei forestiero di questa città: sfratta di qua e non ti far vedere.» Subito il giovanetto se ne andò, e al fianco di suo padre si coricò.

C'era insieme anche la madre: e stavano dormendo tutti e tre. Un diavolo glielo mise in mente: «Adesso lo puoi fare un tradimento!

### XL

Pigghje la sotta-tazze d'arreggiente!»  
Jèsse responne che 'n suo ulènte;  
'U ggiovene jinte de quelle aveve na bugge,  
Nge l'amméne jinte e neseiune se sente.

### XLI

Stève amère come a na marugge,  
Abbelenose cchiù de nu serpente.  
L'attène se la uolse addemannè:  
«Com'è tu, figghje, stè mèle scuntènte?»

#### XLII

Dimme ce te manchene li denère,  
O lu pène o lu 'uine certamente.»  
«A maje nan me manche nienta cose,  
Fatte lu fatte tu' vè t'à repose.»

#### XLIII

La giovane stève cuntrite alla lemòsene,  
E chedda matine mutò 'ulentè;  
Nu zie de li sue l'addemannève:  
«E stematine la lemòsene nan fè?»

Prendi la sottocoppa d'argento.» E lei fu d'accordo. Il ragazzo aveva un tascapane: gliela butta dentro e nessuno se ne accorge.

Era triste come un marrobio, tutta veleno come una serpe. Il suo babbo le domandò: «Com'è, figlia, che sei così malcontenta?»

Dimmi se ti mancano i denari, o il pane, oppure il vino.» «A me non manca niente, fatti gli affari tuoi, va a riposarti.»

Soleva la giovane fare piamente l'elemosina: ma quella mattina aveva cambiato idea. Uno dei suoi zii le chiedeva: «E stamattina l'elemosina non la fai?»

#### XLIV

«'Urria vedè ce sciète acchianne 'u,  
Me 'ulite preibbì mia 'ulentè.»  
«Tu nan si' de li belle de Ggesù,  
Ce d'è nepote, t'agghje addemannète?»

XLV

Li pullegrine nan drummuèrne cchiù,  
Decèrne: «A quelle téle, cheurnète.»  
Chentrebulanne che la mmente su',  
Se ne scéme che la pèsce de Ggesù.

XLVI

Disse la mamme allu figghie de cchiù:  
«Figghje quante te vaite maltrattète.»  
Li disse: «Mamme, nan bulite sapè,  
Stenotte jì nan agghie repusète,

XLVII

So stète da na tèle ntrettenute,  
E quante 'uolte v'agghje rucculète!»  
«Ce te fuésseme antise, chère mio figlie,  
Se fuérsene puéste l'occhje allu respigghie.»

. . . . .

«Vorrei sapere che cosa andate cercando: volete forzare la mia volontà?» «Non sei tu forse delle Belle di Gesù? Che è, dopotutto, che t'ho domandato?»

I pellegrini si erano destati: dissero: «Salute alla compagnia», e, contristandosi nei loro pensieri, se ne andarono con la pace di Gesù.

Disse la madre al suo figliolo: «Figliolo, come ti vedo abbattuto!» Lui le disse: «Mamma, se vuoi saper la verità, io non ho riposato questa notte.

Sono stato intrattenuto da una tale, e quante volte vi ho chiamati!» «Se t'avessimo sentito, caro figlio, i nostri occhi si sarebbero aperti!»

LIV

Grìde dallu luntène: «Fremmateve, sante,  
Ca sobbe de 'u nge stè nu cumbite.»  
Lore aspéttene e lu suo figghje cante,  
Ca tenève lu core assecurète.

LV

Mo li responne june de quèlle brebbante:  
«E vu sténotte addau avite stète?»  
Lore i respunnèrne a bucia chière:  
«Alla tavèrne de lu marenère.»

LVI

Apprime arrecétene sobbe da l'attène,  
E po se uonne sobbe da la megghjère,  
Po se ne uonne sobbe allu quatrère,  
Ddè nge la trovene jnd'alla panettère.

LVII

Disse l'attène: «Figghje mi' amète,  
Come se trove sta cose sobbe de ti?»  
June de quèlle brebbante li disse: «Camine,  
Ca s'av'a castejé stu malandrìne.»

*(Il taverniere si accorge della sparizione della sottocoppa.  
Vengono mandati degli sbirri sulle piste dei pellegrini.)*

Gridano da lontano: «Santi, fermatevi, che pende su voi un certo convito!» Essi aspettano e il loro figlio canta, ché aveva il cuore leggero.

Uno di quei ribaldi fa: «Voi stanotte, ove siete stati?» Ed essi con voce chiara risposero: «Alla taverna del marinaio.»

Prima perquisirono il padre, poi la moglie, poi perquisirono il ragazzo: e gliela trovarono nel tascapane.

Disse il padre: «Figlio mio amato, come si trova questa cosa indosso a te?» Uno di quei ribaldi fa: «Cammina, che

s'ha da castigare questo malandrino.»

### LVIII

«Oh Di! damne feiète e bucia fine,  
Mo ce m'é presenté sobbe alla giustizie  
(Siente ce disse lu povere mesckine);  
Jì de chéssa cose nan g'iagghje culpète.»

### LIX

Apprime l'appennérne 'nda na puscine;  
E doppe lu feccorne 'ncarciarète;  
Lu ggiuvenotte tanta tremmiente,  
Senza fère na cose de niente.

### LX

Fuje lu secléme de tanta ggénte,  
Sole a vedénne d'avé tanta trapazze;  
Decènne razzione 'ncumpleménte,  
Decènne: «Matra Marie, falle grazie.»

. . . . .

### LXII

Lu patre e la sua matre lu chiangi,  
Vedénne lu suo fegliole 'ncatenète;  
Lu giudece da l'alte nge lu manne a disce:  
«A quelli tèle la carte li dète.»

«Oh Dio, dammi fiato e voce chiara, or che mi devo presentare alla giustizia - senti cosa disse il povero meschino -; io non ho colpa di questa cosa».

L'appesero prima in una piscina, e poi lo gettarono in carcere: quanti tormenti al giovinetto senza ch'avesse fatto nulla di male!

Un gran clamore sorse tra la gente, solo a vederlo avere tante sofferenze: tutti insieme dicevano orazioni, pregando: «Madre Maria, fagli la grazia!»

Lo piansero il padre e la madre, vedendolo così incatenato. Dall'alto il giudice glielo manda a dire: «Portate a quei due l'avviso della condanna».

### LXIII

«Figghje jì nan t'agghje ce te disce,  
De chessa nove ce m'é stéte dète,  
Tante benedizziune te siane dète,  
Pe qqunte stizze de sedore me so' scappète.»

### LXIV

Lu figghje li disse: «Cuérde tète,  
De maje nan te ne pegghjanne fantasie,  
Ca come ne stoche sckétte de lu pecchète,  
Chessì m'aiuteré quel térne Die.»

### LXV

La mamme suse alla corte abbe nghianète:  
«Facite favore d'assì lu figghje mi'!»  
Disse lu ggiudece: «La grazie l'à da avè,  
Ca s'ava da 'mbechè iosce o crè.»

. . . . .

### LXVII

Mmènze a lu piete li trèse na spine,  
Che aspre che delore ch'abbanfilie!  
«Oh Die, creiaste sta destine,  
Ca cunedaste lu mio chère figlie!»

«Figlio, io non ho che cosa dirti di questa nuova che mi è

data. Tante benedizioni ti siano date, quante stille di sudore mi son cadute.»

Disse il figlio: «Riguardati padre, di me non ti dar più pensiero: ché come sono puro di peccato, così mi aiuterà l'eterno Dio.»

La madre salì alla Corte: «Oh prego, scarcerate il figlio mio!» Disse il giudice: «Sì, avrà la grazia: oggi o domani sarà impiccato!»

In mezzo al petto le penetrò una spina, che schianto, che dolore, che malinconia! «Oh Dio, questo destino tu hai creato, di privarmi del mio caro figlio!»

### LXVIII

Lu ggiudece che lu presede s'accusigghje,  
Disce allu bo' ca se nnurdenasse,  
Allestèsse lu chiappe e la schèle,  
Ca s'ava da mbechè ci ha fatte mèle.

### LXIX

Non arrevò la nove allu quatrère,  
Ggè ca ne chiangiaje amaramènte,  
Chentrebulanne che la mmènte sue:  
«Jì chessa morte la fазze nucènte!»

### LXX

L'attène fasce assè pe d'aiutalle,  
Seccome ca jere nu figghje abbediènte.  
Quante la sentenze li fo dète,  
Subbete lu ggiuvenotte fo mbechète.

. . . . .

### LXXII

Chiange la mamme, core cuntrite:

«Pe chèssa morte ce te fascene fè,  
Tante benedizziune te siane dète,  
Pe quante stizze de latte t' à suquète!»

. . . . .

Il giudice col preside si consiglia, al boia dice di prepararsi, di allestire il cappio e la scala, ch  chi ha fatto il male va impiccato.

Non era ancor giunta al ragazzo la nuova, e gi  amaramente piangeva, tormentandosi nel suo pensiero: «Io questa morte la faccio innocente.»

Il padre fece di tutto per aiutarlo, il suo povero figliolo obbediente. Ma non appena fu data la sentenza, subito il giovinetto fu impiccato.

Piange la madre, cuore straziato: «Per questa morte che ti fanno fare, ti siano date tante benedizioni, quante stille di latte hai succhiato.»

LXXIV

«Figghje, com'   sta morte ce 'u facite  
J  nan la desiderare a nesciune...  
Tante benedizziune, figghje, te manne,  
Pe quante ascene de r ne se so fatte agguanne.»

LXXV

Lu 'ulajene nu bu ne, aff tte ranne,  
Seccome da j re nu figghje de prim' amore...  
Quante ved rne lu bo' a ggi teranne,  
Dd  gneulesc rne e tutte do cascorne.

LXXVI

App ne app ne se sciajene arrecuardanne,  
Ved nne lu figghje 'mbise 'n qu lle maniere;  
De lu chianta se sciajene scalmananne,



D'avvejarse da ddè penzière nan g'ère.

### LXXVII

Appéne appéne nge n'ère nu muérse,  
Muèrte de fème e tutte assecredute:  
«Figghje de taje se nasconne l'ésse;  
Tu pe nu mineme delitte la morte à 'ute!»

«Figlio, ah questa morte che tu fai io non la voglio per nessuno... Tante benedizioni, figlio, ti mando, quanti sono i chicchi di grano raccolto quest'anno.»

Avevano per lui un affetto grande, ché era un figlio di primo amore. Quando videro il boia tirare la corda, allora svennero e caddero per terra.

Gli si era offuscata la memoria, vedendo il loro figlio pendere in quel modo: si andavano straziando di pianto, non pensavano nemmeno a venir via da lì.

Gli si era offuscata la vita, morti di fame e tutti rauchi e sfiniti: «Figlio, chi sa dove finiranno le tue ossa: per un delitto da nulla hai avuto la morte.»

### LXXVIII

Fo nu prèvete ce s'acchjò passanne:  
«De lu figghje tu 'ce cchiù ne spire?  
Scète prèste addau avite ad èsse,  
Ca l'aneme nnante a Die se stè cumbèsse.»

### LXXIX

Che na cenquine se fanne li spèse,  
Ce megghje se putaje murtefechè;  
Mpiette li purtajene li delore affèse,  
De chjante nan se putajene acquiatè.

. . . . .

### LXXXI

Mo forne arrevète a quella santa chiese,  
Accumènzene che lu sante a lamentè:  
«Nu venaime cuntrite e che d'amore;  
Mo ne truème senze de lu fejore!»

### LXXXII

Da nante li sentèrne do parole:  
«'Ultateve ndrète da la stessa strète,  
Muèrte ca nan è lu tuo fegghjole,  
Com'a 'nnucénte lu sante l'à delebbrète.»

Un prete passò per di lì: «Che più sperate del vostro figliuolo? Andate presto dove dovete andare: ché la sua anima si confessa davanti a Dio.»

Con pochi soldi fanno le loro spese, a chi meglio si mortificasse: in petto lo portavano l'atroce dolore, dal pianto non si potevano più calmare.

Giunsero infine al sacro santuario, col santo cominciarono a far lamento: «Noi venivamo contriti e con amore: e adesso ci troviamo senza il nostro fiore.»

Ed ecco davanti a sé udirono due parole: «Voltatevi indietro per la stessa strada, ché non è morto il vostro figliolo: come innocente il santo l'ha salvato!»

### LXXXIII

Lu patre e la sua matre che nu vére core,  
Che nu vére aneme s'érene cumbessète,  
E che lu figghje facèvene razzione,  
Manche ce allì presénte fosse stète.

### LXXXIV

Da la cetète se ne caccene fore,

Da la strète accumènzene a camenè,  
Fanne la vie 'nda ventequatt'ore,  
L'anne a quelli do lu sante l'à dète.

#### LXXXV

Disse la mamme: «Figghje mi' de core,  
'Nda cussu tiempe come te si' cebbète?»  
Mmène li truorne nu fejore,  
Ca li daje adurifeche nquantetè.

#### LXXXVI

Mo se ne 'uonne avante allu subbreiore,  
Allu cuapetène de quella cetè,  
Li disse: «Tèle mèste mi' patrune,  
Viene a spechè mio figlie da la fune.»

Il padre e la madre con vero cuore, con vera anima s'erano confessati, e pregavano insieme col figlio, come fosse stato lì presente.

Escono fuori dalla città, si incamminano per la strada, fanno il viaggio in ventiquattr'ore, ché il santo gli aveva ridato la gioventù.

Disse la madre: «Figlio del mio cuore, in questo tempo come ti sei cibato?» In mano gli trovarono un fiore, che mandava profumo tutt'intorno.

Adesso se ne vanno davanti al signore di quella città: «Maestro e padrone, vieni a sciogliere nostro figlio dalla fune.»

#### LXXXVII

Lu creiète arrustève do pecciune,  
Jèrene puéste taule e nan èrene mangète:  
«Come 'sti frusckele nan potene 'ulè,  
Manche tuo fighe pot'ésse suscetète.»

## LXXXVIII

Tanne se vètene li frusckele a vole ialzè,  
Agnune de quèlle rumasse semmaremmurite,  
Vegnene li detture a studeiè,  
Cussu merachele ce n' à dète Die!

## LXXXIX

Mo totta quante la corte fasce abbejè,  
E pure jdde li fasce cumpagnie,  
Cenghète ca lu vaite e l' addemmanne:  
«Siaune na ne père a la tua canne!»

. . . . .

## XCI

Mo se ne vè lu ggiudece e l' addemmanne:  
«Dimme la veretète certamente.»  
«Uè sapè la vera charetè,  
La sotta-tazze nan l' agghje maneggète.»

Il suo servo arrostita due piccioni: la tavola era imbandita e non avevano mangiato: «Come queste bestiole non possono volare, così neanche tuo figlio può essere resuscitato!»

Si videro allora le due bestiole alzarsi in volo, e tutti restarono incantati. Vengono i dottori a studiare questo miracolo fatto da Dio.

Tutta la corte allora si mosse: e pure lui le fece compagnia; chiunque lo vede esclama: «Segno non si vede alla tua gola!»

Poi venne il giudice e gli domanda: «Dimmi tutta intera la verità». «Vuoi sapere la verità? io la sottocoppa non l'ho toccata.»

## XCII

«E quèste sobbe de tì come s' è truète?»

«Jì de quèste me ne fазze auòce,  
Angunu viende l'avèsse remenète,  
Pure jì stèsse me ne fазze li crusce.

### XCIII

Jì da na donne fuèbbe accerrète,  
Me disse: Giovane mi' valurose,  
Me pijèsce la tua prèsenze e la tua vite,  
Avère a chère de jèsseme marite.»

### XCIV

Disse lu giudece: «Alla segge t'assite,  
E questa donne mannatele a chiamè,  
Mo ce jèdde vène e t'addemmanne,  
Me disce come passe la storie de tanne.»

### XCV

Mo fo arrevète la donne che nu grand'affanne,  
Tenève pète de 'ulère nejè,  
Disse lu giudice: «Afferratele 'nganne,  
E preste preste se 'uole mbechè.»

«E come è stata trovata addosso a te?» «Questo che dico io posso gridarlo ad alta voce. Qualche vento mi ce l'avrà gettata. Io stesso me ne meraviglio...

Ero stato afferrato da una donna, che mi disse: Giovane mio valente, mi piace la tua presenza e la tua vita. Avrei a caro averti per marito...»

Disse il giudice: «Siediti qui, e questa donna mandatela a chiamare: e prima ch'essa venga e la interroghi, dimmi com'è andata la storia di quella notte.»

Ecco venuta la donna con grande affanno: aveva intenzione di negare. Disse il giudice: «Afferratela alla gola: e senza meno venga impiccata.»

## XCVI

«Peccè me 'ulite mbechè? Pe ci danne?»  
«Peccè ca nan uè disce la veretète!»  
«Ve diche la veretète a vu signore,  
Nan me facite sénte a maje delore.»

. . . . .

## XCVIII

La mèttere 'ncarciarète cchiù de na rède,  
Se sciaje avvecenanne na semène;  
June i respunnì mbavore su':  
«Nan la 'ulite mbechè ch'è cresteiène!»

## XCIX

«Tu nan sè ciocche ha fatte chède,  
À fatte mbechè nu giovane senza fè mèle!»  
S'acchjò passanne n'alta santa persone:  
«S'ava mbechè, nan c'è remessejone!»

## C

Nnante alla chèse la furche chiantorne,  
Pe dè cchiù crudeletè alla gente lore;  
Jédde li disse: «Nan chiange, teta mi',  
Ca chessa morte l'agghje 'ulute jì.»

«Perché mi volete impiccare? per quale colpa?» «Perché tu non vuoi dire la verità.» «Dico la verità a voi signori: ma voi cessate di torturarmi.»

La mettono in prigione per qualche tempo: era quasi passata una settimana. Uno parlò in favore suo: «Non vogliate impiccarla, ch'è cristiana!»

«Tu non sai quello che ha fatto: ha fatto impiccare un giovane innocente.» Disse allora un altro: «Allora si impicchi,

non c'è remissione!»

Piantarono la forca davanti alla sua casa, per dar più tormento alla sua famiglia. Lei disse: «Non piangere, padre mio, che questa morte io l'ho voluta.»

CI

Lu bo' li détte 'uolte e scì a murì,  
Lu tavernère s'acquatò la mménte,  
Li pullegrine se ne scérne dalla sua lora vie  
Che lu suo chèro figlie abbediénte.

. . . . .

CVII

O cresteiène ce me stète a sénte,  
Tenite affétte addau agghje rumèse.  
'Ulite sapè ci à fatte sta credènze?  
Geséppe Mareudde pe nome chiamète.

CVIII

O Patratèrne, chi grande Majèstète!  
A maje me dunaste mammore e 'ntellétte;  
O Di' ce bélle frutte à ddemustrète,  
All'anne millesecintedecessète.

(Altamura)

Il boia le dette volta e lei andò a morire. Il taverniere si acquietò. I pellegrini se ne andarono per la loro strada col loro caro figlio obbediente.

O Cristiani che mi state a sentire, fate attenzione dove sono rimasto. Volete sapere chi ha fatto questa storia santa? Giuseppe Marvulli, questo è il nome suo.

O Padre Eterno, o grande Maestà! A me donasti memoria e intelletto. E che gran miracolo hai compiuto, nel mille seicento diciassette!

## II *Sunette*

544

La turtura ci perse la cumpagna,  
Nu' sse 'mmasuna cchiù sou verde locu,  
Ma sse nde vola subra alla muntagna,  
Suspiri mina e lagreme de focu.  
Oh quantu lu mmiu core sse travaglia,  
Mo' ci lu bene mmiu mutau de locu!

STRAMBOTTI - La tortora che ha perduto la compagna, per il suo verde luogo non s'aggira più, ma se ne vola sopra la montagna, getta sospiri e lacrime di fuoco. Oh quanto il mio cuore si tormenta, ora che il bene mio se n'è andato.

545

Vurria salì 'ncil'a se putess  
Pe nna scalett de tremila pass,  
Vurria ca la scaletta ce rumpess  
E 'mbrazz' a la nenna mij me truess.

(Gargano)

Vorrei salire in cielo se potessi, per una scaletta di tremila passi, e vorrei che la scaletta si rompesse, in braccio alla nenna mia mi trovassi.

546

Donne ce ste affacciate a la fenestre,  
Famme sta grazie: no te ne trasire!  
Sciogliete le capidde de la tua trecce,  
Miènele abbasce, ch'agghie da salire!

(Taranto)



Donna che stai affacciata alla finestra, fammi questa grazia: non te ne rientrare! Sciogliti i capelli della treccia, gettali abbasso, che devo salire!

547

Totta de sanghe l'agghie da stampare  
E pe segille 'nge mette lu core!  
Doppe fornite la lèttère de fare,  
Tu, renededda, portel'a lu mi' amore!

(Taranto)

Tutta di sangue la devo stampare, e per sigillo ci metto il cuore. Dopo finito di fare la lettera, tu, rondinella, portala al mio amore!

548

Sòpe nu monde vedèie sscì nu sole,  
E ssope n'aute lu vedèie calà.  
Steve n'arberette d'amore,  
Steve a nènna miè ca lu ddacquave.  
Jì decèie: «Cùgghieme nu hiore!»,  
E ttu deciste: «Cugghiaténne duie,  
Pe ddespette de quill'aut'amande:  
Cùgghiete u hiore e nen tuccà la chiande.»

(Vulturino, Foggia)

Sopra un monte vidi uscir un sole, e sopra un altro lo vidi calare. C'era un alberetto d'amore, e c'era la mia bellina che l'annaffiava. Io dissi: «Coglimi un fiore!» e tu dicesti: «Coglitene due, per dispetto degl'altri amanti: cogliti un fiore, non toccar la pianta!»

549

Occhie de falecone pellerine,

Remire l'òme tèie, tande lundane.  
Quanne te remeraie quella matine,  
Stive sedute mmez'a quillu plane;  
Stive sedute che la sedia rubine,  
Facce fronte a vvuie, stella Diana.  
T'éie ditte a tte, nennella miè:  
«Tu sòle pòie purtà a palma rumane.»

(ib.)

Occhi di falcone pellegrino, guarda l'uomo tuo, tanto lontano. Quando quel mattino ti rimirai, stavo seduto in mezzo a quel piano, stavo seduto sulla sedia di rubini, proprio di faccia a voi, stella Diana! E a te io dissi, o bellina mia: «Tu sola puoi portare la palma romana.»

550

Vurriè mena nu lazze pe lu céle,  
Ngatenà i stelle a une a une.  
A matine i vurriè cundà,  
E' ppe ddesgrazie ce ngappasse a lune.  
A lune ze ne iève allundanènne,  
Chi pède de nostre Seggnore.  
Deceve: «Ddie mèie, come vògghie fà,  
E' Ddiè ce mannaze lu sbiannore.»

(ib.)

Vorrei gettare un laccio nel cielo, incatenare a una a una le stelle. La mattina vorrei contarle, se per caso ci fosse incappata la luna. La luna andava allontanandosi, coi piedi di nostro Signore. Dicevo: «Dio mio, come devo fare, che Dio le mandasse lo splendore.»

551

Iddi na donna sopra a na puzzedda,  
Ca nfurdicata sta lavava panni:

A lu ncrinari sua iddi na menna,  
Oh, putenzia di Diu, quant'era magna!

(Manduria)

Vidi una donna sopra una vaschina, che lavava i panni con  
le braccia nude: come si chinò le vidi una mammella. Oh,  
potenza di Dio, com'era bella!

552

Bianca palumba ci hai le bianche pinne,  
Sia benedetta l'ura ci t'amai!  
Lu latte ci lattai de le toi minne,  
'Mmucca lu tegnu e nu' lu scurru mai...

(Morciano)

Bianca colomba con le bianche penne, sia benedetta l'ora  
che ti amai! Il latte che succhiai dalle tue mammelle, in  
bocca lo tengo, e non lo sputo mai.

553

Quanto è bello l'amare a la vicina,  
Si 'nno la vidi la senti cantare,  
La senti quanno chiama li ialline:  
Cutè, cutella mia, vini a mangiare.  
Neh, mamma mamma, conta sti ialline,  
Che quà ci manca lu meglio capone,  
Ci manca quillo di penne turchine,  
Lu capuralo de lu battaglione.

(Alberona)

Quanto è bello amare la vicina! Se non la vedi, la senti  
cantare; la senti quando chiama le galline: «Gallinella mia,  
vieni a mangiare.» Ah, mamma mamma, conta 'ste galline,  
che qua ci manca il meglio cappone, ci manca quello con le  
penne turchine, il caporale del battaglione!

554

Quanno vai a la Chiesa, pronta pronta,  
Pe la manella pigli l'acqua santa,  
Po' guardi attorno e te la mitti 'n fronte  
E fai, padre, figlio, spirto santo,  
Ti mitti a quillu loco facce fronte  
Cu n'occhio a Dio e n'auto a l'amante.  
Trasi dainto e fai peccà li santi,  
Isce dafora e fai muri la gente,  
Fai murire a me, tu cara amante  
Senza peccare e senza fare niente.

(ib.)

Quando vai alla Chiesa, svelta svelta, con la manina pigli l'acqua santa, ti guardi intorno e te la metti in fronte, e fai, padre, figlio, spirito santo; poi ti metti al tuo posto, lì di faccia, con un occhio a Dio e l'altro al bel ragazzo. Entri dentro e fai peccare i santi, esci fuori e fai morire la gente. Mi fai morire me, o cara amante, senza peccare e senza fare niente.

555

Piangi, misera mia, che so soldato,  
Piangi la libertà c'aggio perduto!  
Pe tre anni a servì so ubliato,  
Cerco pietà nè trovo a chi m'aiuta.  
Di notte e iorno vaio sempe armato,  
Vini compagno mio a dar la muta!  
Mentre che mangio pu cumpagno a lato  
Piangio, nennella mia, che t'ho perduta!

(ib.)

Piangi, o poverina, che son soldato, piangi la libertà che ho perduto! Per tre anni a servir sono obbligato, cerco pietà e non trovo chi m'aiuta. Di notte e giorno vado sempre armato:

vieni compagno mio, a darmi il cambio! Mentre che mangio  
col compagno al fianco, piango, bambina mia, che t'ho  
perduta!

### III

#### *Cinque canti greci*

556

Asca, caledda-mu, c'aczemerào,  
C'aczemerào ciuracì pornò,  
na vali tin gunnedda ti hrusì  
Ce to maccarùli to matazzotò.  
Poi came mia' 'nfacciata 's o jalì,  
An teli aspro, an teli rotinò:  
An teli rotinò, mu 'pi 'ss emèna:  
Iscizo tin cardìa, su dio to jema.

(Terra d'Otranto)

Alzati, bellina mia, che ha fatto giorno, che ha fatto giorno  
la domenica mattina! Mettiti la gonnella quella d'oro, e il  
fazzoletto di seta. Poi datti una guardata allo specchio, se tu  
lo voglia bianco, se tu lo voglia rosso: se rosso, dimmelo a  
me: spacco il cuore, ti do il mio sangue.

557

Ca posson ehi pu s'agapò!  
Tin agàpi pu soho vastommena,  
Ca 'ssa rosa 's o petto se vastò!  
To pensieri-mu panta stei 'ss esèna,  
Satt'o n ijo lustrèi 's o scotinò  
Ce satt'o fengo pu stei 's on ajèra;  
Ce 'na prama 'ss esèna se misò,  
Na pià' ton addo ce na fihi 'ss emèna.

(ib.)

Quanto è che ti amo! Quanto è l'amore che ti ho portato,  
che come rosa nel petto ti porto! Il pensiero mio sempre sta  
verso di te, come il sole luccichi nella tenebra, e come la  
luna che sta nel cielo. E una sola cosa quanto a te ho in odio:  
che tu prenda l'altro e lasci me!

558

En tu' pa tos astèrio a' tton aghèra  
'De tu èliu, pu ppa prama canonì:  
To noma tto cratenno essu 'ss emèna,  
Ce manehà i cardìa-mmu tto torì.  
Ma pan astèri t'asteriù cuntèi  
'Es utto hrusò-mmu mea 'ss to scotinò,  
Ce iglio, pu crivìnnete, mo' lèi,  
Milonta m' o fengàri-mmu calò.  
Ta fidda o lèun tos fiùri, travutonta  
'Ss tin talassa, pu pane tta nerà;  
Ce ta puddìa mu lèune travutonta:  
Mattese na 'capìsi mia forà.  
En tu' 'pa mai to noma to glicèò,  
Ce ghì ce aghèra mu lèune fonerà;  
A' mea 'ss tus fiùru miristù pu stèò,  
Oticanè mu lèi: s'agapà!

Non l'ho detto alle stelle del cielo, né al sole che ogni cosa  
vede: il nome lo custodisco dentro di me e il solo mio cuore  
lo vede. Ma ogni stella alla stella racconta del tesoro mio  
grande nel buio, e il sole, che si nasconde, me lo dice,  
parlando con la luna mia bella. Le foglie lo dicono ai fiori,  
cantando al mare dove vanno le acque. E gli uccelli mi  
dicono cantando: imparò ad amare una volta. Non l'ho detto  
mai il nome dolce, e terra e cielo me lo dicono apertamente;  
di mezzo ai fiori odorosi dove sto, mi dice ogni cosa: ti ama!

559

E' s proatu mai to crasì me t'ala,  
Na 'ti 'tu 's 'i cardia-mu pos cannizzi?  
Itù cannizzi to litàri 's i carcàra  
Pu e' litàri ce asvèsti jurizi.

(ib.)

Hai provato mai il vino con il sale, perché tu veda il cuore mio come fuma? Così fuma la pietra nella fornace, che è pietra e ritorna calce.

560

'S to horafàsciu èssiana linari:  
Ce derlàmpise mesa 's to hlorò,  
Secundo motti aseònnete o fengari  
A tto crovattitu òrio pareftò:  
M'ide c'ecàise acàu 's ta hortìa;  
Forìsti na' vro esèna manehì:  
Tàrafsa, ce, su leo ma ti cardia,  
A poja ibbian'ambrò ce a 'mmadia ampì.

(ib.)

Nel tuo campicello raccoglievo lino: e in mezzo al verde essa lampeggiò, come quando si leva la luna, dal suo letto ricamato. Mi vedesti, e ti accucciasti sotto l'erbe; avesti paura ch'io ti trovassi sola: me ne andai, e, te lo dico col cuore, avanti andavano i piedi, e gli occhi indietro.

## *Lucania*

### I *Sinittr'*

561

La bona minata,  
Lu quacchiu ncarnatu,  
La mamma l'ha fatto lu tuppo,  
L'ha fatt' pi strid' di la gent',  
Cacciti l'uocch'e tinila ment'!  
Sop'a lu quampanar addrimmiscibb',  
Na jarasta di jaruofi' nci pirdibb';  
Ed ho palomma meja,  
Angilla di Crist',  
Piglia li chieve,  
Ed apr'a San Francisch'!  
San Francisch' è tant' glirius',  
Ve' vistut' a pann' di villut'.

(Matera)

STRAMBOTTI - La buona spinta, il cappio incarnato, la madre gli ha fatto la treccia, gliel'ha fatta per rabbia della gente. Apri l'occhio e fissala bene. Sopra il campanile mi addormentai, una testa di garofani vi perdei, ed oh colomba mia, angiola di Cristo, prendi le chiavi ed apri a San Francesco! San Francesco è tanto glorioso, va vestito con panni di velluto.

562



Scibb' allu mare, e non ci foss' sciut',  
Lu vent' mi la mena la tivagghioli,  
Lu mare' mi pareva nu ciardini,  
Lu pesce mi vinev' a ssalutai.

(ib.)

Andai al mare, e mai ci fossi andato! Il vento me lo porta  
via il cervellino (?), il mare mi pareva un giardino, il pesce  
veniva a salutarmi.

563

Tre frunn' e tre fiori so' cinchi rose,  
Tre frunn' e tre fiori so' cinchi rose:  
Dormi la nenna mi', anima bell',  
Dorm' e ripose, dorm' e ripose.

(ib.)

Tre fronde e tre fiori son cinque rose, tre fronde e tre fiori  
son cinque rose: dormi, la mia bambina, anima bella, dormi e  
riposa, dormi e riposa.

564

Ti nanni nanni nà', pupi di strazze,  
Ti nanni nanni nà', pupi di strazze:  
Ci t'ha 'mparat' a tec', anima bell',  
Oh di cantare? oh di cantare?

(ib.)

Ah nanna nanna, ragazzetto di stracci, ah nanna nanna,  
ragazzetto di stracci, chi ha insegnato a te, anima bella, oh a  
cantare? oh a cantare?

565

Aveva da vini', non è pitute,

Aveva da vini', non è pitute;  
So' stat' a 'nna catena, anima bell',  
Oh 'ncatinate! oh 'ncatinate!

(ib.)

Aveva da venire, non ha potuto, aveva da venire, non ha potuto. Son stato a una catena, anima bella, oh incatenato, oh incatenato!

566

Statt' citt', rusp' oh di pantane,  
Statt' citt', rusp' oh di pantane,  
Ca egghi a cantà' i', anima bell',  
So' cristiane, so' cristiane.

(ib.)

Sta zitto, rospo oh del pantano, sta zitto, rospo oh del pantano, ch'ho da cantare io, anima bella, sono cristiano, sono cristiano.

567

Amor', amor' è com'alla nicedda,  
Amor', amor' è com'alla nicedda,  
Ci no' la rump'apprim', anima bell',  
Oh non si prove! oh non si prove!

(ib.)

L'amore, l'amore è come la nocella, l'amore, l'amore è come la nocella. Chi non la rompe prima, anima bella, oh non si prova! oh non si prova!

568

Sera passebb' e tu, bella, dirmiv',  
Non t'ia pitibb' dà' la bona sera:

Mo ti la ménii pi' sotti la porta,  
Alziti, bella mio, e pigghiatìla.  
Essa s'alz' e non ci la trivebb',  
Si l'ha minat' nu vent' d'amor'.

(ib.)

Ieri sera passai, e tu bella, dormivi, non te la potei dare la buona sera: ora te la getto sotto la porta, alzati, bella mia, e raccoglila! Essa si alzò, ma non l'ha trovata: un vento d'amore se l'è portata.

569

Bomminut', figghia di massari,  
Quann' cammin' tu fe' clonn' d'ori,  
Mo ve' allu vacili pi' llavà',  
'U bianc' nni livat', russ' mintiti.  
Mo ve' allu spicchiali pid'ammira,  
Ce serv' ca v'ammirat? vu' bella siti;  
Mo ve' allu balcon' pid' affaccià',  
'U rrasci di lu soli 'mpetti tiniti.

(ib.)

Benvenuta, figlia di massaro, quando cammini tu fai colonne d'oro, or vai alla vaschetta per lavare: panni bianchi tu lavi, panni rossi ti metti. Or vai allo specchio per guardarti: che importa che ti guardi? Tu sei bella! Or vai al balcone per affacciarti, il raggio del sole tieni nel petto.

570

Quanne nascev i' mamma nun c'era  
Era sciuta a lavè l'ambassature.  
La naca che m'aveva nachè  
Era de ferre e nun se tuculeva,  
Lu prete che m'aveva d'abbatescì  
sapeva lesce e nun sapeva scrive.

(Irsina)

Quando io nacqui mia mamma non c'era, era andata a lavare le fasce. La culla che mi doveva cullare era di ferro e non si dondolava, il prete che mi doveva battezzare sapeva leggere ma non sapeva scrivere.

571

Quandu mi fici jeu, fici gran dannu:  
Siccau lu mari ch'esti lu chiù fundu,  
Siccau la primavera pe' chidd'annu,  
E siccrau li ghiuri di lu mundu.

(Paracorio)

Quando nacqui io feci gran danno: si seccò il mare più profondo, si seccò la primavera per quell'anno, e si seccarono i fiori del mondo.

572

Quando nasciotti io, me morse mamma;  
Tata me morse lu juorno venenne.  
La mammarella morse pure tanno:  
Mme jette a battezzà, nisciuno attuorno.  
Romanietti piccolo de n'anno.  
Le donne pe' pietà mme diero menna.  
Mo' m'è romaso lu vizio de tanno:  
Addò veco belle donne cerco menne.

(Sturno)

Quando io nacqui, mi morì la mamma; il babbo mi morì il giorno dopo. Anche la levatrice morì allora. Mi andai a battezzare, nessuno attorno. Rimasi piccolo di un anno, le donne per pietà mi dettero il seno. Adesso m'è rimasto il vizio di allora: dove vedo belle donne cerco seni.

573

Io nascietti fra liune e urse,  
E la sirena mme cantaje li verse.  
Stonco a stu munnu comme nun ce stisse,  
M'hanno misso a lu libro de li perse.

(ib.)

Io nacqui fra leoni e orsi e la sirena mi cantò i versi: sto a questo mondo come non ci stessi, mi hanno messo nel libro degli spersi.

574

Uei zia vicchiarella,  
Guardammela a sta figliola,  
E se edda manten' l'onore  
Quann' torn' l'aggia spusà.  
E so' già li unnici e mezz'  
N'at' mezz'or' jè mezzanot',  
U marasciall' me mett' a rapport'  
A la prigion' mi porterà.

(Venosa)

Uei, zia vecchierella, fammi la guardia a questa figliola, e se lei mantiene l'onore, quando torno me la voglio sposare. E son già le undici e mezza, un'altra mezzora ed è mezzanotte, il maresciallo mi mette a rapporto, in prigione mi porterà!

575

Nmizz' la via nova  
Stai na strad' d'fior.  
Li uaglioni vann' a la guerr'  
L' povr' figliol' com' ànna fà.  
Mò pass' lu tren' dell'un'  
Vai cacciann' tanta fum'.

Mò se ne vann' sti quattr' uaglioni  
Li povr' figliol' come ànna fà.

(ib.)

In mezzo alla via nuova ci sta una strada di fiori. I ragazzi vanno alla guerra, le povere figliole come hanno da fare! Ora passa il treno dell'una, facendo un grande fumo. Ora se ne vanno questi quattro ragazzi, le povere figliole come hanno da fare!

## II

### *Canti funebri*

576

Attane mie, attane mie, ah ce sciurante è joce,  
Attane mie, quanne n'amma scurdà sta data?  
Quanne jeve buone, amabele de tutte!  
Quanne fatìa s'fatte, attane mie!  
S' muorte cu' la fatìa a li mane!  
Ce nome m'è cadute da la vocca, attane mie!  
Quanne jere buone, ca te la facive pure co' le galline!  
Mò s'abbia la campane, attane mie.  
Se cette lu bande pe' lu paese, attane mie.  
E ci è muorte joce, è muorte Vitangelo Ragone.  
O ce male cristiane!  
Quanne visite arricevime joce, attane mie,  
Quanne n'amine renne!  
Le vulemme renne tutte de cuntentezza, attane mie.  
Mò vene commare Rita, te porta nu mazze de fiure.  
Vi' quanne cammine c'ave fatte,  
Ca mò non se ne acchiano, attane mie!  
Attinti a li pisi ca po perdimmo li pisi co' la velanza, attane  
mie!  
Quanne stive malate, attane mie,

Me chiamaste vicine o' lette, attane mie,  
E me dicisti ca vulivi o' melone zucarino.  
Co na mano te dibbe o' melone!  
E l'olde la mettibbe sopa a' ventre.  
E dopo mangiate o' melone, me decisti:  
«Sabedda, mi s'è ricreata», attane mie!  
Mò vene compare Giuseppe, co' le mani pulite.  
A quale fiera avita sc'è? A chedda de Gravina?  
Statte bone, attane mie,  
Mò v'è veneno le privite, mò v'è veneno le monache, è arrivata la  
banda.  
Statte bone, attane mie!  
V'è neme 'nsuonne, e v'è nime a dice  
Se si cuntente de cudde ca ti simmo fatte, attane mie!  
(Ferrandina)

Babbo mio, babbo mio, ah che giornata è oggi, babbo mio, quando dobbiamo scordarci questa data? Quanto eri buono, amabile in tutto. Quanta fatica hai fatto, babbo mio, sei morto con la fatica nelle mani. Che nome mi è caduto dalla bocca, babbo mio! Quanto eri buono, te la facevi anche con le galline! Ecco che comincia a suonare la campana, babbo mio! Si getta il bando per il paese, babbo mio. E chi è morto oggi, è morto Vitangelo Ragone. Oh, il malo cristiano che sei! Quante visite riceviamo oggi, babbo mio, quante ne dobbiamo rendere. Le vogliamo rendere tutte di contentezza, babbo mio. Ecco compare Rita, con un mazzo di fiori. Guarda quanto cammino ha fatto, ch'è non se ne trovano fiori in questa stagione, babbo mio. Attenti ai pesi, che poi perdiamo i pesi con la bilancia, babbo mio. Quando eri malato, babbo mio, mi chiamasti vicino al letto, babbo mio, e mi dicesti che volevi il melone zuccherino. Con una mano ti detti il melone, e l'altra la misi sul tuo ventre. E dopo mangiato il melone mi dicesti: «Isabella, mi hai consolato», babbo mio. Ecco compare Giuseppe, con le mani pulite. A quale fiera dovete andare, a quella di Gravina? Addio, babbo

mio. Ecco i preti, ecco le monache, è arrivata la banda.  
Addio, babbo mio. Ritorna in sogno, e vienimi a dire se sei  
contento di quello che ti abbiamo fatto, babbo mio.

577

Vittorio! Capo russ mii Vittori!  
Core di mamma toia, Vittorio bell!  
Vittorio mii! faccia di rose!  
Faccia di miledd ross! Vittorio!  
Vittorio, lu tesoro di casa nost!  
'U cumpagnidd di mamm! Vittorio!  
L'armonia di li sciurni mii! Vittorio!  
Vittorio! La cura e l'affann mii!  
La luce di l'uocchi mii! Vittorio!  
Vittorio! Lu frutt di tant duluri mii!  
Vittorio granu di l'amuri nost!  
Lu sole di l'anima nost! Vittorio!  
Vittorio, bell mii! Addò si mò?...  
La voce toia, Vittorio!... Nina!... Nenu!...  
Li mani toie, Vittorio! li vogli vasà!...  
Li piduzz tuie, Vittorio mii! Ti voglio 'impurchià li  
cauzitteddi!  
Voglio sucà la vuccuzza toia di mele, Vittorio mii!  
Vittorio! Voglio addurà li carni toie di latt!  
Ahimè, Vittorio! Sò fallute li spranze meie!  
Li duluri mii all'acqua e allu vint, Vittorio mii!  
Vittorio! sò svanuti li castidd mii!  
Tutt lu latt mii di n'ann si è perduto! Vittorio bell!  
Vittorio mii, iè fumuta la gioia mia!  
Nu martirie nuvo accomenz pe me! Vittorio!  
Vittorio, li sciurn mii si sò fatt ascuri!  
Li nottate mie sò chiene di paura, Vittorio mii!  
Oh Vittorio, oh Vittorio! Caro a papà!  
Vitturiucc mii! Dolce a lu core!  
Vittorio! Amore!



Dulore! Vittorio!

Dulore mii!

Amor mii!

Amore!

Dulore!

Vittorio!

Vittorio... oh... oh!...

Vittorio! Capo rosso mio! Vittorio! Cuore della tua mamma, Vittorio bello! Vittorio mio! Faccia di rose! Faccia di meluccie rosse! Vittorio! Vittorio, il tesoro di casa nostra! Il compagnino della mamma! Vittorio! L'armonia dei giorni miei! Oh Vittorio! Vittorio! La cura e l'affanno miei! La luce degli occhi miei! Vittorio! Vittorio! Il frutto di tanti dolori miei! Vittorio, grano dell'amore nostro! Il sole dell'anima nostra! Vittorio! Vittorio, bello mio! Dove sei adesso? La voce tua, Vittorio! Le mani tue, Vittorio! Le voglio baciare... i pieducci tuoi, Vittorio mio! Ti voglio infilare i calzettini! Voglio succhiare la bocca tua di miele, Vittorio mio! Vittorio! Voglio odorare le carni tue di latte! Ahimè, Vittorio! Sono cadute le speranze mie! I dolori miei all'acqua e al vento, Vittorio mio! Vittorio, sono svaniti i castelli miei! Tutto il latte mio di un anno s'è perduto! Vittorio bello! Vittorio mio, è finita la gioia mia! Un martirio nuovo comincia per me! Vittorio! Vittorio, i giorni miei si sono fatti oscuri! Le nottate mie sono piene di paura, Vittorio mio! Oh Vittorio, oh Vittorio! Caro al papà, Vittoriuccio mio! Dolce al cuore! Vittorio! Amore! Dolore! Vittorio! Dolore mio! Amore mio! Amore! Dolore! Vittorio! Vittorio... oh... oh...

# *Calabria*

## I *Storie*

578 - DONNA CANDIA

E vota, navi, e gira, navi,  
E la mia bella piangendu va:

«Levatimi a quellu portu,  
Duvi mia mamma sta.»

«Mamma mia carissima,  
Riscattami di ccà!»

«Figlia mia carissima,  
Quant'è 'ssu toi riscattu?»

«Tri leuni e tri barcuni  
E tri culonni d'ora nci sta.»

«È megghiu chi ti pirdissi,  
Ca tant'oru mu si ndi va.»

E vota, navi, e gira, navi,  
E la mia bella piangendu va:

«Levatimi a quellu portu  
Duvi meu patri sta.»

«O patri meu carissimu,  
Riscattami di ccà!»

«O figlia mia carissima,  
Quant'è 'ssu toi riscattu?»

«Tri leuni e tri barcuni,  
E tri culonni d'ora nci sta.»

«È megghiu chi ti pirdissi,  
Ca tant'ora mu si ndi va.»

E vota, navi, e gira, navi,  
E la mia bella piangendu va:  
«Levatimi a quellu portu,  
Duvi mia soru sta.»  
«Sorella mia carissima,  
Riscattami di ccà!»  
«Quant'è lu toi riscattu?»  
«Tri leuni e tri barcuni,  
E tri culonni d'oru nci sta.»  
«È megghiu chi ti pirdissi,  
Ca tant'oru mu si ndi va.»

E vota, navi, e gira, navi,  
E la mia bella piangendu va:  
«E levatimi a quellu portu  
Duvi meu frati sta.»  
«O fratellu meu carissimu,  
Riscattami di ccà!»  
«Sorella mia carissima,  
Quant'è lu toi riscattu?»  
«Tri leuni e tri barcuni,  
E tri culonni d'oru nci sta.»  
«È megghiu chi ti pirdissi,  
Ca tant'oru mu si ndi va.»

E vota, navi, e gira, navi,  
E la mia bella piangendu va:  
«E levatimi a quellu portu  
Duvi l'amori sta.»  
«O amori meu carissimu,  
Riscattami di ccà!»  
«O bella mia carissima,  
Quant'è lu toi riscattu?»  
«Tri leuni e tri barcuni,  
E tri culonni d'oru nci sta.»  
«È megghiu l'oru chi si pirdissi

E la mia bella mu resta ccà.»

E si morissi miu patri lu primu  
Tutta di russu mi vogliu vestiri,  
E la mia bionda mi vogliu acconzari,  
Sona, chitarra, chi vogliu abballari.  
E si morissi mea mati poi appressu,  
Tutta di viridi mi vogliu vestiri,  
E la mia bionda mi vogliu acconzari,  
Sona, catarra, cà vogliu abballari.

E si morissi mia soru cchiù appressu,  
Tutta di biancu mi vogliu vestiri,  
E la mia bionda mi vogliu acconzari,  
Sona, catarra, cà vogliu abballari.  
E si ppe' sorti morissi mio amori  
Tutta di nigru mi vogliu vestiri,  
E la mia bionda mi vogliu sciundiri,  
Scorda, catarra, cà vogliu ciangiri.

(S. Costantino Calabro)

DONNA CANDIA - E volta, nave, e gira, nave, e la mia bella se ne va piangendo: «Menatemi a quel porto dove sta la mia mamma». «O mia mamma carissima, riscattami tu!» «Figlia mia carissima, quant'è il tuo riscatto?» «Tre leoni e tre barconi, e tre colonne d'oro». «Meglio è che tu ti perda, che tant'oro se ne vada». E volta, nave, e gira, nave, e la mia bella se ne va piangendo: «Menatemi a quel porto dove sta il mio babbo». «O mio babbo carissimo, riscattami tu!» «Figlia carissima, quant'è il tuo riscatto?» «Tre leoni e tre barconi e tre colonne d'oro». «Meglio è che tu ti perda, che tanto oro se ne vada». E volta, nave, e gira, nave, e la mia bella se ne va piangendo: «Menatemi a quel porto dove sta la mia sorella». «O mia sorella carissima, riscattami tu!» «Quant'è il tuo riscatto?» «Tre leoni e tre barconi e tre colonne d'oro». «Meglio è che tu ti perda, che tanto oro se ne vada». E volta,

nave, e gira, nave, e la mia bella se ne va piangendo: «E menatemi a quel porto dove sta il mio fratello». «O mio fratello carissimo, riscattami tu!» «Sorella mia carissima, quant'è il tuo riscatto?» «Tre leoni e tre barconi e tre colonne d'oro». «Meglio è che tu ti perda, che tant'oro se ne vada.» E volta, nave, e gira, nave, e la mia bella se ne va piangendo: «E menatemi a quel porto dove sta l'amor mio». «O amor mio carissimo, riscattami tu!» «O mia bella carissima, quant'è il tuo riscatto?» «Tre leoni e tre barconi e tre colonne d'oro». «Meglio è che si perda l'oro, e la mia bella se ne resti qua!» E se morisse mio padre per primo, tutta di rosso mi voglio vestire, i capelli mi voglio acconciare, suona ghitarra, che voglio ballare. E se mia madre gli morisse appresso, tutta di verde mi voglio vestire, e i capelli acconciare, suona ghitarra, che voglio ballare. E se poi morisse anche mia sorella, tutta di bianco mi voglio vestire, e i capelli mi voglio acconciare, suona ghitarra, che voglio ballare. E se per sorte morisse il mio amore, tutta di scuro mi voglio vestire, e i capelli mi voglio strappare, scordati, ghitarra, che voglio lacrimare.

## 579 - GLORIA

«Bonu venutu, Jennaru,  
Cu 'ssa cavalleria,  
Portasti nova 'i figghiana,  
Chija rosa promentia?»  
«Figghiata è grossa gravida,  
A lu puntu di figghiari,  
Voli a sòrusa Gloria  
Mu si faci accumpagnari.»  
«Sòrusa 'na tila ha a tesseri  
'Randi quantu lu mari,  
L'ha di finiri prestu,  
E no la po dassari.»  
«Chiamarmi 'na maistra

E la facimu fari.»  
«O figghiama, va vestiti,  
Vestiti di mbroccatu,  
Va cu canàtuta Gianni,  
Stu giuvaneju cara,  
Assistiti a sòruta Sciura  
E vàsami lu cotraru.»  
Quandu furu a la marineja,  
Stendìu la manu e la vozi vasari.  
«Canàtuma lu scortisi,  
Non mi fari la scurtisia,  
Si lu sapi sòrama Sciura  
Si la pìghia 'n gelusia.»  
«Sòruta Sciura su' sei misi  
Nda lu fundu è di lu mari,  
Stendi la manu e pìghiala  
Si tu la poi pigghiari.»  
«Nda lu fundu di lu mari,  
Sòruma Sciura, ti trovi tu?  
Sòruma Sciura, 'ssi beji capiji,  
Sugnu erba di lu mari,  
Sòruma Sciura, 'ssi beji labbra  
su' coraji di lu mari;  
Sòruma Sciura, 'ssu beju corpu  
Esti scogghiu di lu mari.  
Vorria pemmu ti sentu,  
Dimmi duvi si' tu?  
O rundini, o mea rundini,  
Chi vai a la terra mia,  
Salutami chija mamma,  
Chija perfida judìa  
Ch'avìa du' rosi 'n càmmara  
E nuju nci li sapìa;  
Ch'avìa a Gloria la beja  
Ed a Sciurina mia  
Ed ija li mandau

A l'èrrama stranìa...»

(Pizzo)

GLORIA - «Benvenuto, Jennaru, con questa cavalleria. Portasti nuove di mia figlia, quella rosa primaticcia?» «Tua figlia è piena, sta per sgravarsi. Vuole che sua sorella Gloria venga via con me». «Sua sorella ha da tessere una tela, grande come il mare, l'ha da finire presto, non la può lasciare». «Chiamiamo una maestra, a lei la facciamo fare». «O figlia mia, va a vestirti, vestiti di broccato, va col tuo cognato Gianni, questo giovinetto caro. Assisti tua sorella Sciura, e baciami il bambino». Quando furono alla marina, lui stese la mano e la volle baciare. «O mio cognato scortese, non farmi la scortesia, se mia sorella Sciura lo sa, sente gelosia». «Tua sorella Sciura sono sei mesi che è nel fondo del mare. Stendi la mano, pigliala, se la puoi pigliare». «Nel fondo del mare, mia sorella Sciura, sei tu? Mia sorella Sciura, i tuoi bei capelli sono l'erba del mare, mia sorella Sciura, le tue belle labbra sono coralli del mare, mia sorella Sciura, il tuo bel corpo è uno scoglio del mare! Ti vorrei sentire, dimmi, dove sei tu? O rondine, o mia rondine, che vai alla mia terra, salutami quella madre, quella perfida giudea, che aveva in camera due rose e nessuno lo sapeva: che aveva la Gloria bella e la mia Sciurina, e ci ha mandato lontano pellegrine...»

## II *Canti*

580

'A megghiu cosa chi piaci a mmia:  
A la matina sèntiri cantari,  
Cantannu mi nni vaju a via a via,  
Li donni beddi fazzu respigghiari.

Mperi la porta re la bedda mia:  
«Sùsiti, cà s'è fatta l'arba chiara,  
Lèviti e va a ra missa, gioja mia,  
Cà sta a puntu a puntu pe' sonari».

(Rossano)

La meglio cosa che piace a me, è di sentir cantare alla mattina. Cantando me ne vado di strada in strada, le donne belle faccio risvegliare. Presso la porta della mia bella:  
«Destati, ché s'è fatta l'alba chiara, alzati e va alla messa, gioja mia, che sta proprio ora per suonare».

581

Passa l'acedu e pizzica la rosa,  
E la rosa si fa cchiù saporita:  
Passa lu ventu e nci parra a la rosa,  
Ccu la parola nci crisci la vita.  
Jeu passu e non ti dicu nuda cosa:  
Guardu la tua finestra culurita.  
Se jeu sugnu l'acedu e tu la rosa,  
Pigghiati lu me' sangu e la me' vita.

(Melicuccà)

Passa l'uccello e pizzica la rosa, e la rosa si fa più saporita.  
Passa il vento e parla con la rosa, con la parola le accresce la vita. Io passo e non ti dico nulla: guardo la tua finestra colorita. Se io sono l'uccello e tu la rosa, pigliati il mio sangue e la mia vita.

582

Sira la vidi la calavrisella,  
Tutta stancata da l'acqua vinia,  
E iu le dissi: «O tu, paisanella,  
Dammi na gutta d'acqua 'n curtisia.»  
Illa rispuse 'cu na grazia bella:



«No, l'acqua nu si dune ppi ra via,  
Ca si vuo' acqua, vieni a ra mia cella  
Ti dugno l'acqua ccu ra vita mia».

(Malvito)

Iersera la vidi la calabresina, tutta affannata veniva dall'acqua, e io le dissi: «O tu, paesanella, dammi una goccia d'acqua in cortesia». Ella rispose con bella grazia: «No, l'acqua non si dona per la strada, ché se vuoi acqua, vieni alla mia cella, ti dono l'acqua con la vita mia».

583

Mamma, ca passa lu durci brunettu,  
Cà l'haju canosciutu a lu cantari.  
Teni 'na catarrella e 'nu fischiettu,  
E l'angiuli de 'ncielu fa calari.  
Azati e pigliancilu lu corpiettu,  
È fattu juornu e mi vogliu levari.  
«Figlia, chi ti via santa e beneditta,  
Si' quatrarella e ti vu 'nnamurari!»  
«E mo t'u vogliu fari pe' dispiettu  
lu cu 'na frasca lu fazzu 'nchianari.»

(Acri)

Mamma, che passa quel dolce brunetto, l'ho riconosciuto nel cantare. Tiene una ghitarrella e un fischietto e l'angeli dal cielo fa calare. Alzati e pigliamelo, il corpetto, s'è fatto giorno e mi voglio levare. «Figlia, che tu sia santa e benedetta, sei ragazzina e ti vuoi innamorare!» «Anzi, te lo voglio fare per dispetto, con una frasca lo faccio salire.»

584

E lu me' beni si ndi jiu a caccia,  
E jiu a lu chiami di Santa Maria.  
Nci mbatti 'na palumba 'ianca e destra,

Senza ferita lu sangu currià.  
S'affaccia 'na signura a la finestra:  
«Cu mi ha feritu la palumba mia?»  
«Signura, la palumba non è vostra,  
L'aju portata di 'na longa via.  
Cu' vinu 'iancu nci lavai la testa,  
Cu' zucearu e cannella la pascia».

(Paracorio)

E il mio bene se ne andò alla caccia, e se ne andò al piano di Santa Maria. S'imbatte in una colomba bianca e svelta, senza ferita il sangue scorreva. S'affaccia una signora alla finestra: «Chi ha ferito la colomba mia?» «Signora, non è vostra la colomba, l'ho portata per una lunga via. Con vino bianco il capo le ho lavato, con zucchero e cannella la pascevo.»

585

Oh, quantu è bbeddu l'occhiu di lu sulì,  
Chi ddi nisciunu si dassa guardari,  
E ccu la guarda, prestu l'occhi chiudi,  
Chi nno lu ponnu l'occhi cumpurtari.  
Com'iddu preja na 'rasta di hhiuri  
E l'accedduzzi allegri fa cantari,  
Ccussì, figghiola, mi preju di vui  
Quandu vi vidu in chiazza camminari.

Oh, com'è bello, l'occhio del sole, che da nessuno si lascia guardare, e chi lo guarda deve chiudere gli occhi, ché non lo possono gli occhi sopportare! Com'esso si rallegra di un'aiuola di fiori, e gli uccelletti contenti fa cantare, così, bambina, io mi rallegro di voi, quando per la piazza vi vedo camminare.

586

Quando nescisti tu hhuriu bellizza,  
Màmmata parturiu senza doluri,  
Nescisti 'ntra 'nu jornu d'allegrizza,  
Chi li campani sonavanu sulì!  
Comu criscivi tu cu tennarizza,  
Lu sulì ti lu dava lu sbrenduri,  
Ed eu, pensandu 'ssa toi garbadizza,  
Era e su' allegru sempi a tutti l'uri.

(Caridà)

Quando tu sei nata fiorì la bellezza. Tua mamma partorì senza dolore. Sei nata in un giorno d'allegria, che le campane suonavan sole! Come tu crescevi con tenerezza, il sole ti dava lo splendore. Ed io, pensando alla tua gentilezza, ero e sono allegro in ogni ora.

587

Ca si' cchiù bella tuni de li rosi,  
Quannu alla cima sunnu e all'aria spasi.  
Ca si' cchiù bella d'u milarosa,  
E de 'na shcocchitella di cerasu.  
Quannu lu tua peduzzu 'n terra puosi,  
lu chicu li jinocchia e pu' cci vasu.  
Quannu, giojuzza, allu liettu riposi,  
Senza cannila s'alluma la casa.

(Acri)

Che sei più bella tu delle rose, quando sono in cima ai rami e aperte all'aria. Che sei più bella tu della melarosa, e di una ciocchetta di ciliegio. Quando posi in terra il tuo pieduccio, io piego le ginocchia e vi do un bacio. Quando, gioiuzza, riposi nel letto, senza candela la casa si rischiara.

588

Figghiola, cu 'ssi mani delicati,

E ddilicati li cosi faciti.  
Quandu la 'vuggia a manu vui pigghiati,  
L'acellu, ch'è pe' ll'aria, vui pingiti.  
Bella, la sira quandu vi curcati,  
La luna fa la ninna e vui durmiti,  
E la mattina quandu vi levati  
Canta lu rusignolu e vi vestiti.

(Delianova)

Bambina, con queste mani delicate, le cose delicate voi ci fate. Quando in mano voi prendete l'ago, l'uccello, ch'è nell'aria, dipingete. Bella, la sera quando vi coricate la luna canta la ninna-nanna e voi dormite, e la mattina, quando vi levate, canta l'usignolo e vi vestite.

589

Quandu nesci lu sulì a matinata,  
Tutti l'acelli cantanu a partita,  
E cantanu ppe' vui, 'ngelica fata,  
Spìngula d'oru e dilicata vita.

(Pizzo)

Quando esce il sole alla mattina, cantano a gara tutti gli uccelli. E cantano per voi, spirito angelico, spilla d'oro e delicata vita.

590

All'ariu s'indijru ora l'acelli,  
Iru pi sseguitari li frailli;  
Vu' siti la rrigina di li belli,  
Li vostri cosi a nui dunatindilli;  
Vui purtati cu ppompa i zagarelli,  
E ccu nu lazzu d'ora a li capilli.  
Quandu mintiti ssi novi ciurcelli,  
Luci lu sulì, la luna e li stilli.

(Melito di Porto Salvo)

Per l'aria se ne andarono gli uccelli, le faville del sole andarono a seguire. Voi siete la regina delle belle, le vostre cose donatele a noi. Voi portate superba gli zagarelli, e con un laccio d'oro sui capelli. Quando mettete queste nuove gioie, riluce il sole, la luna e le stelle.

591

Arangu duci di lu meu giardinu,  
Arrama cu li pàmpani d'argentu,  
Arrama siti vui, giojuzza cara,  
La pàmpina su' jeu, non haju abbentu.

(S. Costantino Briatico)

Arancia dolce del mio giardino, rama con i pampini d'argento, rama siete voi, o mia gioiuzza, il pampino son io, non ho mai pace.

592

Russu hhuriddu e cristalle d'amure,  
Dimme pecchè tu me trasiste 'n core,  
Cà t'haju ahhatu 'miezzu li hhure,  
'Miezzu le rose russe e re viole.  
Mancu de ll'aequa t'hai a fare toccare,  
Puru de ll'acqua puorto gelusia.  
Si vue acqua pe' ti nne lavare,  
Te dugnu 'u sangu de le vine mie,  
Se vue tuvaglie pe' ti nne stujare,  
Te dugnu 'u velu de la vita mia.  
Se vue ligna pe' ti nne addrumare,  
Te dugnu l'ossa de la vita mia;  
Ca pe' linzola te dugnu li hhure  
E pe' cuscina ti dugnu 'stu core.

(Falerna)

Rosso fiorellino e cristallo d'amore, dimmi perché mi sei entrato dentro il cuore. Ché t'ho trovato in mezzo ai fiori, in mezzo alle rose rosse e alle viole. Nemmeno dall'acqua t'hai da far toccare, pure dell'acqua io ho gelosia. Se vuoi acqua per lavarti, ti dono il sangue delle vene mie. Se vuoi panni per asciugarti, ti dono il velo della vita mia. Se vuoi legna per accendere il fuoco, ti dono l'ossa della vita mia. Che per lenzuoli ti dono i fiori, e per cuscino ti dono questo cuore.

593

Si Ccatarina un ghiornu fussi mia,  
Riali nci farria ccu ddignitati:  
Un tulareddu d'oru nci farria  
Ammenzu di quattr'arburi hhiurati,  
Unu d'arangiu, n'atru di lumia,  
N'atru di gersumini spampanati,  
N'atru la rrama di la ggilusia,  
Chi ffa l'amanti tutti dispirati.

Se Caterina un giorno fosse mia, allora le farei grandi regali: un telaretto d'oro le farei, in mezzo a quattro alberi infiorati, uno d'arancio, uno di lumia, un altro di gelsomini sbocciati, un altro la rama della gelosia, che fa gli amanti tutti disperati.

594

Caspéddha, po' ciumàse manahì?  
Manahò ciumùme ciòla egò.  
'Na spiddho na su mbei ossu to aftì,  
C' ena addho na mbei pu thelo egò:  
Na su dangài addhonè tundo vizzì,  
Ce t'addho, abbueàtu, to affalò:  
Asce spriháda na su vjéi i spihì,  
Ti meddhi n'artis ecì p'ummon egò.

(Roghudi)

Ragazza, come dormi sola? Solo ci dormo anch'io. T'entri una pulce dentro l'orecchio, e un'altra dove voglio io. Ti morda un'altra questa mammella, e l'altra, sotto, l'ombelico. Che di freddo t'esca l'anima, ché non venisti là dov'ero io.

595

Sperto ja ton cosmo thelo na pao,  
Ta àspiti na mu camu sinodìa:  
S'mia grutteddha ìthela na mbeo,  
Ecì pu amabasunévu ta puddhìa:  
Ecittenóssu mbenno ce strigào:  
«Sórtamu, posso m'écame pricià!»

(ib.)

Ramingo pel mondo voglio andare, che i serpenti mi faccian compagnia: in una grotticella vorrei entrare, dove stanno gli uccelli appollaiati. Là dentro mi caccio e grido: «O mia sorte, quanto mi hai fatto disperato!»

596

Oli mu legu: «Tragúda, tragúda!»  
Ce emména em mu vjénni asce cardìa.  
Na tragudíu ta calà garzugna,  
Cini ti vjennu a spasso ti vradìa.  
Oli mu legu: «Mavri micceddhugna!  
Emìse, éhome, emì i ponocardìa.»

Tutti mi dicono: «Canta, canta!» E a me il canto non esce dal cuore. Cantino i bei ragazzi, quelli ch'escono a spasso la sera. Tutti mi dicono: «Povera ragazzetta! Noi, l'abbiamo, noi, la malinconia».

597

'N jurnu 'na palumba curtivai,  
Amminezu le palumbe 'gualle sue;  
Se fece 'rande e ll'ali cce tagliai,  
Ppe' nun putire volare a voglie sue;  
'Ntisi 'na vuce all'ariu e m'affacciai,  
E lla vidietti amminezu de le grue;  
Io cce dissi: «Palumba, duve vai?  
Vòtate arriedi si bene mi vue.»  
«Io nun me vuotu né moni, né mai,  
Ca soverchiu aspettai l'amure tue.»

(Soveria Mannelli)

Un giorno una colomba m'allevai, in mezzo alle colombe pari sue. Si fece grande, e le tagliai le ali, che non potesse volare secondo la sua voglia. Intesi nell'aria una voce e m'affacciai, e la vidi in mezzo alle gru; io le dissi: «Colomba, dove vai? Voltati indietro se mi vuoi bene». «Io non mi volto né adesso né mai, ché troppo aspettai l'amore tuo».

598

Vorria chi fussi quantu 'na marvizza,  
Mu mi ndi vegnu supra a 'ssu tilaru,  
Mu ti rumpu li pettini e li lizza,  
La navettella che teni 'nta la manu.  
Li lizza, chi su' arburi d'amuri  
E su' attaccati a li pedalari  
Tu 'ngruppi fila, ed eu 'ngruppo doluri,  
Tu la càscita batti ed eu lu cori.

(Vibo Valentia)

Vorrei essere come un tordo, venire sopra il tuo telaio, romperti i pettini e i licci, e la navetta che tieni nella mano. I licci che son alberi d'amore, e al pedale sono attaccati, tu annodi fili e io annodo dolore, tu la cassa del telaio batti e io mi batto il cuore.



599

Cca avanti nc'è 'na figghia di massaru,  
Chi arrassimigghia n'aculeđa d'uoru;  
E quandu pigghia la sua agugghia a manu  
Passa l'aciedu e lu pitta a lu volu.  
E quandu trasa 'ntra lu soi tilaru,  
Mina la navette da comu truono;  
E jeu, l'amaru, chi su' di luntanu,  
Sientu li buotti e di la pena muoru!

(Serra S. Bruno)

Qui avanti c'è una figlia di massaro che assomiglia a un'aquiluccia d'oro. E quando prende il suo ago in mano, passa l'uccello e lo dipinge al volo. E quando lavora al suo telaio, mena la navetta come un tuono. E io, meschino, che sto lontano, sento i colpi e muoio per la pena.

600

'Vanti a 'sta ruga ccà, vorria chiantari  
Bruna di fati e pira muscatezi;  
Ma 'nta menzu 'na funtana fari  
Mu vannu a ll'acqua li giovani bezi:  
Unu di chizi ndi vorria pigghiari,  
Chizu chi avi l'occhi nigrarezi.

(S. Costantino Briatico)

In questa strada io ci vorrei piantare bellissimi prugni, pere moscatelle: ma nel bel mezzo farci una fontana, perché vadano ad acqua i giovani belli. Uno di questi io vorrei pigliarmi, quello che ha gli occhi di carbone.

601

Giuvani, chi vi pendinu 'ssi lazzi,  
'Ss'occhi ammaganti e 'ssi capilli rizzi,

Vi pendenu 'ssi rosi mazzi mazzi,  
Giuvani, caricatu de bellizzi.  
Quandu m'affrunti cu 'ss'uocchi m'ammazzi  
'Nta lu focu mi trovi e tu m'attizzi,  
'N'ura chi vi avissi 'ntra li braccia,  
Cent'anni camperia de cuntentezzi.

(Maida)

Giovane, che vi pendono questi lacci, con quest'occhi  
ammaganti e questi ricci, che vi pendono queste rose, a  
mazzi, giovane carico di bellezza, quando m'affronti con  
quest'occhi m'ammazzi, nel fuoco mi trovi e mi attizzi, un'ora  
che vi avessi tra le braccia per cent'anni camperei di  
contentezza.

602

Vinni a passari a 'nu spicu di via,  
Stava a la 'ntisa comu annemuratu:  
Vinni a passari la cotrara mia,  
'N pettu portava 'nu pumu e 'nu granatu.  
Pigghia lu pumu e mi lu dezi a mia,  
Io mi lu pigghiu come annemuratu,  
Tagghiu lu pumu lu meli curria,  
Lu sangu di l'amanti 'mbisceratu.

(S. Costantino Br.)

Venni a passare a un cantone di strada, stavo alla posta,  
come innamorato: venne a passare la ragazza mia, in petto  
portava un pomo e una mela granata. Piglia il pomo e a me  
lo dona, io me lo piglio, come innamorato, taglio il pomo, il  
miele correva, il sangue dell'amante appassionato.

603

A chista ruga cc'è 'na piccirilla  
Nessunu chi lla tocca, ch'è lla mia,

Cà se cc'è 'ncunu, chi pritendi ccosa,  
Mu si lla caccia di la fantasia.  
Duve lle pedi, la capu cce posa,  
Lu sangu fa la vina ppe' lla via.

(Tiriolo)

In questa strada c'è una ragazzetta, che nessuno la tocchi,  
ché essa è la mia. Che se c'è qualcuno che accampa pretese,  
se le cacci dalla fantasia. Dove ha i piedi gli faccio posar la  
testa, il sangue si scava il solco per la via.

604

Troffa di petrusinu, bellu natu,  
Erba crisciuta a la mia cumpagnia,  
Sira e matina t'haju abbiveratu,  
Mò chi si' 'randi ha' d'èssari la mia.  
Si nc'è quarcunu, chi avissi mandatu,  
Mu si la caccia di la fantasia:  
Palli fazzu chiòviri e nivicari,  
Lu sangu fazzu jiri pe' la via.

(Zammarò)

Cespo di fiorito rosmarino, erba cresciuta alla mia  
compagnia, sera e mattina t'ho abbeverata, ora che sei  
grande hai da esser mia. Se c'è qualcuno che avesse dei  
diritti, che se li cacci dalla fantasia: palle faccio piovere e  
nevicare, il sangue faccio andare per la via.

605

Vinni mu canto cà su' ostinato,  
Pecchè la vita mia la pensu pocu,  
Ad ogni porta nc'èni 'n'omu armato,  
A ogni finestra 'na vampa di focu.  
Ora mu nesci 'sto guappu 'vantato,  
Quanto l'adumu c'un circu di focu,

Si non mi dànnu la beđa ch'haju amato,  
Ccà 'vanti a tutti quanti mento focu.

(Polistena)

Son venuto a cantare ché sono ostinato, perché alla mia vita poco ci penso, a ogni porta c'è un uomo armato, a ogni finestra una vampata di fuoco. Ora ch'esce questo guappo vantato, come lo abbatto con un cerchio di fuoco! se non mi danno la bella che ho amato, qui intorno a tutti quanti appicco il fuoco.

606

Barbaru, vili e timurusu cani,  
Tu abbài dintra e non nesci di fora;  
Ti vai avantandu cu li cristiani:  
Dui pezzi m'hai di fari 'stu mio cori.  
Èccumi prontu cu l'armi a lli mani,  
Chistu è lu spassu mio: cu' parra mori.

(Parghelia)

Barbaro, vile, pauroso cane, tu abbai dentro e non esci all'aperto: ti vai vantando coi cristiani che questo mio cuore in due pezzi l'hai da fare. Eccomi pronto con l'armi in mano, questo è il mio spasso: chi parla muore.

607

Carceru funnu, cuncavata tana,  
Ogn'omu chi cce 'ncappa s'abbannuna,  
Si' fravicatu a 'na parte stramanu,  
Chi nun cce passû mancu li cursuni.  
Vorrâ sapire quanto su' luntanu  
De lu paise mio, de lu me' amuri.  
M'haû strapunutu a 'nu scuoglio de mare,  
Duve nun vatte nè sule, nè luna!

(Acrici)

Carcere fondo, interrata tana, ognuno che ci cade si è perduto, sei fabbricato in un luogo fuori mano, che non ci passano neanche i corsari. Vorrei sapere quanto sono lontano dal paese mio, dal mio amore. M'hanno sepolto in uno scoglio di mare dove non batte né sole né luna.

608

Staju 'n galera 'mmita e 'un mi nne pientu.  
Staju 'n galera 'mmita e mi nn'avantu.  
'Nu gappicellu me cacciau 'nu dente  
E l'ha pagatu e l'ha chianciuto tanto.  
Haju distrutto ad illu e alli parenti  
De 'u sangu luoru mi fici 'nu manto.

(Acri)

Sono in galera a vita e non me ne pento. Sono in galera a vita e me ne vanto. Un guappetto mi cacciò un dente, e l'ha pagata, e come ha pianto! Ho distrutto lui e i suoi parenti, del sangue loro mi sono fatto un manto.

### III

#### *Canti funebri*

609

Spusa, si mi voi videri,  
Veni a lu monumentu,  
Porta chiavi di porfidu  
E chiavatura di argentu.  
Apri la pranca e vidi  
Cà ti pigghi spaventu:  
Ca l'amaru di spùsatu  
L'havi lu monumentu.

(Pizzo)

Sposa, se mi vuoi vedere, vieni al monumento. Porta chiavi di porfido, serratura d'argento. Apri la lapide e guarda, che ti pigli spavento: ch'è del tuo amaro sposo questo monumento.

610

Dundi vinni 'sta nùvulu?  
Vinni di l'auta mari,  
Trasiù di la finestra  
E ruppiù lu spicchiali.  
Chiangimi, mamma, chiangimi,  
Chiangimi e mai posari,  
Cà l'amaru di figghiutu  
Si ndi jù pe' mai tornari.  
Peccata fu 'randissimu  
Ma eppi 'n'orrendu mali  
Ca stancou li medici  
E puru li speziali.  
La morti di sta giovani  
Chi non si po' pensari!

(ib.)

Donde è venuta questa nuvola? È venuta dall'alto mare: passò per la finestra e ruppe lo specchio. Piangimi, mamma, piangimi, piangimi e mai cessare, ché il tuo amaro figlio se ne andò per non più tornare. Fu grandissimo peccato, ma ebbi un orrendo male, che stancò i medici e gli speziali. La morte di questo giovane, non la si può pensare!

611

Gioja, vitti la morti,  
Gioja, la vitti ajeri:  
La vitti 'ntra 'nu strittu,

Comu 'nu gran levreri  
E io fui curiusissima:  
«Morti, di dundi veni?»  
«Vegnu di la Germania,  
Di jà a Conti Ruggeri;  
Haju ammazzatu principi  
Conti cu cavalieri  
E mò vinni pe' figghiuta,  
Cu mia mu si ndi veni.»  
Chiangimi, mamma, chiangimi,  
Chiangimi e mai posari,  
Chiangimi la dominica  
La Pasca e lu Natali,  
Cà cchiù non vidi a figghiuta  
A tavula a mangiari  
E cchiù non mi aspettari.

(ib.)

Gioia, vidi la morte, gioia, ieri la vidi, la vidi in una strettoia come un grande levriero. E io fui curiosa: «Morte, da dove vieni?» «Vengo dalla Germania, di là dal Conte Ruggero. Ho ammazzato principi, conti con cavalieri. Adesso venni per il figlio tuo, che con me se ne venga». Piangimi, mamma, piangimi, piangimi e mai cessare, piangimi la domenica, la Pasqua, il Natale, ché più non vedi il figlio tuo a tavola mangiare, e più non mi aspettare.

612

Seminaru 'nu bàrsamu  
Ai porti di Tropia,  
Boni guardini mìsaru,  
E genti di valìa.  
Lu bàrsamu era spùsatu,  
Chi gra' adduru facià,  
Ma prestu ti dassau

Pe' jiri a la dulìa.

(ib.)

Seminarono un balsamo alle porte di Tropea; buoni guardiani ci misero, e gente di valore. Il balsamo era il tuo sposo, che gran odore faceva. Ma presto ti lasciò, per andar nel dolore.

613

O aceju viridi e giallu,  
Chi bbeni di Turchija,  
Venisti mu cunzuli  
La famigghieja mia.  
Gioja! ca non è vera,  
Chi tutta è fauzità:  
Ahi chistu gran duluri  
A mia mi atterrerà!

(ib.)

O uccello verde e giallo, che vieni dalla Turchia, venisti per consolare la mia famigliola! Gioia! che non è vero, è tutto un inganno! Ahi, questo dolore mi atterrerà.

614

Tu, giudice di l'angili,  
Chi stai supra 'sse neglie,  
T'hai pigliatu 'ssu giuvane  
Chi lassau li soricelle.  
Tu, giudice di l'angili,  
Chi stai supra 'ssu sulì,  
T'hai pighatu 'stu giuvani,  
Chi lassau li suoru sulì.

(Feroletto Antico)

Tu, giudice degli angeli, che stai sopra quelle nubi, l'hai



pigliato questo giovane, che lasciò le sorelline. Tu, giudice degli angeli, che stai sopra il sole, ti sei pigliato questo giovane, che lasciò le sorelle sole.

615

Allestite, giuvane, allestite,  
'U cavallu è venutu  
'A sella è viridi e gialina,  
'A staffa è di vellutu.  
E di chissi chi su' juti  
Nullu si nd'ha venutu.  
Allestite, giuvane, allestite,  
'U cavallu è ben sellatu  
'A sella è viridi e gialina  
'A staffa è di broccatu,  
E di chissi chi su' juti  
Nullu si nd'ha votato.

(Nicastro)

Preparatevi, giovane, preparatevi! Il cavallo è venuto, la sella è verde e giallina, la staffa è di velluto. E di quelli che sono andati, nessuno se n'è tornato. Preparatevi, giovane, preparatevi! Il cavallo è ben sellato, la sella è verde e giallina, la staffa è di broccato, e di quelli che sono andati nessuno si è voltato.

616

Santa Maria Atissima,  
Ata cchiù de 'na nave,  
Tutti 'ssi bielli giuvani  
Su' misi a cunsumari.  
Santa Maria Atissima,  
Ata cchiù de castiellu,  
Tutti 'ssi bielli giuvani

Su' misi a lu maciellu!

(Feroletto Antico)

Santa Maria Altissima, alta più di una nave, tutti quei bei giovani sono messi a consumare. Santa Maria Altissima, alta più del castello, tutti quei bei giovani son mandati al macello!

617

A chillu mundu  
Nun nc'è stanza reale,  
Nemmenu liettu  
Ppe' arriposari,  
Cà nc'è la terra mura  
E si' misu a squagliari.  
A chillu mundu  
Nun nc'è curtina  
Nemmenu liettu  
Ppe' cci dormire,  
Cà nc'è la terra niura  
E si' misu a scumparire.

(ib.)

In quel mondo non c'è vera stanza, e nemmeno letto per riposarci, ché c'è la terra nera, e sei messo lì a disfarti. In quel mondo, non c'è cortina, e nemmeno letto per dormirci, ché c'è la terra nera, e lì ci sei messo a scomparire.

618

Màmmama, non mi ciangiri,  
Nemmenu rièpiti fari,  
Cà sugnu intu 'n gloria  
Cu l'angili a cantari.  
Mamma, non mi ciangiri,  
Nemmenu rièpiti diri,

Cà sugnu intù 'n gloria  
Cu l'angili a godili.

(Pianopoli)

Mamma mia, non piangermi, e non far nemmeno lamenti, ché sono dentro la gloria a cantare con gli angeli. Mamma, non piangermi, e non dir neanche lamenti, ché sono dentro la gloria, a gioire con gli angeli.

619

Veni, si mi voi vidiri,  
Longa non è la via,  
Veni a' chiesa e vidimi,  
Cà chija è casa mia.  
Io chi ngi fici a spùsama  
Chi fora mi cacciau?  
Li beji occhi mi chiusi,  
La vucca mi serrau.  
Poi 'n'atra mi ndi fici:  
Li prèviti avvisau,  
Poi tutti cu mia vinnaru,  
Poi sulu mi dassau.  
Ma jà mi nesciù pàtrima,  
E 'n bucca mi vasau.  
Iju si vota e dissi:  
«Figghiu, cu' ti mandau?»  
«Patri, mi mandau spùsama,  
Ma ija non curpau.»  
«Figghiu, non era tempu,  
Gioja, di riposari.»  
«Patri, si non è tempu,  
Io mi ndi vo tornari,  
Pemmu cunsulu a spùsama  
E tutta la jania.»  
«Figghiu, mò chi benisti,

Non ti ndi poi tornari,  
Jèttati 'nta 'st'abissu,  
Cu l'atri morti amari.»

(Pizzo)

Vieni, se mi vuoi vedere, la strada non è lunga: vieni nella chiesa e vedimi, ché quella è la mia casa. Che ho fatto io alla mia sposa, che mi ha scacciato? I begli occhi mi chiuse, la bocca mi serrò. Poi me ne fece un'altra: avvisò i preti. Poi tutti vennero con me, poi solo mi lasciarono. Ma di qua uscì mio padre, e mi baciò sulla bocca. Si voltò e disse: «Figlio, chi t'ha mandato?» «Padre, mi mandò la mia sposa, ma io non avevo fatto del male». «Figlio, non era il tempo, per te, gioia, di riposare». «Padre, se non è il tempo, io me ne voglio tornare, per consolare la mia sposa, e tutti i parenti nostri». «Figlio, ora che sei venuto, non te ne puoi più tornare: gettati in quest'abisso, con gli altri morti amari!»

# *Sicilia*

## I

### 620 - LA BARONESSA DI CARINI

Chianci Palermu, chianci Siragusa,  
Carini cc'è lu luttu ad ogni casa;  
Cu' la purtau sta nova dulurusa  
Mai paci pozz'aviri a la sò casa.  
Haju la menti mia tanta cunfusa,  
Lu cori abbunna, lu sangu stravasa;  
Vurria 'na canzunedda rispittusa,  
Chiancissi la culonna a la mè casa;  
    La megghiu stidda chi rideva 'n celu,  
Arma senza cappottu e senza velu;  
    La megghiu stidda di li Sarafini,  
Povira Barunissa di Carini!  
    Ucchiuzzi fini di vermi manciati,  
Ca sutta terra vurvicati siti,  
D'amici e di parenti abbannunati,  
Di lu mè amuri parrati e dicitì.  
Pinsati ad idda, e cchiù nun la turbati,  
Ca un jornu com'è idda cci sariti;  
Limosina faciti e caritati,  
Ca un jornu avanti vi la truviriti.

Piange Palermo, piange Siracusa, a Carini c'è lutto in ogni casa; chi portò questa nuova dolorosa, non possa aver mai pace nella sua casa. La mia mente è tanto confusa, il cuore si gonfia, il sangue trabocca: vorrei una canzonetta rispettosa, che piangesse la colonna nella mia casa; la meglio stella che

rideva nel cielo, anima senza vesti e senza veli, la meglio stella dei Serafini, povera Baronessa di Carini!

Gentili occhietti mangiati dai vermi, che siete sepolti sotto terra, da amici e da parenti abbandonati, del mio amore parlate e raccontate. Pensate a lei, e più non la turbate, ché un giorno sarete come lei: elemosina fate e carità, ché un giorno innanzi ve la troverete...

Ciumi, muntagni, arvuli, chianciti;  
Suli cu Luna, cchiù nun affacciati;  
La bella Barunissa chi pirditi  
Vi li dava li räjä 'nnamurati:  
Acidduzzi di l'aria, chi vuliti?  
La vostra gioja 'nùtuli circati:  
Varcuzzi, chi a sti praj lenti viniti,  
Li viliddi spincìtili alluttati!

Ed alluttati cu li lutti scuri,  
Cà morsi la Signura di l'amuri!  
Amuri, amuri, chiànciti la sditta.  
Ddu gran curuzzu cchiù nun t'arrisetta;  
Dd'ucchiuzzi, dda vuccuzza biniditta,  
Oh Ddiu! ca mancu l'ùmmira nni resta!  
Ma cc'è lu sangu chi grida vinnitta  
Russu a lu mura, e vinnitta nn'aspetta!

E cc'è Cu' veni su pedi di chiummu,  
Chiddu chi sulu cuverna lu munnu;  
E cc'è Cu' veni cu lentu caminu,  
Ti junci sempri, arma di Cainu!

Fiumi, montagne, alberi, piangete; Sole e Luna, non v'affacciate più; la bella Baronessa ch'avete perduto, ve li dava i raggi innamorati! Uccelletti dell'aria, che volete? La vostra gioia invano cercate: barchette, che lente venite a queste spiagge, alzate abbrunate le piccole vele! E abbrunate con il lutto oscuro, ché morì la Signora dell'amore.

Amore, amore, piangi la disdetta! Del gran cuoricino più non ti adorni. Degli occhietti, della boccuccia benedetta, oh Dio, più nemmeno l'ombra resta!

Ma c'è il sangue che grida vendetta, rosso sul muro, e vendetta ci attende!

E c'è Chi viene su piedi di fumo, quello che solo il mondo governa, e c'è Chi viene con lento cammino, e sempre ti raggiunge, anima di Caino!

Vicinu a lu Casteddu di Carini  
Girà di longu un bellu Cavaleri,  
Lu Vernagallu di sangu gintili,  
Chi di la giuvintù l'onuri teni;  
Girà comu l'apuzza di l'aprili  
'Ntunnu a li ciuri a sùrbiri lu meli;  
Di comu annarba finu a 'ntrabbuniri  
Sempri di vista li finestri teni:

Ed ora pri lu chiami vi cumpari  
Supra d'un baju, chi vola senz'ali;  
Ora dintra la chiesa lu truvati,  
Chi sfaiddà cu l'occhi 'nnamurati;  
Ora di notti cu lu minnulinu  
Sintiti la sò vuci a lu jardinu.

Lu gigghiu finu, chi l'oduri spanni  
Ammugghiateddu a li so' stissi frunni,  
Voli cansari l'amurusi affanni  
E a tutti sti primuri nun rispunni:  
Ma dintra adduma di putenti ciammi,  
Va strasinnata, e tutta si cunfunni;

E sempri chi lu sènzium cci smacedda,  
Ch'havi davanti 'na figura bedda;

E sempri chi lu sènzium cci macina,  
E dici: «Comu arreggi, Catarina?»

E sempri chi lu sènzium 'un ha valuri,  
Cà tutti cosi domina l'Amuri.

Vicino al Castello di Carini, girava alla lontana un bel Cavaliere, il Vernagallo di sangue gentile, che tiene la palma della gioventù; girava come l'ape dell'Aprile intorno al fiore a sorbire il miele: dal primo albore fino all'imbrunire, tiene sempre di vista le finestre... Ed ora per il piano egli compare, sopra un baio che vola senza ali; ora dentro la chiesa lo trovate, che sfavilla con gli occhi innamorati; ora di notte con il mandolino, sentite nel giardino la sua voce.

Il fine Giglio, che il profumo spande, tutto avvolto nelle sue stesse fronde, vuol fuggire gli affanni amorosi, e a tutte queste premure non risponde: ma dentro brucia di fiamme potenti, va dissennata, e tutta si confonde; e sempre il senno si tortura, ch  ha davanti un'immagine bella, e sempre il senno si tortura, e dice: «Come resisti, Caterina?», e sempre il senno perde la sua forza, ch  ogni cosa domina l'Amore...

Stu ciuriddu nasciu cu l' utri ciuri,  
Spampinava di marzu a pocu a pocu;  
Aprili e maju nni gud u l'oduri,  
Cu lu Suli di giugnu pigghiau focu:

E di tutt'uri stu gran focu adduma,  
Adduma di tutt'uri e nun cunsuma;

Stu gran focu a du' cori duna vita,  
Li tira appressu comu calamita.

Chi vita duci, ca nudda la vinci,  
Gud rila a lu culmu di la rota!

Lu Suli di lu celu passa e 'mpinci,  
Li r j a li du' amanti fannu rota;

'Na catinedda li curuzzi strinci,  
B ttinu tuttidui supra 'na nota;

E la filicit  chi li dipinci  
Attornu attornu di ora e di rosa.

Ma l'oru fa la 'nvidia di centu,  
La rosa   bella e frisca pr'un mumentu;

L'oru, a stu munnu,   'na scuma di mari,  
Sicca la rosa e spampinata cari.



Lu Baruni di càccia avia turnatu:  
«Mi sentu straccu, vògghiu ripusari.»  
Quannu a la porta si cci ha prisintatu  
Un munacheddu, e cci voli parrari.

Questo fiorellino nacque con gli altri fiori, di marzo sbocciava piano piano, aprile e maggio ne godettero l'odore, con il sole di giugno prese fuoco. E in ogni ora questo gran fuoco brucia, brucia in ogni ora e non consuma; questo gran fuoco a due cuori dona vita, come una calamita li trascina.

Che dolce vita - che nessuna la vince - goderla sul colmo della ruota! Il sole del cielo passa e si riposa, i raggi ai due amanti fan corona; una catenina stringe i due cuori, battono tutt'e due sopra una nota: e la felicità che li dipinge intorno intorno di oro e di rosa... Ma l'oro fa invidia a tanta gente, e la rosa è fresca e bella per un momento: l'oro, a questo mondo, è una schiuma di mare, la rosa secca ed avvizzita cade!

Il Barone era tornato dalla caccia: «Mi sento stanco, mi voglio riposare». Quando alla porta gli s'è presentato un fraticello, che gli volle parlare.

Tutta la notti 'nsèmmula hannu statu;  
La cunfidenza, longa l'hannu a fari.  
Gesù-Maria! chi àriu 'nfuscatu!  
Chistu di la timpesta è lu signali...

Lu munacheddu nisceva e ridìa,  
E lu Baruni susu sdillinìa:

Di nùvuli la Luna s'ammughiau,  
Lu jacobbu cucula e sbulazzau.

Afferra lu Baruni spata ed ermu:  
«Vola, cavaddu, fora di Palermu!

Prestu, fidili, binchì notti sia,  
Viniti a la mè spada 'n cumpagnia.»

'Ncarnatedda calava la chiara  
Supra la schina d'Ustrica a lu mari;

La rinnedda vola e ciuciulìa,  
E s'àusa pri lu Suli salutari;  
Ma lu spriveri cci rumpi la via,  
L'ugnidda si li voli pilliccari!  
Timida a lui sò nidu s'agnunìa,  
A mala pena ca si pò sarvari:  
E d'affacciari nun azzarda tantu,  
E cchiù nun pensa a lu filici cantu.  
Simili scanto e simili turruri  
Appi la Barunissa di Carini:  
Era affacciata nni lu sò barcuni  
Chi si pigghiava li spassi e piaciri;  
L'occhi a lu celu e la menti a l'Amuri  
Termini 'stremu di li sò disij.

Tutta la notte insieme sono stati: una lunga confidenza avevan da fare. Gesù Maria, che aria ottenebrata! Questo della tempesta è il segnale... Il fraticello usciva e rideva, e il Barone di sopra delirava: di nuvole la luna si ravvolse, svolazzò cantando l'assiuolo. Afferra il Barone spada ed elmo: «Vola, cavallo, fuori di Palermo! Presto, fedeli, benché sia notte, venite in compagnia con la mia spada».

Incarnata moriva la luce sopra la schiena d'Ustica sul mare; la rondinella vola e cinguetta, e s'alza in alto a salutare il sole: ma lo sparviero le taglia la strada, i suoi artigli se li vuol leccare! Timida nel nido essa si nasconde, e a mala pena riesce a salvarsi: e d'affacciarsi non s'azzarda tanto, e al felice canto ormai non pensa più.

Simile spavento e simile terrore ha la Baronessa di Carini: al suo balcone se ne stava affacciata, per pigliarsi spasso e piacere, gli occhi al cielo e il pensiero all'amore, supremo scopo dei suoi desideri.

«Viju viniri 'na cavallaria;  
Chistu è mè patri chi veni pri mia!  
Viju viniri 'na cavallarizza;

Forsi è mè patri chi mi veni a 'mmazza.»

«Signuri patri, chi vinistu a fari?»

«Signura figghia, vi vegnu a 'mmazzari.»

«Signuri patri, accurdàtimi un pocu  
Quantu mi chiamu lu mè confissuri.»

«Havi tant'anni chi la pigghi a jocu,  
Ed ora vai circannu cunfissuri?!

Chista 'un è ura di cunfissioni

E manco di riciviri Signuri.»

E comu dici st'amari palori,  
Tira la spata e càssacci lu cori.

«Tira, cumpagnu miu, nun la garrari  
L'appressu corpu chi cci hai di tirari!»

Lu primu corpu la donna cadù,

L'appressu corpu la donna murì,

Lu primu corpu l'appi 'ntra li rini,

L'appressu cci spaccau curuzzu e vini!

«Vedo venire una cavalleria: questo è mio padre che viene per me! Vedo venire una cavalcata: forse è mio padre che viene e mi ammazza!»

«Signor padre, che veniste a fare?» «Signora figlia, ti vengo a ammazzare». «Signor padre, datemi un po' di tempo, che possa chiamare il mio confessore». «Sono tanti anni che la prendi alla leggera, e adesso vai cercando un confessore? Questa non è ora di confessione, e neanche di ricevere il Signore!» E come dice queste amare parole, vibra la spada e le spacca il cuore. «Vibra, compagno mio, non lo sbagliare, il colpo appresso che hai da vibrare!» Al primo colpo la donna cadette, al colpo appresso la donna morì. Il primo colpo l'ebbe tra le reni, il colpo appresso le spaccò cuore e vene.

Curriti tutti, genti di Carini,  
Ora ch'è morta la vostra Signura,  
Mortu lu gigghiu chi ciurìu a Carini,

Nn'havi curpanza un cani tradituri!  
Curriti tutti, monaci e parrini,  
Purtativilla 'nsemi 'n sepultura;  
    Curriti tutti, pirsuneddi boni,  
Purtativilla in gran priccisioni;  
    Curriti tutti cu 'na tuvagghiedda  
E cci stujati la facciuzza bedda;  
    Curriti tutti cu 'na tuvagghiola  
E cci stujati la facciuzza azzola!  
    La nova allura a lu Palazzu jiu:  
La nunna cadìu 'n terra e strangusciau,  
Li sò suruzzi capiddi 'un avianu,  
La sò matruzza di l'occhi annurvau.  
Siccaru li garofari e li grasti,  
Sùlitu ch'arristaru li finestri;  
    Lu gaddu chi cantava 'un canta cchiui,  
Va sbattennu l'aluzzi e si nni fuj.  
    A dui, a tri s'arrotanu le genti;  
Fannu cuncùmiu cu pettu trimanti;  
Pri la citati un lapuni si senti  
Ammiscatu di rùccuh e di chianti:  
«Chi mala morti! Chi morti dulenti!  
Luntana di la mati e di l'amanti!»

Correte tutti, gente di Carini, ora che è morta la vostra Signora, morto il giglio che fiorì a Carini, e ne ha la colpa un cane traditore! Correte tutti, monaci e preti, portatela insieme alla sepoltura; correte tutti, o persone pie, portatela in grande processione; correte tutti con una tovagliina e le asciugate la faccina bella, correte tutti con una tovaglietta, e le asciugate la faccia azzurrina!

La nuova allora arrivò al Palazzo: la nonna in deliquio cadde a terra, le sorelline non avevano capelli da strapparsi, alla madre gli occhi s'oscurarono. Si seccarono i garofani ed i testi, come le finestre furono serrate; il gallo che cantava non canta più, ma fugge via sbattendo le ali.

A due, a tre s'incontrano le persone, fanno treppio col petto tremante: per la città si sente un ronzio, misto di pianti e di lamenti: «Che mala morte! Che morte dolente! Lontana dalla madre e dall'amante!»

L'hannu urvicatu di notti a lu scuru;  
Lu beccamortu si spantava puru!  
«Poviru amuri! quantu mi sa forti,  
Morta 'nnuccenti, urvicata di notti!  
Eu nun ti potti di duri parari.

Eu nun a vitti cchiù la tò fazzumi;  
Mi nesci l'arma, nun pozzu ciatari  
Supra la tò balata addinucchiuni.  
Poviru 'ncegnu miu, mèttili l'ali,  
Dipincimi stu niuru duluri;  
Pri li me' larmi scriviri e nutari  
Vurria la menti di re Salamuni.

E comu Salamuni la vurria,  
Ca a funnu mi purtau la Sorti mia;  
La mè varcuzza fora portu resta  
Senza pilotu 'mmenzu la timpesta;  
La mè varcuzza resta fora portu,  
La vila rutta e lu pilota mortu.»

Oh chi scunfortu pri dd'arma 'nfilici  
Quann' 'un si vitti di nuddu ajutari!  
Abbauttuta circava l'amici,  
Di sala in sala si vulia sarvari:  
Gridava forti: «Ajutu, Carinisi!  
Ajutu, ajutu, mi voli scannari!»  
Dissi arraggiata: «Cani Carinisi!»  
L'ultima vuci chi putissi fari.

L'hanno sepolta di notte al buio, il becchino tremava a stare solo! «Povero amore! quanto mi addolora! Morta innocente e di notte sepolta!

Non ho potuto coprirti di fiori, le tue fattezze non l'ho più

vedute: mi esce l'anima, non posso fiatare, in ginocchioni sopra la tua pietra. Povero ingegno mio, mettiti l'ali, dipingi questo nero mio dolore: per poter scrivere e notare le mie lacrime, vorrei la mente di Re Salomone! E come Salomone la vorrei, ch  la mia sorte mi port  nel fondo, la mia barchetta fuori porto resta, senza pilota in mezzo alla tempesta; la mia barchetta resta fuori porto, la vela rotta e il pilota morto».

Oh che sconforto per l'anima infelice, quando non si vide da nessuno aiutata! Sbigottita gli amici cercava, di sala in sala correva per salvarsi. Gridava forte. «Aiuto, Carinesi! Aiuto, aiuto, mi vuole scannare!» Disse infuriata: «Cani Carinesi!», l'ultima voce che potesse fare.

L'ultima vuci cu l'ultimu ciatu,  
Ca gi  lu s  curuzzu   trapassatu;  
L'ultima vuci e l'ultimu duluri,  
Ca gi  persi lu sangu e lu culuri.  
Tutta Cicilia s'ha misu a rumuri,  
Stu casu pri lu Regnu batti l'ali;  
'Na v ta quannu vidi a Don Asturi:  
«Stu corpu 'n pettu cu' cci l'havi a dari?»  
Iddu, ca l'assicuta lu Baruni,  
A Lattarini s'ha jutu a sarvari:  
Filia di notti, e l'occhi a lu barcuni...  
Cci vinni lu silenziu ad abitari!  
«Cci vinni lu silenziu scurusu,  
E lu m  cori va com' un marusu;  
Cci vinni lu silenziu e la scur a,  
Com' un marusu va lu cori a mia.  
Su' chiusi li finiestri, amara mia!  
Dunni affacciava la m  Ddia adurata;  
Cchi  nun s'affaccia no comu sulia,  
Vol diri chi 'ntra lu letta   malata.  
'Ffaccia s  mamma e dici: - Amaru a tia!  
La bella chi tu cerchi   sottirrata! -

Sipultura, chi attassi, oh sipultura,  
Comu attassasti tu la mè pirsuna!

L'ultima voce con l'ultimo fiato, ché già il suo cuoricino è trapassato; l'ultima voce e l'ultimo dolore, ché ha già perso il sangue e il colore.

Tutta Sicilia s'è messa a rumore, il Caso per il Regno batte l'ali. Una volta quando vede Don Asturi: «Questo colpo nel petto chi gliel'ha da dare?» Egli, che è inseguito dal Barone, a Lattarini è andato a salvarsi. Girava di notte, gli occhi al balcone, dove il silenzio è venuto ad abitare. «C'è venuto il silenzio oscuro, e il mio cuore va come un maroso; c'è venuto il silenzio con il buio, come un maroso ci va il cuore mio.

Son chiuse le finestre, o me infelice, dove s'affacciava la mia Dea adorata; più non s'affaccia come soleva, vuol dire che nel suo letto sta ammalata. S'affaccia sua mamma e dice: 'Ah infelice, la bella che tu cerchi è sotterrata'. Sepoltura, che tu rovinassi, oh sepoltura, come hai rovinato la mia persona!

Vaju di notti comu va la Luna,  
Vaju circannu la galanti mia;  
Pri strata mi scuntrau la Morti scura,  
Senz'occhi e vucca parrava e vidia,  
E mi dissi: - Unni vai, bella figura? -  
- Cercu a cu' tantu beni mi vulia,  
Vaju circannu la mè 'nnamurata.  
- Nun la circari cchiù, ch'è sottirrata!  
E si nun cridi a mia, bella figura,  
Vattinni a la Matrici a la Biata,  
Spinci la cciàppa di la sepultura,  
Ddà la trovi di vermi arrusicata;  
Lu surci si manciau la bella gula,  
Dunni luceva la bella cinnaca;  
Lu surci si manciau li nichì mani,  
Dd'ucchiuzzi nìuri ca nun cc'era aguali. -

'Nsignatimi unni su' li sagristani  
E di la chiesa aprissiru li porti;  
Oh Ddiu chi mi dàssiru li chiavi,  
O cu li manu scassirà li porti!  
Vinissi l'Avicàriu ginirali,  
Quantu cci cuntù la mè 'ngrata sorti;  
Ca vogghiu la mè Ddia risuscitali  
Ca nun è digna stari cu li morti.

Vado di notte come va la luna, vado cercando la mia innamorata. Per la strada incontrai la Morte oscura, senz'occhi e bocca parlava e vedeva, e mi disse: 'Dove vai, bella figura?' 'Cerco chi tanto bene mi voleva, vado cercando la mia innamorata'. 'Non la cercar più, ch'è sotterrata. E se non credi a me, bella figura, vattene alla Matrici a la Biata, alza la pietra della sepoltura, e lì la trovi dai vermi rosicchiata; si mangiano i sorci la bella gola, dove luceva la bella collana; si mangiano i sorci le mani gentili, gli occhi neri che uguali non ce n'era.'

Insegnatemi dove sono i sagrestani, che mi aprano le porte della chiesa. Oh Dio, che mi diano le chiavi, o con le mani scasserò le porte! Che venga il Vicario generale, che gli racconto la mia sorte ingrata: voglio risuscitare la mia Dea, che non è degna di stare con la morte.

O mala Sorti, chi mi sapi dura,  
Mancu vidiri la mè 'manti amata!  
Sagristanu, ti preju un quartu d'ura,  
Quantu cci calli 'na tòrcia addumata;  
Sagristaneddu, tenimilla a cura,  
Nun cci lassari la lampada astutata,  
Ca si spagnava di dòrmiri sula  
Ed ora è di li morti accumpagnata!  
Mèttici 'na balata marmurina  
Cu quattru anciledi, unu pri cima;  
E tutti quattru 'na curuna tennu,



L'occhi a lu Celu e pregami chiancennu;

E a littri d'oru cci vogghiu nutata

La storia di sta morti dispirata.»

Comu la frasca a li venti purtata

Java sbattennu pri li rampi rampi:

- Caru patruni, mutati cuntrata,

Cà li livreri l'avemu a li cianchi. -

- 'Ntra ciànnachi e sdiruppi la mè strata,

E già li gammi su' laciri e stanchi. -

- Caru patruni, la vista è canciata,

Annuricarù li nuvuli bianchi. -

- Accussì lu mè cori annuricau,

E lu valuri sò l'abbannunau;

E lu distinu chi mi càccia arrassu

Chiudìu lu viridi di la spranza mia,

E amuri ancora m'ardi e mi pinìa!

Diavulu, ti preju in curtisia,

Fammi 'na grazia, ca ti la dumannu,

Fammi parrari cu l'amanti mia,

Ddoppu a lu 'nfernù mi restu cantannu. -

O mala sorte, come mi sembri dura, non rivedere neanche la mia amante amata! Sagrestano, ti prego un quarto d'ora, che ci calo una torcia illuminata; sagrestanino, abbine tu cura, non ci lasciare la lampada spenta, che aveva paura di dormire sola, e adesso è dai morti accompagnata. E mettici una lapide di marmo, con quattro angioletti, uno per cima; e tutti quanti hanno una corona, gli occhi al cielo e pregano piangendo; e a lettere d'oro ci vogliono segnata, la storia di questa morte disperata».

Come la frasca portata dai venti, andava sbattendo per erte ed erte. 'Caro padrone prendete altra strada, ché i levrieri già ci sono ai fianchi'. 'Tra burroni e dirupi è la mia strada, e già le gambe son lacere e stanche'. 'Caro padrone, la vista è mutata, sono annerite le nuvole bianche'. 'Così il mio cuore si è annerito, e l'ha abbandonato il suo valore; e il

destino che mi caccia di lontano, spense il verde della speranza mia, e amore ancora arde e mi dà pena. Diavolo, ti prego in cortesia, fammi la grazia ch'io ti domando, fammi parlare con l'amante mia, e poi all'inferno ci resto cantando'.

Lu Serpi, chi passava e mi sentìa:

- Cavàrcami, ca sugnu a tò cumannu. -

Hâmu spiruto pri 'na scura via,

Nn sàcciu diri lu unni e lu quannu.

Jivi a lu 'nfernu, o mai cci avissi statu!

Quant'era chinu, mancu cci capìa!

E trovu a Giuda a 'na sèggia assittatu

Cu ün libru a li manu chi liggìa;

Era dintra un quadaru assai 'nfucato

E li carnuzzi fini s'arrustìa!

Quannu mi vitti la manu ha allungatu

E cu la facci cera mi facìa...

Eu cci haju ditto: - Lu tempu nun manca,

Ca senza la limosina 'un si campa;

Aspetta tempu, ca rota è lu munnu,

Sicca lu mari ed assurgi lu funnu... -

Ma 'ntunnu 'ntonnu lu focu è addumatu,

E 'mmenzu la mè amanti chi pinìa;

E nun cci abbasta ca mina lu ciato

E di cuntinu mazzamariddìa.

Il Serpe che passava e mi sentiva: 'Cavalcami, che sono ai tuoi comandi'. Siamo scomparsi per una strada oscura, io non so dire né dove né quando.

Andai all'inferno, e mai ci fossi stato! Come era pieno, neanche mi conteneva! E trovo Giuda su una sedia seduto, con un libro tra le mani che leggeva. Era dentro una caldaia infuocata, e il corpicino gli s'arrostitiva! Quando mi vide allungò la mano, e rivolgeva a me il suo viso... E io gli ho detto: 'Il tempo non manca, ché senza elemosina non si campa: aspetta tempo, ché una ruota è il mondo, si secca il

mare ed affiora il fondo'.

Ma intorno intorno il fuoco divampa, e in mezzo la mia amante che penava; e non le serve sfiatarsi a soffiare, come fa un turbine, senza mai posa.

- Chisti su' peni chi patu pri tia; -  
Idda mi dissi: - Cori scihratu,  
Tannu la porta l'avissi firmatu,  
Quannu ti dissi: Trasi, armuzza mia! -  
Ed eu risposi: - S' 'un t'avissi amatu,  
Mortu nun fôra lu munnu pri mia!  
Apri stu pettu e cci trovi stampatu  
Lu bellu nnomi di Titidda mia! -»

. . . . .  
Li guai sunnu assai, lu tempu è curtu;  
Chi cci dimuri? Votati cu Cristu:  
Li sònura, ca scropinu lu tuttu,  
Lu zoccu havi a succedili hannu dittu.  
Lu beddu Vernagallu, com'è struttu!  
A 'na gnuni di crèsia l'haju vistu.  
L'haju visto cu 'na tònaca 'nfilici,  
Ca scippa l'arma li cosi chi dici:  
Sèntiri si lu voi lu sò lamentu,  
Afflitto cori, ca nun havi abbentu.  
Lu sò lamentu si lu vô sintiri,  
Afflittu cori, cu' lu pò suffriri?  
«Mi nni voggh'jiri a ddabbanna un disertu,  
Erva manciari comu l'animali,  
Spini puncenti fàrimi lu lettu,  
Li petri di la via pri capizzali;  
Pigghiu 'na cuti e mi battu lu pettu  
Fina chi l'occhi mia fannu funtani;  
E di piatati du' fontani sunnu  
E m'abbrazza lu Patri di lu munnu;  
E di piatati sunnu du' ciumari  
E lu Celu m'avissi a pirdunari.

‘Queste son pene che soffro per te - ella mi disse - cuore scellerato, ah se la porta io l’avessi chiusa, quando ti dissi: passa, anima mia! ’ Ed io risposi: ‘S’io non t’avessi amato, per me il mondo non sarebbe morto! Apri questo petto e ci trovi stampato il bel nome di Caterina mia!’»

... Molti sono i mali, il tempo è breve: che cosa aspetti? Volgiti a Cristo: i sogni, che scoprono ogni cosa, ciò che deve succedere hanno detto. Il bel Vernagallo com’è distrutto! Al cantone d’una chiesa l’ho veduto. L’ho veduto con una tonaca infelice, e strappano l’anima le cose che dice. Se lo vuoi sentire il suo lamento, afflitto cuore, non avrai riposo. Se il suo lamento vuoi sentire, afflitto cuore, lo potrai sopportare?

«Me ne voglio andare in mezzo a un deserto, mangiare erba come gli animali, di spini pungenti fare il mio letto, le pietre della strada per cuscino: piglio una cote e mi batto il petto, fino che gli occhi miei sono fontane. E di pietà due fontane sono, e mi abbraccia il Padre del mondo: e di pietà sono due fiumare, e m’avesse il Cielo a perdonare!

Cu beni e mali lu Celu nn’arriva,  
Di tutt’uri nn’angustia e nni cunsola:  
Un’umbra ceca, nè morta nè viva,  
L’afflitta mamma la canùsciu ancora!  
Passanu l’uri, e sempri chi suspira,  
Cchiù nun guttìa, cchiù nun ha palora;  
Accanto d’idda si lamenta e grida  
Donna Maria cu Donna Linora:

- O soru, ca pri vu’ ’un cci fôru missi,  
Mancu cci fôru li sollenni offizii!

O soru, ca pri vu’ nuddu ha vinutu!  
Mancu la manta supra lu tabbutu! -

Casteddu, ca lu nnomu l’ha’ pirdutu,  
Ti viju d’arrassu e fuju spavintatu;  
Si’ misu a lista di capu-sbannutu  
Ca cci venu li spirdi e si’ muratu!

Chiancinu li to' mura e fannu vutu,  
Chianci e fa vutu ddu Turcu spiatatu!  
Du Turcu spiatatu 'un dormi un'ura,  
E gastima lu Celu e la natura:  
- Apriti, Celu, ed agghiuttimi, terra:  
Fulmini chi m'abbampa e chi m'atterra!  
Scippàtimi stu cori di lu pettu,  
Cutiddata di notti 'ntra lu lettu! ->

Col bene e il male il Cielo ci raggiunge, di continuo ci angustia e ci consola; un'ombra cieca, né morta né viva, l'afflitta madre ancora la conosco. Passano l'ore, e lei sempre sospira, più non ha lacrime, più non ha parole: accanto ad essa si lamenta e grida Donna Maria con Donna Leonora: 'O sorella, che per te non ci furon Messe, e non ci furono manco i Solenni Uffizi! O sorella, che per te nessuno è venuto! Neppure le coperte sulla bara!'

Castello, che hai perduto il nome tuo, ti vedo di lontano e fuggo spaventato: sei messo al bando, che ci vengono gli spiriti e sei murato... piangono le tue mura e fanno voto, piange e fa voto quel Turco spietato. Il Turco spietato non dorme un'ora, e bestemmia il cielo e la natura: Apriti cielo, e inghiottimi, terra, fulmine che mi brucia e che mi abbatte! Strappate dal petto questo cuore, coltellata di notte dentro il letto! '»

Cu lu suspettu 'ntra l'occhi scasati,  
Tampasiannu pri li morti rua,  
Senti la notti cu l'ali agghilati  
Ca dici - È a funnu la spiranza tua! -  
Senti attornu li spiriti dannati  
Cu li balletti e li scàccani sua.  
E va e torna, e riposu nun trova,  
Cà lu sò lettu è di spini e di chiova;  
E va e torna, e lu caccia un lamentu  
Chi va dicennu: - Turmentu! turmentu! -

L'abbattimentu all'ultimu lu junci,  
Lu stissu sonnu l'abbrazza e l'abbinci,  
Ma la sò fantasia turmenta e punci  
Cu l'umbri e li fantàsimi chi pinci  
Comu la negghia chi la negghia agghiunci,  
E curri e vola e un atumu nu' 'mpinci.

Vèninu e vannu li filici jorna,  
La cara gioventù chi cchiù nun torna;  
Vèninu e vannu li smarrii ardenti  
D'amuri e pompi e di cumanni putenti,  
E veni poi di figghi 'na curuna...  
E gira gira, è rota di fortuna.

Con il sospetto negli occhi sbarrati, come uno spettro per le strade morte, sente la notte con le ali agghiacciate, che dice: «È nel fondo la tua sorte!» Sente intorno gli spiriti dannati, con i loro balletti e i loro ghigni. E va e torna, e riposo non trova, ché il suo letto è di spini e di chiodi. E va e torna, e lancia un lamento che va dicendo: «Tormento, tormento!»

Alla fine lo prende la stanchezza, lo stesso sonno l'abbraccia e l'avvince, ma la sua fantasia lo tormenta e lo punge, con l'ombra e i fantasmi che dipinge, come la nebbia che la nebbia aggiunge, e corre e vola e un attimo non posa. Vengono e vanno i giorni felici, la cara gioventù che più non torna. Vengono e vanno le ardenti smanie d'amore e pompe e comandi potenti. E viene poi una corona di figli, e gira e gira, è ruota di fortuna...

«Casteddu, chi la titulu mi duna,  
Tornu a gudiri lu tisoru 'miu,  
La figghia chi fa invidia a la luna  
Ca ognunu dici: A lu sulì vincìu.»  
E li càmmari cerni ad una ad una,  
E sulu ch'arrispunni lu licchiù  
Sulu arrispunni di tutti l'agnuna

Comu dicissi ca tuttu finìu.

«Ah, ca 'na granfa m'accupa lu cori...

Unn'è la figghia mia di lu mè cori?

Ah, ca 'na granfa lu cori m'accupa...

Unn'è la figghia mia ch'era ccà supra?

Chist'aria muta li sensi m'attira...

Dicimi, vecchia, e levami di pena,

'Nsìgnami di truvari a Catarina,

Ca di li beddi porta la banneria.»

Dda stria giarna, ca nun pari viva,

Stenni la manu ca tutta cci trema,

E a chidda sala chi cc'era vicina

Ci fici 'nsinga di mala maniera.

Vola, Baruni, la figghia è truvata,

Sutta la bianca cutra è cummigghiata;

Vola, Baruni, vidi la tò figghia,

Forsi chi dormi sutta la cutrigghia.

«Castello, che il titolo mi doni, torno a godere il tesoro mio, la figlia che fa invidia alla luna, e che fa dire: Ha vinto il sole». E le camere esplora a una a una, e gli risponde solamente l'eco, gli rispondono solo i cantoni come per dire che tutto è finito. «Ah, che una morsa mi opprime il cuore... Dov'è la figlia mia del mio cuore? Ah, che una morsa il cuore mi opprime... Dov'è la figlia mia ch'era qui dentro?

Quest'aria muta i sensi mi attira... Dimmi, o vecchia, e toglimi di pena, insegnami a trovare Caterina, che delle belle porta la bandiera». La vecchia serva, che non pare viva, stende la mano che le trema tutta, e a quella stanza ch'era vicino, gli fece un segno di mala maniera.

Vola, Barone, la figlia è trovata, dalla bianca coltre è ricoperta. Vola Barone, guarda la tua figlia, che forse dorme sotto la coltrina.

Pigghia 'na punta e dici: - Catarina! -

E lu stissu silenziu 'un cci arrispunni;

Trasi la manu, e russa la ritira,  
L'occhi scasati e tuttu si cunfunni...  
Sangu fumanti, chi la vència grida,  
Adduma, chi la vència ti rispunni;  
Ardi lu vrazzu, cunsumi la vina  
E 'ntra lu nìuru cori ti sprofunni!

E ccä spirìu lu sonnu di duluri,  
Lu sonnu funerali a lu Baruni.

L'ira fa scava la nostra ragioni,  
Nni metti all'occhi 'na manta di sangu;  
Lu sùspicu strascina a valancuni;  
L'onuri e la virtù cci damu bannu.

Lu sarilegiu di l'impiau Baruni  
Tutti li rami soi lu chiancirannu:

Lu chiancirannu, pinsati, pinsati,  
Cu' fa lu mali cu l'occhi cicati.

E 'ntra la cara sua onuri 'un senti,  
E la manu di Ddiu càcula nenti:

Cala, manu di Ddiu ca tantu pisi,  
Cala, manu di Ddiu, fatti palisi!

Ne prende un lembo e dice: «Caterina» e lo stesso silenzio non risponde. Vi infila la mano, e rossa ve la toglie, gli occhi sbarrati, e tutto si confonde... Sangue fumante, che la vendetta gridi, brucia ché la vendetta ti risponde; ardi il braccio, consuma la vena, e sprofonda dentro il nero cuore. Ed è sparito il sonno di dolore, il sonno funerale del Barone.

L'ira fa schiava la nostra ragione, ci mette sugli occhi un velo di sangue, il sospetto trascina nell'abisso; l'onore e la virtù mettiamo al bando. Il sacrilegio dell'empio Barone tutti i suoi discendenti piangeranno. Lo piangeranno, pensate, pensate, chi fa il male con gli occhi accecati. E nella sua faccia non si vede onore, e la mano di Dio egli ignora. Cala, mano di Dio, che tanto pesi, cala, mano di Dio, fatti palese!



## II *Canzuni*

621

Una varcuzza banneri banneri  
Sta Ddia d'amuri nni vinni a purtari,  
Ridìanu tutti li cilesti sperì,  
Trimavanu li specchi di lu mari;  
Binidittu lu Ddiu chi ti manteni,  
Ch'accussì bedda ti vosi furmari!  
Spampinanu li ciuri unn'è ca veni,  
L'ariu trubbatu u fai sirinari.

(Alcamo)

STRAMBOTTI - Una barchetta tutta imbandierata, questa Dea di amore ci venne a portare. Ridevano tutte le celesti spere, tremavano gli specchi del mare. Benedetto il Dio che ti mantiene, e così bella ti volle creare! Dovunque vai, sbocciano i fiori, l'aria scura la fai rasserenare.

622

La Luna 'n cielu, e vu' luciti 'n terra,  
Siti 'na donna di billizzi rari;  
E spiriluciti cuomu 'na lanterna,  
Cuomu varca a macieddu supra mari.  
Nni lu tò piettu 'n aceddu cci verna,  
Nni la tò vucca un angilu cci arriri:  
Bella, ca fusti fatta 'n vita eterna,  
Tutti l'arvuli sicchi fa' hjuriri.

(Casteltermini)

La luna in cielo, voi lucete in terra. Siete donna di rara bellezza: e risplendete come una lucerna, come una barca in pericolo sul mare. Nel tuo petto ci abita un uccello, nella tua

bocca un angelo ci ride: bella, che fosti fatta per la vita eterna, tutti gli alberi secchi fai fiorire.

623

A lu mari di Letu 'un cc'è cchiù funnu:  
Buonu fannu li donni ca 'un cci vannu;  
Ora cci vaju iia ca 'un mi cunfunnu,  
Staju di prima sira fina a juornu.  
Quattu galeri sparmati cci sunnu,  
E 'n'antri quattu pri lu mari vannu;  
Du' cosi si mintùanu a stu munnu:  
Lo tò billizza e lu stili d'Urlannu.

(ib.)

Il mare del Lete non ha più fondo: bene fanno le donne che non ci vanno; ora ci vado io, che non mi confondo, ci sto dalla prima sera fino a giorno. Quattro galere disperse ci sono, e altre quattro vanno pel mare: due cose si ricordano a questo mondo: la tua bellezza e lo stilo d'Orlando!

624

Lassassi dittu quannu iia murissi,  
Chi lu mà cuorpu 'n cuoddu lu tuccassi;  
Vinissi la mà 'manti e mi vistissi,  
E sinu a lu curchiettu m'agugliassi;  
Pua ntra 'na sepultura mi mittissi,  
E la mà 'manti un suspiru jittassi;  
Iia di miezzu li muorti rispunnissi:  
«Ti nni va', armuzza mia, sulu mi lassì?»

(ib.)

Lasciassi detto in punto di morte che il mio corpo nel collo lo toccassi; venisse la mia amante e mi vestisse, e fino al gangherello m'abbottonasse; poi nella sepoltura mi mettesse, e la mia amante gettasse un sospiro: io da in

mezzo ai morti rispondessi: «Te ne vai, animuccia mia, solo mi lasci?»

625

Calu di sta vanedda lentu lentu,  
Pri vidiri cu' m'ama 'nta stu cantu;  
Arrivu unn'era lu mè caru 'ntentu,  
L'occhiu mi calu e moru di lu chiantu.  
Idda rispusi: «Ora statti cuntentu,  
Picciottu, cchiù nun fari tantu chiantu.»

(Misilmeri)

Scendo da questo vicolo lento lento, per vedere chi m'ama in questo luogo. Arrivo dov'era il mio caro amore, l'occhio mi si abbassa, muoio per il pianto. Ella rispose: «Ora sta contento, ragazzo, più non fare tanto pianto.»

626

Sutta un arcu d'amuri mi firmaju  
Quannu mi vitti a lu lata di vui;  
Mi parestivu bedda, e iu v'amaju,  
Lu geniu ca m'ha fatta fu cu vui;  
Quannu ssa bianca manu vi tuccaju  
Nun appi abbentu e nun durmiju cchiui.

(Alimena)

Mi fermai sotto un arco d'amore, quando mi vidi al vostro fianco. Mi appariste bella, e io vi amai, il genio che mi ha fatto fu con voi. Quando questa bianca mano mi toccò, non ebbi pace, e più non riposai.

627

Ciàncinu st'occhi miei lacrimi amari;  
Lu stissu celu m'ajuta a ciancòri;

Ciàncinu la partenza ch'haju a fari,  
La lontananza chi mi fa muriri.  
Ahi, chi vulendu nun lu pozzu fari,  
Muvòrimi li pedi pri partiri!  
Pinsandu, amuri, chi t'haju a lassari,  
La via ti l'accumpagnu di sospiri.

(Milazzo)

Piangono questi occhi miei lacrime amare: lo stesso cielo mi aiuta a lacrimare. Piangono la partenza che mi tocca fare, la lontananza che mi fa morire. Ahi, che volendo non lo posso fare, muovere i piedi per partire! Pensando, amore, che t'ho da lasciare, cospargo la strada di sospiri.

628

Quannu l'amanti mia vitti 'mmarcari  
Lu sangu mi siccau di li vini,  
Quannu li vili cci vitti vutari,  
Cci dissi: «Amuri miu, quannu ha' viniri?»  
«Ora curuzzu 'un lu stari a pinsari,  
Cista è citati chi cchiù nun mi vidi.»  
'Mmenzu la chiazza mettu a lagrimari,  
E c'un cuteddu mi cassu li vini.

(Alimena)

Quando vidi l'amante mio imbarcarsi, il sangue mi si seccò dentro le vene. Quando lo vidi sciogliere le vele, gli dissi: «Amore mio quando ritorni?» «Adesso, cuoricino, non starci a pensare. Questa è una città che mai più m'ha da rivedere.» In mezzo alla piazza mi metto a lacrimare, con un coltello mi apro le vene.

629

Si nni jiu, si nni jiu lu mè ciatu,  
Sì, si nni jiu, e Ddiu mi l'ajuta;

Jeu mi scantu si cadi malatu,  
Ch'è tinnireddu cchiù di 'na lattuca.  
Ventu marinu, dimmi comu ha statu;  
Terra di Siculiana, tu l'ajuta.

(Cefalù)

Se ne andò, se ne andò, il fiato mio, sì, se ne andò, e Dio  
me l'aiuta; io m'accorgo se cade malato, ch'è tenerello più  
d'una lattuga. Vento marino, dimmi come si trova, terra di  
Siculiana, aiutalo tu!

630

Fazzu la vita chi fa lu viteddu,  
Ch'addatta quannu voli lu vaccaru,  
E poi lu càccia cu lu vastaneddu:  
«Va sciù! va intra, cà lu latti è amaru!»  
E si lu metti 'ntra lu zaccagneddu,  
E si lu nesci quannu è jornu chiaru;  
Ed io sugnu accussì lu puvireddu,  
Ca 'n'amanti ch'avia mi la livaru.

(Bagheria)

Faccio la vita che fa il vitello, che s'allatta quando vuole il  
vaccaro e poi è scacciato via col bastoncello: «Va sciù, va  
intra, ché il latte è amaro!» E viene spinto dentro il recinto, e  
di lì esce quando è giorno chiaro. E io sono proprio così,  
ahimè meschino, ché un'amante che avevo me l'hanno tolta.

631

'Nta villi valli, 'nta vòscura funni,  
Vaju circannu a cu' morsi e spiriu;  
Unn'jiu la mè amanti, unni, unni?  
Comu davanti l'occhi mi spiriu!  
Ca vaju a mari, e cci dumannu all'unni:  
«Forsi passau di ccà l'Amuri miu?»

Lu leccu di luntanu m'arrispunni:  
«'Un lu circari ca pri tia muriu...»

(Alimena)

Per ville, valli, per boschi profondi vado cercando chi mi morì e disparve. Dove andò la mia amante, dove, dove? Come davanti agli occhi mi disparve! Poi vado al mare, e domando alle onde: «Forse passò di qua l'Amore mio?» L'eco mi risponde da lontano: «Non lo cercare, ché per te morì...»

632

Lu judici di mia si 'nnamurau,  
'Llura chi carzaratu mi mittiu,  
E 'ntra 'na scura fossa mi jittau,  
Dunni nun si vidia celu nè Ddiu.  
Allura mè mammuzza m'affacciau,  
Mi dissi: «'Un dubitari, figliu miu;  
Adamu ed Eva la scritta lassau:  
Pri l'omu carzaratu pensa Ddiu».

(Casteltermini)

Il giudice di me s'innamorò, quando dentro il carcere mi ha messo e dentro un'oscura fossa m'ha gettato, da dove non si vedeva né cielo né Dio. Allora s'affacciò la mia mamma, mi disse: «Non dubitare, figlio mio: Adamo ed Eva lo lasciarono scritto: All'uomo carcerato ci pensa Dio.»

633

'Mmenzu lu chianu di la Vicaria,  
Cu li manuzzi mi facià segnali;  
Vitti ca cc'era la matruzza mia,  
E l'occhi cci facianu du' funtani,  
Matri, ca sulu vui pinsati a mia,  
Sugnu 'mmenzu li mali cristiani;  
Lu malu stari e la malancunia

Mi levanu la paci e lu campari.

(Palermo)

In mezzo al piano della Vicaria, con le manine mi faceva dei segni. Vidi che era la mia mammuccia, e i suoi occhi erano due fontane. Madre, che voi soltanto mi pensate, mi trovo in mezzo ai cattivi cristiani. Il triste stato e la malinconia, la pace mi levano e la vita.

634

Mammuzza chi vinistivu a riccuntari?  
V'hê riccuntari la gran pena mia:  
Mi tennu 'ncatinatu comu un cani,  
Di nèsciri di ccà è 'na pazzia.  
Lu figghiu nu si divi abbannunari  
Binchì sirratu 'ntra la Vicaria;  
Quannu vennu li festi principali,  
Mammuzza, arrigurdàtivi di mia.

(Camporeale)

Mamma, che veniste a raccontare? Vi devo raccontare la gran pena mia: mi tengono incatenato come un cane, e uscire di qua è una pazzia. Il figlio non si deve abbandonare, anche se chiuso nella Vicaria: quando vengono le feste grandi, mamma, ricordatevi di me!

635

Chiancinu l'ucchi miei, gran chiantu fannu,  
È finutu pri mia lu bieddu munnu,  
All'Isula mi stannu carriannu,  
'Mmienzu lu mari ca nun havi funnu:  
Jeu mi lu chiànciu, ed àutru fa lu dannu,  
'Nnucienti cuomu Ddiu sti carni sunnu:  
'Nca mientri curri stu vientu tirannu,  
Gràpiti, mari, e puortami a lu funnu!

(Capaci)

Piangono gli occhi miei, fanno un gran pianto. È finito per me il mondo bello. Verso l'Isola mi stanno trasportando, in mezzo al mare che non ha fondo. Io piango, e un altro ha fatto il male: innocenti come Dio sono queste carni. E mentre soffia questo vento tiranno, apriti mare, e portami nel fondo!

### III *Ciuri*

636

Rosa ciurita,  
Tu mi duni lu cori e jeu la vita.

(Cefalù)

STORNELLI E CANTI DI MERETRICI - Rosa fiorita, tu mi doni il cuore e io la vita.

637

Muta la manu,  
Assai lu vogghiu beni  
L'amanti mio Palermitanu.

(Marsala)

Muta la mano, assai gli voglio bene, all'amante mio Palermitano.

638

Munta la via,  
Chi l'haju ammartinatu  
Stu picciutteddu di l'arma mia.

(Palermo)



Munta la via, che ce l'ho acchittato, il giovincello  
dell'anima mia!

639

O Lina, o Lina!  
Lu vogghiu beni assai  
Lu surdateddu di la Marina!

(ib.)

O Lina, o Lina, gli voglio bene assai, al soldatino della  
Marina!

640

Ciuri di rosa,  
Unn'è l'amanti mio, unni arriposa?

(ib.)

Fiore di rosa, dov'è l'amante mio, dove riposa?

641

Ciuri di ciuri,  
Tu dormi a lettu, e jeu abbampu d'amuri.

(ib.)

Fiore di fiore, tu dormi a letto, io avvampo d'amore.

# *Sardegna*

## I *Ninnios*

642

A-nninnia a-nninnia,  
Affortunadu sias,  
Sia affortunadu,  
Columbu dilicadu,  
Dilicadu columbu,  
Sa luche de su mundu.  
Affortunadu sias,  
Dìlica perla mia.  
Coro, pizzinnu bellu,  
Dilicadu cravellu.  
Coro, pizzinnu meu,  
Si t'accumpanze' Deuz  
Si Deu t'accompànze,  
Càgliadi e non prangher.  
Fattu t'appo a impinnu,  
Coro, bellu pizzinnu,  
Isprendente che oro,  
Pizzinnu bellu, coro.  
Istimada prenda mia,  
Càgliadi e a-nninnia.

(Nuoro)

NINNE NANNE - Fa la nanna, fa la nanna, fortunato tu sia, tu sia fortunato, colombo delicato! Delicato colombo la luce del mondo. Fortunato tu sia, dolce perla mia. Cuore, piccolino bello, delicato garofano. Cuore, piccolino mio, ti

accompagni Dio. Dio ti accompagni, non piangere, sta buono, t'ho fatto con amore, cuore, bel piccolino, lucente come oro, piccolino bello, cuore! Prezioso pegno mio, sta buono, fa la nanna.

643

Ooh a-nninnia a-nninnia,  
Pramma 'era e olia,  
I-ssu mundu boghe' fama,  
Olia 'era e pramma,  
Se sapia, sa sinzera,  
Olia e pramma 'era.

Ooh moros appas 'n cadena  
Bachà mea serena,  
Cara de alligria,  
Bachà serena mia,  
S'allegra mia bachà,  
Serena mia pachà.

Ooh rosa mea galana,  
Mai ti 'ida oifàna  
Bene appas mese 'e chidas  
Mai oifàna ti 'ida,  
Talentu appas assai,  
Mai ti 'ida oifàna mai.

Reposa, fiza mia,  
Poite ti falthizas?  
Reposa, mea fiza,  
Sa bella, sa grassiosa,  
Fiza mea, reposa.

(Codrongianos)

Ooh fa la nanna, fa la nanna, palma vera e ulivo, nel mondo tu avrai fama, ulivo vero e palma: la saggia, la sincera, ulivo

e palma vera.

Ooh abbi schiavi mori in catena, barca mia serena! Viso di allegria, barca serena mia, la allegra mia barca, la serena mia Pasqua!

Ooh rosa mia galante, mai tu resti orfana, abbi bei mesi e settimane, mai orfana tu resti! Abbi assai talento, non restare orfana mai!

Riposa figlia mia, perché ti lamenti? Riposa o mia figlia, la bella, la graziosa, figlia mia, riposa.

644

A-nninnare a-nninnia,  
Coro de alligria,  
Sa luna mia giara,  
De alligria cara.

Bachà mia de naviu,  
Su mosthu torras a biu,  
Sa giara mea luna,  
Dae sa sebolthura.

Pilos che oro solthu  
Dae sa sebolthura,  
Biu torras a su mosthu,  
Sa giara mea luna.

Pedra mia de fogu,  
Dae sa sebolthura,  
Torras biu su mosthu,  
Po allegrare a tottu.

La ras de cariasa,  
A mama nalu it'asa?  
Nara a mama ite tenes,  
Columbu chena vele?

Corad̄du pintu a nou,  
Ite as'e ite tenes,  
Nàralu a babbu tou,  
Columbu chena vele?  
Ite tenes falthizu,  
De mama caru lizu?

(Cargèghe)

Fa la nanna, fa la nanna, cuore d'allegria, o luna mia chiara, e faccia d'allegria.

Barca mia per navigare, il morto rendi vivo - oh chiara mia luna - nella sua sepoltura.

Capelli d'oro sciolto, nella sua sepoltura, vivo rendi il morto, oh chiara mia luna!

Pietra mia di fuoco, nella sua sepoltura, rendi vivo il morto, per tutti rallegrare!

Labbra di ciliegia, di' a mamma che hai! Dillo a mamma che tieni, colombo senza vele!

Corallo screziato, che hai e che tieni, dillo a babbo tuo, colombo senza vele, di che cosa ti lamenti, caro giglio di mamma?

645

Fizu meu ilthimadu,  
Chi in su bene ti seas,  
De s'oro appas cadreas,  
Riccu ti 'ida che mare,  
Donosu in su faed̄dare.  
Drommi e lea reposu,  
Faeddende donosu.  
Latte sàmbene e nie,  
Drommire cherzo a tie;  
Tue comandes àtere,  
Nie, sàmbene e latte.  
Niune comanded'a tie,

Sàmbene, latte e nie.  
Niune a tie cumàndede  
Nie, latte e sàmbene.  
Drommi ca ses minore  
Caru meu fiore,  
In domo appas contissas,  
Donosu nende missas,  
Bene appas sas oras,  
Ti prèighene in sa trona  
Sa eimosas fìzas,  
A-nninnare a-nninnia.

(Cherémule)

Figlio mio prezioso, che tu nel bene sieda, abbi seggiole d'oro, ricco sii come il mare, gentile nel parlare. Dormi e piglia riposo, parlando gentile! Latte, sangue e neve, ti voglio addormire: tu comandi agli altri, neve, sangue e latte. Nessuno comandi a te, sangue, latte e neve. Nessuno a te comandi, neve, latte e sangue. Dormi che sei bambino, caro mio fiore. In casa abbi contesse, gentile dicendo messe; dolci abbi le ore, sull'altare ti cantino le belle figliole, fa la nanna, fa la nanna.

## II

### *Canthones, canthoneddas, battorinas*

#### *CANTHONE DE SU INNETTIADÒLZU*

646

A benis, ajòe, ajoè  
A boddire pira muscadella,  
Si trattamus de sas bellas,  
De su mundu sola elth' 'una,  
Sa compagna 'e sa luna,

E de s'iitella Diana.  
Già ti dèghen' 'sas recàlas,  
In sas orijas galantes,  
Chi pàrene diamantes,  
Chi ti fàlan' dai sa teltha.  
Cuḍḍas manigas abelthas,  
Chi giùghes in su 'elthire,  
Cum cuḍḍa andanza zentile,  
Bella chi pares che dama.  
Sa biancura 'e cara,  
L'an' 'foimada cum su nie,  
Sa die chi an' fattu a tie,  
Non an' fattu àtera cosa,  
Si no gravèglios e rosas  
E colòvros e sisias.

(Siligo)

CANZONI E CANZONCINE - *Canzone della sarchiatura.*  
Ah vieni, ajòe, ajoè, a raccogliere pere moscatelle, se  
trattiamo delle belle, nel mondo ce n'è solo una, la  
compagna della luna, e della stella Diana! Già ti convengano  
gli orecchini, alle orecchie galanti, che sembrano diamanti, e  
ti scendano dalla testa. Quelle maniche aperte che porti nel  
vestire, con quel passo gentile che pari una dama! La  
bianchezza della faccia, l'han formata con la neve, il giorno  
che t'hanno fatta, altra cosa non han fatto che garofani e  
rose, e papaveri e gioie.

### CANTHONES DE SOS SOLIÀNOS

647

Ja mi cherìa drommidu  
Chin d'una pred' a ccapitha,  
Una manu a ccada titta,

Sa puzonedda i ssu nidu.  
Ja mi cheria drommidu.

(Nuorese)

*Canzoni del soleggiare.* Mi vorrei addormentato con una pietra per capezzale, una mano su ciascun seno, e l'uccelletto nel nido. Mi vorrei addormentato.

648

O Deu! mama, chi b̄olo  
Che ppuzone dae nidu.  
Si no mi dazer maridu  
A ccarchi prade m'imbolo.  
O Deu! mama, chi b̄olo.

(ib.)

O Dio, mamma, che volo, come un uccello dal nido! Se non mi date marito, mi butto con qualche frate. O Dio, mamma, che volo!

649

Fraillàrjos, ch'ischider fraillare,  
Fachidem' a ssa pizza una cadena;  
Commo ch'èst imbizzada a tterra anzena,  
No mi la potto piús poderare.  
Fraillàrjos, ch'ischider fraillare.

Fabbri ferrai, che sapete battere il ferro, fatemi all'uccello una catena: adesso che ha preso gusto in terra altrui, non lo posso più tener fermo. Fabbri ferrai, che sapete battere il ferro!

650

Non cheren chi ti m'abbàide



Nè andende nè arressa:  
Abbisu meu si pèssana  
Chi sa mirada t'ingràidete.  
Non cheren chi ti m'abbàide.

(ib.)

Non vogliono che ti guardi, né camminando né stando fermo: si pensano, io credo, che lo sguardo t'ingravidì! Non vogliono che ti guardi.

651

Mórt'èr maridu meu conchimannu  
E mi lu battin commo in carrettone.  
Commo ja mi l'intingo su zippone  
E mi lu lasso, nessi pro un annu.  
Mórt'èr maridu meu conchimannu.

(ib.)

È morto mio marito dalla testa grossa, e lo portano domani col carrettone. Ora il giubbone me lo tingo, e così me lo lascio almeno per un anno. È morto mio marito dalla testa grossa.

### *BATTORINAS*

652

A Ggonare so arzadu,  
A Ggonare groriosu:  
Cando fippo i ssu reposu  
M 'ana muttidu a bballare.  
Duar zovaneddar bellas  
No mi l'as an chérfiar dare:  
Las an dadas a unu bellu  
Garrigadu 'e muscadellu,

Garrigadu 'e marmasìa;  
Una mela colorìa,  
Unu péssiche pintadu.  
A Ggonare so arzadu.

(Orani)

*Canzonette.* A Gonari sono salito, a Gonari glorioso: quando fui in riposo, m'hanno chiamato a ballare. Due giovanette belle, non me l'han volute dare: le hanno date a uno bello, caricato di moscatello, caricato di malvasia: una mela colorita, una pesca pitturata. A Gonari sono salito.

653

Dumìnic'app'andare a ssu zardinu  
A mi mirare rosas e ffiiores;  
Inìe à ccariàs'e ppirinzinu  
E ppira eambusina de sapore.  
Unu fiore b'appo issa pastera  
Imbidiau dae sa carrera;  
Imbidiòs'appo póst'una rosa,  
Nom bi nd'àt aguale a zzuramentu.  
Abba ana bocau dae cumbentu,  
Lassau m'ana su zardinu solu.  
Sa filormena chi ssu rossignolu  
Cantana paris i ffuntana mia;  
Atter'unu puzone chi b'àiata  
Si nde l'ata leau sa sirena.  
Turturedḍa cantand'a bboche lena  
Su manzanu si pesat in artinu.  
Dumìnic'app'andare a ssu zardinu.

(Siniscola)

Domenica andrò nel giardino, per guardarmi rose e fiori. Ci sono ciliegie e pere nane, e pere camogline di sapore. Tengo un fiore nel vaso, invidiato dalla strada. Ho piantato

una rosa che fa invidia, non ce n'è d'uguali, ci si può giurare!  
Hanno tratto acqua dal convento, m'hanno lasciato il  
giardino solo. La Filomena coll'usignolo cantano insieme  
presso la mia fonte: un altro uccello che v'era, se l'è preso la  
sirena. Tortorella che canta a voce quieta, la mattina si leva  
in alto! Domenica andrò nel giardino.

654

Belleddu b'ándat'a linna  
E nde báttidi una fache manna,  
A sa bintrada de sa gianna  
Nde béttada un'alada 'e pinna.  
Belleddu b'àndat'a linna.

(Fonni)

Bellino che va a legna, e ne porta un gran carico:  
all'entrata dell'uscio getta un'alata di penne. Bellino che va a  
legna.

### III *Mutos*

655

Istranzor d'Othieri  
M'an cumbidád'a pprándere  
E m'ana dad'a bbìbere  
I ssa tassa 'e ss'oro.  
Istranzor d'Othieri.  
Ja m'accattan a ttie  
In traghinor de sám bene,  
Si m'apperin su coro.

(Nuorese)

CANTI - Forestieri di Ozieri m'hanno invitato a pranzare, e

m'hanno dato da bere nella tazza dell'oro. Forestieri di Ozieri. Dentro a me ti trovano, in ruscelli di sangue, se mi aprono il cuore.

656

Su culumbu de ss'oro  
Juchet alar d'arghentu,  
Chi ɓolat e nnon rùete.  
    Su culumbu de ss'oro.  
    Mancari nd'ames chentu,  
    Tue ses i ssu coro.

Il colombo dell'oro porta ali d'argento, e vola e non cade. Il colombo dell'oro. Ne amassi anche cento, sei tu nel mio cuore.

657

Ite bellu s'aneddu  
Chi m'ana regalau  
Ch'ès totu fatt'a oro!  
    Ite bellu s'aneddu.  
    Furau m'à ssu coro  
    Su tratt' 'e Antoneddu.

(ib.)

Che bello l'anellino, che m'hanno regalato, tutto fatto d'oro! Che bello l'anellino! Rubato m'ha il cuore il viso d'Antonino.

658

I ssa crèsia 'e Bosa  
Na mmissa sa reina;  
Li a serbi ssu moro.  
    I ssa crèsia 'e Bosa.

Intr' 'e ssu tuu coro  
Bi ghetto radichina  
Che ppianta de rosa.

(ib.)

Nella chiesa di Bosa dice messa la regina, gliela serve il moro. Nella chiesa di Bosa... Dentro il tuo cuore io getto radice come pianta di rosa.

659

Oje sa ferrofia  
Parti ddae Nugòro  
Finas a Macumele.  
Oje sa ferrubìa.  
Padronu de ssu coro,  
Dimanda su chi cheres  
De ssa pessone mia.

Oggi la ferrovia parte da Nuoro fino a Macomèr. Oggi la ferrovia... Ah, padrone del cuore, domanda ciò che vuoi della persona mia!

660

Ite bellu giovànu,  
Falende i ssa carrera,  
Chi èr bellu de bista!  
Ite bellu giovànu.  
Sa garrighera l'istata,  
Che aneddu i ssa manu.

(ib.)

Che bel giovanetto, discende per la via, com'è bello vederlo! Che bel giovanetto! Gli sta la cartuccera come un anello al dito.

661

Sa càmpana 'e ssu monte

La toccat un'istella

A ora feriada.

Sa càmpana 'e ssu monte.

Pro ssos colorer, bella,

Tind'an inbidiada

Finas i ss'orizzonte.

(ib.)

La campana del monte, a tarda ora, una stella la suona. La campana del monte... Pei tuoi colori, bella, ti portano invidia fino all'orizzonte.

662

I ssu mare brinchende

Appo tentu un'Inghesu

A ttiru 'e fortuna.

I ssu mare brinchende.

Ub'ès s'amante meu,

Un'istell'a ccad'ala,

Dua llunas i mmesu,

Su terrin'èr ballende.

(ib.)

Nel mare saltando ho preso un Inglese con tiro di fortuna, nel mare saltando. Dove è il mio amante, qua e là c'è una stella, nel mezzo due lune, e balla la terra.

663

Dae intro d'una nue

Chi b'essit un'istella

Chi ssette frizzar d'oro.

Dae intro d'una nue.

Tinde mando su coro,  
Columba mea bella,  
Fin'a ube ses tue.

(ib.)

Da dentro una nube esce una stella con sette frecce d'oro.  
Da dentro una nube. Io mando il cuore, colomba mia bella,  
fino dove sei tu.

664

Ite bellu pastore  
B'àt i mmandra murghende!  
Bellu latte à bboccau.  
Ite bellu pastore.  
Prestu! ca so morinde,  
Chèrj' inoche s'amore.

(ib.)

Ah il bel pastore, che munge nella mandra! che bel latte  
ricava! Ah il bel pastore... Presto! ché muoio, voglio farci  
l'amore.

665

Arcor de cariasa  
L'appo post'a ssa sedda  
Chim pummazzittor d'oro.  
Arcor de cariasa.  
Naramilu, pisedda,  
Proite in coro m'asa?

(ib.)

Archi di ciliegio ho messo sulla sella, con guancialetti  
d'oro. Archi di ciliegio! Dimmelo, giovinetta: perché mi hai  
nel cuore?

666

Inintr' 'e ss'apposentu  
Chi m'ispargo sos pannos  
Issupra sa cadira;  
Lor manza ssa columba.

Inintr' 'e ss'apposentu.  
I ssos tèneros annos  
Mi ponet i ssa tumba  
Su tuu pessamentu.

(ib.)

Dentro nella camera, io distendo i panni, sopra una sedia:  
li macchia la colomba. Dentro nella camera... Nei teneri anni  
il pensiero di te mi pone nella tomba.

667

Unu moro, unu moro,  
Unu moro in catena  
Lu miro d'onzi chida.

Unu moro, unu moro.  
O nde resto chim prantu,  
O nde perdo sa bida  
Pro te, s'amau coro.

(ib.)

Un moro, un moro, un moro in catena, lo vedo ogni  
settimana. Un moro, un moro. O resto con pianto, o perdo la  
mia vita, per te, amato cuore.

668

I ss'oru de ssu mare  
B'à ffallàd' una nue,  
Chi si ziriat in tundu,  
Format una corona.



I ss'oru de ssu mare.  
Si tue m'abbandonas,  
Nom prus in cojubare.

(ib.)

Nella sponda del mare è discesa una nube, che intorno  
gira, e forma una corona. Nella sponda del mare. Più non  
posso sposarmi, se tu mi abbandoni!

669

Sas càmpanar de chelu  
Toccan a mmesu die  
Chi mmaner'e cchin trassa.  
    Sas càmpanar de chelu.  
    Còr', a mmie mi lassas  
    Da chi as àtter'abelu.

(ib.)

Le campane del cielo suonano a mezzogiorno con grazia e  
gentilezza. Le campane del cielo... Cuore, tu mi lasci, ché hai  
un altro amore.

670

Unu pizzinnu brundu  
Dàndel'abba a ssa sorre  
M'à ssecau sa tassa.  
    Unu pizzinnu brundu.  
    Gai mi lassar mòrrer,  
    Òior de incantamundu?

(ib.)

Un bambino biondo, dando acqua alla sorella, m'ha  
spezzato la tazza. Un bambino biondo. Così mi lasci morire,  
occhi d'incanta-mondo?

671

Trich'in colòr' 'e mele  
Messan so Lludeinos  
I mmes' 'e tre nnuraches.  
Trich'in colòr' 'e mele.  
T'istimab'e tt'istimo:  
Fache comente cheres.

(ib.)

Grano color del miele mietono i Lodeini in mezzo a tre nuraghi. Grano color del miele. Ti amavo e ti amo: tu fa come vuoi.

672

Mala paka, su sole  
Cantu mi pàred'altu  
A ora 'e mesudie.  
Frommande unu palattu  
De serenu e lentore,<sup>1</sup>  
S' es' chi ghères a mie.

(Pozzomaggiore)

Mala Pasqua, il sole quanto mi pare alto verso il mezzogiorno. Formando un palazzo di guazza e di rugiada, se sei tu che mi vuoi.

673

A su mare m'acchero  
E 'ido a Monte Santu  
Totu cobelthu a nie.  
Sola mi disispero,  
Mi fino de su piantu,  
Cando no 'ido a tie.

(ib.)

Mi affaccio sul mare, e vedo il Monte Santo ricoperto di neve. Sola mi dispero, mi consumo di pianto, quando non vedo te.

674

Ite bellu sonare  
Che faghe' sa ghitarra,  
S'este in divelthimentu!  
    No ponzo pes in terra  
    Cando 'enzo a ti mirare,  
    So lèviu che bentu.

(Bessude)

Ah il bel suonare che fa la ghitarra nei trattenimenti! Non poso piede a terra, se ti vengo a guardare, son lieve come vento.

675

In sa colthe 'e su re,  
In sa pezza 'e su puttu  
B'a faladu unu raju.  
    Siccos si sun pro me,  
    Sas rosas sunu in luttu,  
    Sos fiores de Maju.

(Tiesi)

Nella corte del re, è caduto un fulmine sul muretto del pozzo. Secchi sono per me - le rose sono in lutto - i fiori di Maggio.

676

Cadenas, cadenilias,  
Cadenilias de oro.  
    Za ti nde maraviglias

Si mi bides su coro.

(Norbello)

Catene, catenelle, catenelle d'oro. Ti prende meraviglia, se mi vedi il cuore.

677

In s'aèra b'a' nue,  
Caldhanas e biddias,  
Lentore de bettare.

Si no m'iipassas'tue,  
Galana rosa mia  
Chie m'ada a iipassare?

(Ittiri)

C'era una nube nell'aria, arsurre e brinate, rugiada che cade. Se non mi ami tu, galante rosa mia, chi mi deve amare?

678

In pianu 'e Caltheddu  
Mi domo sa pudeddra  
Cu' sa briglia 'e s'oro.

Allegra giovaneddu,  
Ch'e' che umbra maseda  
Sa chi tenes' in coro.

(ib.)

Nel piano del Castello io domo la polledra con la briglia d'oro. Allegro giovinetto, come un'ombra è mansueta quella che porti in cuore.

679

Unu fiore 'e oro

Mi l'appicco in su lettu  
Su manzanu 'e Paka.  
    Su mare sia' nettu,  
    Cando palthi' coro,  
    Chi no b'appe' burraka.

(ib.)

Un fiore di oro appendo sopra il letto il mattino di Pasqua.  
Il mare sia netto, quando tu parti, cuore, e non abbia burrasca.

680

Su colovru in s'arena  
'Oga fozal de oro.  
    Consola cussu goro  
    No lu lessas in pena.

(Tiesi)

Sulla rena il garofano sparge foglie d'oro. Consola questo cuore, non lasciarlo in pena!

681

S'arbure 'e su limone  
Sempre mi 'ettad' umbra  
Finas' a s'apposentu.  
    Manciadu a' sa columba,  
    O barbaru puzzone,  
    Po unu pensamentu.

(Macomèr)

L'albero del limone, sempre mi getta ombra, fino nella stanza. Hai macchiato la colomba, o barbaro uccello, con il solo pensiero.

682

Ite bellu e' su re  
Cand'essi' de gherrare  
Bestidu de tristura!  
    Sa bellesa 'e te  
    M'a crèfidu interrare  
    In d'una tumba oscura.

(ib.)

Com'è bello il re quando torna dalla guerra, vestito di tristezza! La bellezza di te m'ha fatto sotterrare in una tomba oscura.

683

Sa campana ìltha' sonende  
Allegra ghe unu Maju.  
    Ma tue nde tenes aju  
    Dae fora abaidende.

(Uri)

La campana sta suonando allegra come un Maggio. Ma tu non hai tempo essendo lontano (?).

684

A m'acchero a sa poltha  
Affligidu che moro.  
    Girada m'e' sa solthe,  
    Adu, adiu, coro.

(Ittiri)

Mi affaccio alla porta, afflitto come un Moro. S'è voltata la mia sorte, addio, addio, cuore.

685

Su sole tota die,

Sa luna tota notte,  
S'ilthella su manzanu.  
All' it' amore folthe  
Su ghi ponzei a tie,  
It' affetta sovranu!

(ib.)

Il sole tutto il giorno, la luna di notte, al mattino la stella.  
Ah che amore forte io provo per te - e che affetto sovrano!

686

Sa luna elthe a de notte,  
S'ilthella su manzanu,  
Su sole elthe a de die.  
Sa luna elthe a de notte...  
De aère in manu a tie  
No app'èppidu solthe.  
S'ilthella su manzanu...  
No app'èppidu solthe  
De aère a tie in manu.  
Su sole elthe a de die...  
No app'èppidu solthe  
De aère in manu a tie.

(Ozieri)

La luna è di notte, la stella il mattino, e di giorno è il sole.  
La luna è di notte... D'avere in mano te non ho avuto sorte.  
La stella il mattino... Non ho avuto sorte d'avere te in mano.  
Di giorno è il sole... Non ho avuto sorte d'avere in mano te.

687

Lampadu appo s'ultheddu  
A su 'olu 'olante.  
Lampadu appo s'ultheddu...  
S'innamuradu meu

È galante e ilthrizzileddu.  
A su 'olu 'olante...  
S'innamoradu meu  
Ilthrizzileddu e galante.

(Padria)

Ho lanciato il coltello in aria volante. Ho lanciato il coltello... L'innamorato mio è galante e snello. In aria volante... Il mio innamorato è snello e galante.

688

Su ferru es' troppu ikuru,  
S'oro es' troppu lughente,  
Sa prata violada.  
Drommi e biltha seguru,  
Sempre già t'appo in mente,  
Prenda mia fadada.

(Pozzomaggiore)

Il ferro è troppo oscuro, l'oro troppo lucente, e violetto il prato. Dormi e sta sicuro, sempre ti ho in mente, pegno mio fatato.

689

In s'oru 'e su mare  
Canta' su rissignolu  
Cun boghe dolentia.  
    No minde podia ilthare  
    In sa campagna solu  
    Ca a tie non bidia.

(ib.)

Nell'oro del mare, con voce addolorata, canta l'usignolo.  
Non potevo restare senza vedere te, nella campagna solo.



690

S'amante 'e Macumere  
L'appo idu ballare  
Subra sa sepulthura.  
Mancu unu piaghene  
No mi as chiefidu dare,  
Gesù, ite cori dura.

(ib.)

L'amante di Macomèr, l'ho visto ballare sopra la sepoltura.  
Nemmeno un piacere non m'hai voluto dare, Gesù, che cuore  
duro!

691

In su paris de 'Osa  
Bi ada unu nuraghe,  
Intro b'es' su profundu  
Poi b'ada unu velu.  
S'iiposa cun s'iiposu  
Prima gosan sa paghe  
Cant'ilthana in su mundu,  
Poi gosan in su chelu.

(ib.)

Nel piano di Bosa ci sta un nuraghe, dentro c'è il profondo,  
e dietro ancora un velo. La sposa con lo sposo prima godon  
la pace, fin che stanno nel mondo, poi godono in cielo.

#### IV *Goso*

692

Ahi trilha de me, ahi dolente,  
Relthada so comente - mi timià.  
Relthada so 'attia - dichonsolada,  
E so abandonada - dai tottu.  
Fizu e chie t'a' molthu - e polthu in rughe?  
Po pèidere eo sa lughe - bella vida!  
Reltha' s'anima trilha - e affliggida,  
Cun s'iipada ferida - e trapassada.  
E non m'alzas de cara - e non miras?  
Sas intragnas mi tiras - dae su coro.  
Non potho, fizu de oro - più-champare,  
Ca so ind'unu mare - de agonias!  
Giovanas e battias - tottu unipare,  
Benides a m'aggiuare - in cultha notte,  
A pianghere sa morte - de su Creadore.  
«Amigu, fizu meu, Saivadore,  
Nara Iuanne amadu,  
Ti 'ido attrilthadu e pruite cosa?  
Ite ti nd'e' colthadu  
De cuçda cumpania tantu amorosa?»  
«De su fizu tou amadu e coloridu,  
Accò! su sàmbene chi nd'appo accoglidu».  
«Ti connoço, sàmbene sagradu  
Faladu dae su corpu meu e benas.  
Oh sàmbene pressiosu delthilladu,  
Oh mare de angulthias e penas».  
«Si su fizu tou cheres biu agatare,  
Faghe' prelthu e cammina a andare.»

(Chiaromonti)

CANTO DELLA PASSIONE - Ahi trista, ahi dolente, sono restata come temevo. Sono restata vedova, sconsolata, e sono da tutti abbandonata. Figlio, e chi t'ha ucciso, e messo sulla croce? Perché io perdessi la luce, bella vita! Resta l'anima trista, ed afflitta, con la spada ferita, e trapassata. E non sollevi la faccia, e non mi guardi? Le viscere mi tiri su

dal cuore. Non posso, figlio d'oro, più scampare, che sono in un mare di agonia! Giovani e vedove, tutte insieme, venitemi ad aiutare in questa notte - a piangere la morte del Creatore. «Amico, figlio mio, Salvatore, dimmi, Giovanni amato, ti vedo rattristato, e per che cosa? Che notizia hai di quella compagnia così amorosa?» «Del figlio tuo amato e colorito, ecco, il sangue che ne ho raccolto!» «Ti conosco, sangue santo, caduto dal mio corpo e le mie vene. Oh sangue prezioso, distillato! oh mare di angustie e di pene!» «Se tuo figlio vivo vuoi trovare, fa presto, e cammina nell'andare».

## V *Attitidos*

693

Rattu e' su lizu ispartu,  
Sa pramma 'era e olià,  
Su 'ine cherèu artu,  
Po sa mala sorte mia!  
Ohi su coro meu!

Como mi nd'isto sola,  
Mi nd'isto sola como,  
Nisciunu mi consolada  
Pezzi de tue in domo.  
Ohi su coro meu!

Narami Pauleđdu,  
Chi già m'as postu in luttu,  
Sende in su mesu ballu,  
Cando Pascale e' ruttu?  
Ohi su coro meu!

Pena mea mortale,

Arruinadu casteddu.  
Mi nd'e' ruttu Pascale,  
E fertu an' Pauleddu.  
Ohi su coro meu!

(Siniscola)

CANTI FUNEBRI - Rapito è il giglio sbocciato, la palma vera, l'ulivo; il fino asfodelo, per la mia cattiva sorte. Ah il cuore mio!

Come me ne sto sola? me ne sto sola - come? nessuno mi consola, salvo te, nella casa. Ah il cuore mio!

Dimmi o Paolino, che già m'hai posto in lutto, ferito in mezzo al ballo, quando Pasquale è caduto? Ah il cuore mio!

Pena mia mortale, rovinato castello, caduto mi è Pasquale, e ferito Paolino. Ah il cuore mio!

694

Ses chi andas a Sumboe,  
Nara a tiu Balloe,  
Chi sa fiza e' morta oe.  
Oe non mi aperi' chiza,  
Ca mi e' morta sa fiza.

(Ghilarza)

Tu che vai al nuraghe di Sumboe, racconta al Salvatore, che la figlia è morta oggi. Oggi non mi si spiana il ciglio, ché la figlia mi è morta.

695

Tue filthi s'amparu  
De totta sa 'ida mia,  
Deo ti tenìa  
Pius de s'oro caru.  
Ohi su coro meu!

Non fia' cultha sa solthe,  
Chi deo iipetaia?  
Sa molthe m'a' privadu  
De cantu caru aia.  
Ohi su coro meu!

Su bellu meu e folthe,  
Su lizu meu doradu,  
Sas campanas a molthe  
Malas noas an' sonadu.  
Ohi su coro meu!

(Codrongianos)

Tu fosti il sostegno di tutta la mia vita, io ti tenevo caro più dell'oro. Ah il cuore mio!

Non era questa la sorte che io m'aspettavo? La morte m'ha privato di quanto avevo caro. Ah il cuore mio!

Il bello mio e forte, il giglio mio dorato! Le campane a morte, tristi nuove han suonato. Ah il cuore mio!

696

Fiẓu de s'anima mia! - Mancadu m'e' su sole.  
Fiẓu de s'anima mia! - Culthu non e' dolore.  
Fiẓu de s'anima mia! - Mi privo d'ogni gulthu,  
Fiẓu de s'anima mia! - Non e' dolore culthu.  
Fiẓu de s'anima mia! - Isciaru chena brou,  
Fiẓu de s'anima mia! - Culthu e' dolore nou,  
Fiẓu de s'anima mia! - Lassadu m'as mechina,  
Fiẓu de s'anima mia! - In terra de ruina.  
Fiẓu de s'anima mia! - Isciarèu meu derettu,  
Fiẓu de s'anima mia! - Fias su meu solu affettu.  
Fiẓu de s'anima mia! - Ite non torras crasa?  
Fiẓu de s'anima mia! - Mama lassadu l'asa.  
Fiẓu de s'anima mia! - Gulthu non nd'appo piusu.  
Fiẓu de s'anima mia! - Leadu fa' Gesusu.

Fizu de s'anima mia! - A chelu ses boladu.

Fizu de s'anima mia! - Mama sola as lassadu.

(Ossi)

Figlio dell'anima mia!, mancato mi è il sole, figlio dell'anima mia, questo non è dolore. Figlio dell'anima mia!, mi privo d'ogni gioia, figlio dell'anima mia, non è dolore questo! Figlio dell'anima mia!, banchetto senza brodo, figlio dell'anima mia, questo è dolore nuovo. Figlio dell'anima mia!, lasciato m'hai, meschina, figlio dell'anima mia, in terra di rovina. Figlio dell'anima mia!, asfodelo eretto, figlio dell'anima mia, eri il mio solo affetto. Figlio dell'anima mia!, perché non torni domani? Figlio dell'anima mia!, hai lasciato la mamma. Figlio dell'anima mia!, gioia non ne ho più, figlio dell'anima mia, ti ha preso Gesù. Figlio dell'anima mia!, a lui sei volato, figlio dell'anima mia, mamma sola hai lasciato.

APPENDICE I  
*Poesia folclorica*

## *Ninne-nanne*

### 697 - CHIOGGIOTTA

In nana, in nana, fa nana, colombo;  
Voi benedite chi t'è messo al mondo,  
E chi t'è messo al mondo è sta el Signore.  
Fa la nana, raixe del mio cuore.

(Chioggia)

A nanna, a nanna, fa la nanna, colombo: voglio benedire  
chi t'ha messo al mondo, e chi t'ha messo al mondo è stato il  
Signore. Fa la nanna, radice del mio cuore.

### 698 - FRIULANA

Ninà, ninà, pipin codài,  
Pin ti nizzi, pin tu vàis.  
Vegnin su chei di Peonis,  
Blancs e ros come demonis.

(Moggio)

Ninna nanna, marmocchietto, più ti dondolo e più tu  
piangi! Vengono su quelli di Peonis, bianchi e rossi come  
demoni.

### 699 - ROMAGNOLA

Fa la nãna, e' mi babèn,  
Bianc e ros e rizzulèn.  
Fa la nãna, fiol d'un fior,  
E' babèn l'è d'e' Signor.  
Fa la nãna, fa la nãna,  
E' babèn l'è d'la su mãma.

(Forlì)



Fa la nanna, il mio bambino, bianco e rosso e ricciolino. Fa la nanna, figlio d'un fiore, il bambino è del Signore. Fa la nanna, fa la nanna, il bambino è della mamma.

## TOSCANE

700

Fai la nanna, idolo mio,  
Ch'è tornato il babbo tuo,  
Ti ha portato un zufolino,  
Fai la nanna, il mio bambino.

(Badia Prataglia, Casentino)

701

Fai la nanna, trottolino  
Che se' stato tanto bono.  
Crescerai, se se' piccino,  
Fai la nanna, trottolino!

(Pisano)

702

Fai la nanna, coscine di pollo,  
La tua mamma t'ha fatto un gonnello,  
Te l'ha fatto di seta adorno:  
Fai la nanna, coscine di pollo.

(Valdelsa)

703

Fai la nanna, bocchin d'amore,  
La tua mamma l'è una rosa,  
Il tuo babbo l'è un fiore.  
Fai la nanna, bocchin d'amore.

(S. Stefano di Calcinala)

## CALABRESI

704

O veni, sonnu, e veni all'ura bona,  
Cà 'n Paradisu si canta e si sona.

(Polistena)

O vieni, sonno, e vieni all'ora buona, che in Paradiso si  
canta e suona.

705

O sonnu, veni di Muntiliuni  
Cu naca d'oru e li cordi d'attuni.

(Nicotera)

O sonno, vieni da Monteleone, con culla d'oro e corde  
d'ottone.

706

Chid'hai, Ninuzzu miu, chid'hai chi ciangi,  
Vo' la nacuzza di pedi d'arangi?  
Pedi d'arangi e pedi di lumia,  
Duormi, Ninuzzu, di l'anima mia.  
Duormi, Ninuzzu miu, duormi alla naca,  
Duvi s'addurmintau la 'Mmaculata,  
Duormi, Ninuzzu miu, duormi allu sinu,  
Duvi s'addurmintau nostra Bambimi.

(Cosenza)

Che hai, Ninuzzo mio, che hai che piangi, vuoi la culletta di  
piedi d'arancio? Piedi d'arancio e piedi di lumia, dormi  
Ninuzzo, dell'anima mia. Dormi, Ninuzzo mio, dormi alla  
culla, dove s'addormentò l'immacolata, dormi, Ninuzzo mio,  
dormi sul seno, dove s'addormentò nostro Bambino.

Ninna ninna, ninna nonna,  
 'A vera mamma tua è lla Madonna.  
 Ninna ninna, ninna ninnarella,  
 Tu si lu caru de la mammarella.  
 Quandu a Ninuzzu mio lu viju zitu,  
 Napuli e Spagna chiamu allu cumbìtu,  
 Tutte le belle donne de Gaita  
 Cce portami tri sarme de munita;  
 E lli sonaturi chi vannu ppe mari,  
 Duormi, Ninuzzu mio, fin'a dumani.

(Soveria Mannelli)

Ninna nanna, ninna nanna, la vera mamma tua è la  
 Madonna. Ninna nanna, tu sei l'amore della mammarella.  
 Quando Ninuzzo mio vedo giovinottello, Napoli e Spagna  
 chiamo al convito, tutte le belle donne di Gaeta gli portano  
 tre carichi di moneta, e i suonatori vanno per il mare, dormi,  
 Ninuzzo mio, fino a domani.

#### 708 - LUCANA

Tu ci ve e bbini da Casert  
 Dimm la bella mi ci è bbiv o mort.  
     Ninna, ninna, ninnooo...  
 La sera la trivebb sop allu lett,  
 Tineva la fiuri di la mort.  
     Ninna, ninna, ninnooo...  
 La mamma la chiagnev a vosci iert:  
 Figghia, ca ir bbell, e mò si mort.  
     Ninna, ninna, ninnooo...  
 La sibbilturi a mme mi l'hon apert,  
 E ci l'ho pert l'hav'aggì ad achiudi:  
 L'ugghi di la mia lamp ancora duri.  
     Ninna, ninna, ninnooo...

(Matera)

Tu che vai e vieni da Caserta, dimmi la bella mia se è viva o morta. Ninna nanna... La sera la trovai sopra al letto, teneva la figura della morte. Ninna nanna... La mamma la piangeva a voce alta: «Figlia, che eri bella, e or sei morta!» Ninna nanna... La sepoltura a me l'hanno aperta, e chi l'ha aperta deve andarla a chiudere: l'olio della mia lampada ancora dura. Ninna nanna...

## SICILIANE

709

E a-la-vò, maccia di piru,  
Sì maccia di chircuopu damaschinu:  
Figghia mia, maccia di rosa,  
Chi havi l'Amuri ca 'un arriposa?  
Figghia mia, maccia d'addàuru,  
Unni camini cci lassi lu ciàuru.  
Figghia mia, maccia d'aruta,  
Passa l'ancilu e ti saluta.  
E a-la-vò...

(Noto)

*E a-la-vò*, rama di pero, sei rama di albicocco damaschino:  
figlia mia, rama di rosa, che ha l'Amore che non riposa?  
Figlia mia, rama d'alloro, dove cammini ci lasci il profumo.  
Figlia mia, rama d'aruta, passa l'angelo e ti saluta. E a-la-  
vò...

710

Durmiti, figliu, cà la naca è nova,  
D'oru li cordi e d'argentu li chiova.  
Lu chirchiteddu di curallu finu:

Durmiti, figliu, sina a lu mattimi.

(Resuttano)

Dormite, figlio, ché la culla è nuova, d'oro le corde e d'argento i chiodi. Il cerchiolino di corallo fino: dormite, figlio, fino al mattino.

### *Orazioncine e scongiuri*

#### FRIULANE

711

Angelo mio bono,  
Vardème ben justamente  
Me che pecca mortalmente.  
Metè pase nel cor mio,  
La verità in bocca mia,  
Venga l'ora e la morte,  
Così sia.

(Forni di Sopra)

712

Madone Madonute,  
Ch'a'durmive in çhamarute,  
A' jevave davan' dì  
E çhalave il so çhar fi.  
Il so fí la domandave.  
«Nè ch'i duàr, nè che jo vegli,  
Nome j'sei insumiade  
Che Jesù mi ha portade  
La crosute tes manutes,  
Chel çhavut incoronad...»  
(Cui cu la dis, cui cu la sa,

In paradis, se Diu vorà).

(Cedarchis)

Madonna, Madonnuccia, che dormiva nella cameretta, si levava avanti giorno e guardava il suo caro figlio. Il suo figlio la interrogava. «Né ch'io dormo né che io veglio, solo mi sono sognata che Gesù m'ha portato la piccola croce nelle manine, quella testolina incoronata...» (Chi la dice, chi la sa, in Paradiso, se Dio lo vorrà).

### 713 - ROMAGNOLA

Madunena znena znena  
La si miteva in sdè 'ns la scaranena,  
La si pitneva ben i su cavilen.  
E passè tre folghi e nandren:  
Ona la i tuss e pan  
Ona la i tuss e ven  
Ona la i tuss la rosa d'ins i spen.  
La madunena la butè un gran strid  
E' sintè e su fiol 'sal port de paradis;  
E' dgè: «Madrena mia, lasii andè  
Ch'ai ardustrèn al punto de la mort:  
Al port de paradis al srà asrédi,  
Queli dl'inferan 'verti spalanchédi.»

(Faenza)

Madonnina piceolina piccolina si metteva a sedere nella seggiolina, si pettinava bene i suoi capelli. E passarono tre folaghe e anatrelle: una le prende il pane, una le prende il vino, una le prende la rosa di su gli spini. La Madonnina gettò un grande strillo, lo sentì il suo figliolo sulla porta del paradiso, e disse: «Mamma mia, lasciatele andare, che le ridurremo al punto della morte: le porte del paradiso saranno chiuse, quelle dell'inferno spalancate.»

## REATINE

714

Padre nostro alla Romana  
Chi lo sente se lo impara,  
Se lo impara un pellegrino  
Lo racconta a San Martino,  
San Martino di tre campane  
Tutti gli angeli a cantàne:  
«Acqua rosa inviolata  
La Madonna s'è levata  
S'è levata in gran dolore  
Morto in croce è Nostro Signore».  
All'inferno puzzolente  
C'era la mala gente;  
Porta lo foco in bocca,  
Je ne casca una goccia  
Sopra la pietra rossa:  
La pietra rossa se coltò  
Tutto il mondo illuminò,  
Illuminò la casa mia,  
Un Patre nostro e un'Ave Maria.

(Roccantica)

715

Canteremo «Eliesò»  
La Madonna se infantò  
E fece un bel fijolo,  
Lo chiamava Salvatore.  
Salvatore va pe' casa  
La Madonna le diede un baciù.  
«Mamma mia io ciò fame.»  
«Fijo mio, non ciò lo pane,  
Vattene a scola

Che t'aspetta San Nicola.  
Te lu dà lu quattrinellu  
Te ce compri lu pagnottellu.»

(Leonessa)

## SARDE

716

Antoni chi sos caiveddos  
Già ti lughen' che aivada,  
Prega po so' moitheddos,  
E po sa' baccas anzadas.

(Siligo)

Antonio, che i capelli ti rilucono come il vomero, prega per le forme di formaggio e le vacche che han figliato.

717

Al llit me colguì - Set angels trobì,  
Tres als peus - Quatre al cap,  
La Verge Maria - a mon costat,  
Y l'angel Serafi - Bona mort y bona fi.

(Alghero)

Al letto mi coricai, sette angeli vi trovai, tre ai piedi, quattro al capo, la Vergine Maria al mio costato. E l'Angelo Serafino: «Buona morte e buona fine.»

## *Verbos*

718

A inùe ch'andas' mandrònia e imbidia  
A ingullire sos ojos de criaduras?



Sos ojos 'e sas criaduras non lis malthratte  
Chi su babbu ei sa marna,  
Meda si nd'accòrana.  
Bae lelthra, bae,  
E bèttadiche in mare,  
E consùmadi che pedra 'e sale.  
In lùmene de su Babbu,  
De su Fizu e de Ipiritu Santu.  
Bèttadiche in mare,  
Ca ti lu cumandu.

(Siligo)

SCONGIURI. I. *Per il mal d'occhio.* Dove vai pigrizia e invidia, a inghiottire gli occhi dei bambini? Gli occhi dei bambini non maltrattarli, che il babbo e la mamma molto se ne accorano. Va lesta, va, gettati in mare, e consumati come pietra di sale. In nome del Babbo, del Figlio e dello Spirito Santo. Gettati in mare, te lo comando.

719

Sant'Andria, Sant'Andria  
S'ebba mia mi morìa,  
De su dolore 'e sa matta,  
De su dolore 'e su bentre,  
Aggiuades prontamente,  
A bi pònnere sa manu,  
Unta 'e s'ozu iimanu  
Unta 'e s'ozu 'e chessa  
A menta infultha,  
A paza bettada,  
Su dolore 'e sa matta sia' passada.

(Tiesi)

II. *Per guarire gli animali dal mal di ventre.* Sant'Andrea, Sant'Andrea, la mia cavalla mi moriva, di dolore alla pancia,

di dolore al ventre, date aiuto prontamente, a mettervi la mano, unta d'olio d'ulivo, unta d'olio di lentisco, con menta infusa, con la paglia gettata via. Il dolore di pancia sia passato.

720

Santu Siivelthru donnu - Mi bènzad' in su sonnu,  
Mi nelza cosas de piaghene - E cosas de allegria  
De cantu appo a passare - In sa vida mia.

(ib.)

III. *Per sapere il futuro.* Signore San Silvestro, vienimi nel sogno, dimmi cose di piacere, e cose di allegria, di quanto devo passare nella vita mia.

721

Sa limba mea, faedda, faedda,  
Sempre mi tinni' che campana,  
Sos acchent' annos damus a sa pisedda,  
Cum salute a su babbu e a sa mama;  
Su babbu ei sa mama àppan' salute,  
Finza a bogare sa pizzinna in lughe;  
Deu los àppada ichrittos cum sa pinna,  
Finza a bogare a lughe sa pizzinna.

(Chiaromonti)

IV. *Auguri per una neonata.* La lingua mia, favella, favella, sempre risuona come una campana, i cento anni diamo alla bambina, con la salute al babbo e alla mamma, il babbo e la mamma abbiano salute, fino a portare la piccolina alla luce; Dio li abbia scritti con la penna, fin che portano alla luce la piccolina.

*Canti fanciulleschi*

## ABRUZZESI

722

Jemme a spasse a spasse  
Cu l'Angele Tumasse.  
'Ncuntremme la Matalena:  
Avè, Marie e grazia plena.

723

Jemme a monte a monte,  
'Ncuntremme le palomme:  
Le palomme non so' le me  
So' de Santa Filomè.

724

Santo Nicola mio, santo Nicola,  
Portagli tu lo passo e la parola.

(Casteldieri, Introdacqua, Sulmona)

ANDIAMO A SPASSO - I. Andiamo a spasso, a spasso, con  
l'angelo Tommaso, incontriamo la Maddalena: Ave Maria  
gratia plena.

II. Andiamo al monte, al monte, incontriamo le palombe. Le  
palombe non son le mie, son di Santa Filomena.

III. San Nicola mio, San Nicola, portagli tu il passo e la  
parola.

725

Santacroce, be-a-bà  
Ca lu mastru me vo' menà,  
Me vo' menà chi la bacchetta,  
Santacroce binidetta!

726

'Gnora maestra, 'gnora maestra,  
I'te porte 'na canestra,  
E ce stanno du' precoche,  
Compatisce ca so' poche:  
Ce ne metto n'autre e du'  
Compatisce, ca nin so' chiù.

(Valle Peligna)

I. Santacroce, bi-a-bà, ché il maestro me le vuol dare, me le vuol dare con la bacchetta, Santacroce benedetta!

II. Signora maestra, signora maestra, io ti porto una canestra, e ci stanno due albicocche, compatisci se sono poche; ce ne metto altre due, compatisci che non sono di più.

727

Sottu lu ponte ce nasce 'na rosa  
Curre, Vincienze, va pija la sposa,  
Curre, Vincienze, va pija l'anella:  
Chi è la più bella?

Sotto la pergola nasce l'uva  
Prima cerva e po' matura:  
Chest'è l'uva de Sanbastià,  
Pepe, cannella, carufalà.

Sotto la preta ce nasce l'uva:  
Bommacè, Bommatù,  
Tucculià, tucculià,  
Pepe, cannella, carufolà.

Pìngula, pìngula sotto la spina,  
Mina ferrà, 'ntona de là.  
Cippe palumme, cippe palumme,  
Mena la palma lu mese de giugne.

Sotto la spina ce nasce l'uva:  
prima spunta e po' matura.  
Rifulà, rifulà,  
Pepe, cannella, carifulà.

Pìngula, pìngula,  
Caccia la spìngula,  
Fuse e cucchiare,  
Patella e callare.

Pìngula, pìngula, ammattonà,  
Ca va 'lletto la regina.  
Damme nu ba',  
Damme nu ba',  
Tienghe 'na figlia che sta giocà:  
E se gioca le ventiquattro,  
Uno e due e tre e quattre.

Pìnguja, pìnguja, San Martino,  
La cavalla de la regina.  
È menùte ju spaccaterre  
Pi spartì la robba bella.

Urre, urre, mio Martino,  
Lu cavallo de la regina,  
Quando sono ventun'ora.  
Tu sei vecchia, e scappa fora.

## CALABRESI

728

Luna, luna nova,  
E nun t'haju vistu ancora,  
E mò che t'haju vistu  
Salutame a Gesù Cristu.

(Soveria Mannelli)

Luna, luna nuova, non t'ho vista ancora, e or che t'ho vista  
salutami Gesù Cristo.

729

Rindinella, chi passi lu mare,  
Salutame 'a cummare,  
Salutame 'a cchiù bella,  
Ccu llu tuppù e lla zagarella.

(ib.)

Rondinella che passi il mare, salutami la comare, e  
salutami la più bella, con la crocchia e la zagarella.

730

San Giuseppi cogghìa violi,  
Nci dissi l'Angiulu: «N' e toccari  
Ca Maria ha di parturiri.»

(Tropea)

San Giuseppe coglieva viole, gli disse l'Angelo: «Non le  
toccare, che Maria deve partorire.»

## SICILIANI

731

Nesci, nesci, Suli, Suli,  
Pi lu santu Sarvaturi.  
Jetta un pugnu di dinari,  
Arricrìa li Cristiani.  
Jetta un pugnu di nucididi,  
Arricrìa li picciriddi.  
Jetta un pugnu di fumeri,

Arricrià li cavalieri.

(Palermo)

Esci, esci, Sole, Sole, per il santo Salvatore. Getta un pugno di danari, consola i Cristiani. Getta un pugno di noccioline, consola i piccolini. Getta un pugno di letame, consola i cavalieri.

732

Pizzu, pizzu fiancu,  
E la morti di Su Francu:  
Francu e Pippinu,  
La morti 'i Sarafinu.

Sarafinu vinnia pani,  
Tutti 'i muschi s' 'allapparù.  
Tallarò, tallarò,  
Nesci fora d' 'u jardinu.  
Oh chi oduri 'i gesuminu!

(ib.)

*Pizzu, pizzu fiancu, e la morte di Su Franco: Franco e Peppino, la morte di Serafino. Serafino vendeva pane, tutte le mosche ci facevano sciame. Tallarò, tallarò, esci fuori dal giardino. Oh che odore di gelsomino!*

733

M'he fattu un cappidduzzu  
Ch'è veru sapuritu.  
«Quannu ti l'hai a mettiri?»  
«Quannu mi fazzu zitu.»

E scinnu di lu Càssaru,  
Scirru cu' dui banneri,  
E tutti mi salutanu:

Bonciornu, Cavaleri!

(ib.)

Mi son fatto un cappelluccio, ch'è una vera bellezza.  
«Quando te l'hai da mettere?» «Quando son giovincello.» E  
scendo per il Càssaro, scendo con due bandiere, e tutti mi  
salutano: Buongiorno, Cavaliere!

734

Lu viddaneddu chi *chianta* la fava,  
Quannu la chianta, la chianta accussì:  
Chianta 'nanticchia e dipo' si riposa,  
Poi si metti li manu accussì.

Lu viddaneddu chi *scippa* la fava,  
Quannu la scippa, la scippa accussì:  
Scippa 'nanticchia e dipo' si riposa,  
Poi si metti li manu accussì.

E la chianta accussì,  
E la scippa accussì:  
Poi si metti li manu accussì.

Lu viddaneddu chi *spicchia* la fava,  
Quannu la spicchia, la spicchia accussì:  
Spicchia 'nanticchia e dipo' si riposa,  
Poi si metti li manu accussì.

E la chianta accussì,  
E la scippa accussì,  
E la spicchia accussì:  
Poi si metti li manu accussì.

Lu viddaneddu chi *coci* la fava,  
Quannu la coci, la coci accussì:  
Coci 'nanticchia e dipo' si riposa,  
Poi si metti li manu accussì.

E la chianta accussì,



E la scippa accussì,  
E la spicchia accussì,  
E la coci accussì:  
Poi si metti li manu accussì.

Lu viddaneddu chi *mancia* la fava,  
Quannu la mancia, la mancia accussì:  
Mancia 'nanticchia, e dipo' si riposa,  
Poi si metti li manu accussì.  
E la chianta accussì,  
E la scippa accussì,  
E la spicchia accussì,  
E la coci accussì,  
E la mancia accussì:  
Poi si metti li manu accussì.

(ib.)

Il villanello che pianta la fava, quando la pianta, la pianta così: la pianta un pochino, e poi si riposa, poi si mette le mani così. Ecc.

### *Un canto per danza romagnolo*

735 - FIORD VELÙT

Fior d velùt,  
Vò sì un zuvenen  
Ch'av mertè ogni salùt.  
Avì al scherpi d'argent  
E e capèl d'or:  
E capèl d'or e la penna murèla  
Pe ben ch'av voi, che bèl ragàzz,  
Un gir ad furlena e pu av lass.

(Rimini)

FIOR DI VELLUTO - Fior di velluto, voi siete un giovanino che vi meritate ogni saluto. Avete le scarpe d'argento e il cappello d'oro: il cappello d'oro e la penna brunetta, per il bene che vi voglio, quel bel ragazzo, un giro di furlana e poi vi lascio.

### *Indovinelli*

### ROMAGNOLI

#### 736 - LA BËRCA

T'vegn' a visité, bela burnetta,  
A t'arimir e pu ti sèlt adoss.  
Quand a mi sò stòf di caiché,  
A chëv e' mi animèl tutto bagné.

(Forlivese)

LA BARCA - Ti vengo a visitare, bella brunetta, ti rimiro e poi ti salto addosso. Quando mi sono stancato di darci sotto, tolgo il mio animale tutto bagnato.

#### 737 - L'UNOR DAL RAGAZZI

J'ho un fazzoletto pieno di vertò,  
Se lo perdo, nun lo trovo più:  
véghi drì cu la bela maniera,  
Si lo trov, u n'è più com l'era.

(ib.)

L'ONORE DELLE RAGAZZE - Ho un fazzoletto pieno di virtù, se lo perdo non lo trovo più: torno indietro con la bella maniera, se lo trovo non è più com'era.

#### 738 - E'MËR

Verd l'è e verd e' sta:  
U n'ha al fòj  
E manc a li fa.

(ib.)

IL MARE - Verde è e verde sta: non ha le foglie, e neanche le fa.

739 - LA LONA

Corp d'fer e l'ëmna d'bambés.  
(Chi s'indvèna a i dag un bés.)

LA LUNA - Corpo di ferro e anima di ovatta. (Chi l'indovina gli do un bacio.)

740 - E' STROPPAL DI VËS

Io ho un piculino urdignino.  
Nun gosta gnianca un quattrino,  
Ora l'è sòtt ora l'è molo:  
Guërd a vdè, se indovinar si pole.

(ib.)

LO STROFINACCIO DEI VASI - Io ho un «piculino ordignino». Non costa neanche un quattrino, ora è asciutto, ora è molle. Cerca se lo puoi indovinare.

741 - E' GAROFAN

In si pré di Branzulèn,  
U j'è ned un fiuradèn.  
L'ha la gamba raviulëda,  
L'ha la foja fatt'a spëda,  
L'ha e' cappel fatt'a castel.  
(Chi s'indvèna l'è e' piò bel.)

(ib.)

IL GAROFANO - Sui prati di Branzolino è nato un fiorellino. Ha un gambo a forma di raviolo e una foglia fatta a spada, ha il cappello fatto a castello. (Chi lo indovina è il più bello.)

## SICILIANI

### 742 - COSMOGONIA

Iu vitti 'na citati c'un casteddu,  
Dudici porti la citati avìa,  
Cu trenta catinazzi pri purteddu,  
E vintiquattru chiavi la tinia.  
'Na scura schiava a ciancu a un garzuneddu  
Ca cu la donna a la 'mprisa currià:  
Un cavaleri 'n capu a un munti beddu,  
Lu capitanu di la 'fantaria.

(Resuttano)

COSMOGONIA - Io vidi una città con un castello, dodici porte aveva la città, con trenta catenacci per portone, e ventiquattro chiavi la tenevano. Una scura schiava a fianco a un giovincello, che, con la donna, a gara correva: un cavaliere in cima ad un bel monte, il capitano della fanteria. (Il mondo, i mesi, i giorni, le ore, la notte, il giorno, il sole.)

### 743 - IL CIELO STELLATO

Cc'è un gran cannistru di rosi e di ciuri,  
La notti s'apri, lu jornu si chiuri.

(Salaparuta)

IL CIELO STELLATO - C'è un gran canestro di rose e di fiori: la notte s'apre, il giorno si chiude.

### 744 - LA LUNA

Haggiu 'n'arancia,  
La mannu 'n Francia,  
La mannu 'n Turchia,  
E sempri è cu mia.

(Noto)

LA LUNA - Ho un'arancia: la mando in Francia, la mando in Turchia ed è sempre con me.

745 - IL TAMBURO  
Muortu, pilatu, scurciatu,  
E va gridannu pi tutti li strati.

(Polizzi)

IL TAMBURO - Morto, pelato, scorticato, e va gridando per tutte le strade.

746 - LA CAMPANA

Supra 'na finistrizza  
Cc'è 'na quaquadazza.  
Nè mancia, nè vivi:  
Jetta voci di muriri.

(Palermo)

LA CAMPANA - Sopra una finestraccia c'è una ucellaccia. Non mangia, non beve. Getta voci di morire.

747 - LA BARCA

Trippodu d'acqua, pignata di lignu,  
La carni chi cc'è dintra va abballannu.

(ib.)

LA BARCA - Tripode d'acqua, pignatta di legno. La carne che c'è dentro va ballando.

## 748 - LA CULLA

C'è na varcuzza ch'è fatta di tila,  
Cu ventu e senza ventu sempri mina,  
La carni chi cc'è dintra chianci e ridi  
La carni ch'è di fora canta e sona.

(Salaparuta)

LA CULLA - C'è una barchetta ch'è fatta di tela, sempre si muove col vento o senza il vento, la carne che c'è dentro piange e ride, la carne che c'è fuori canta e suona.

## 749 - LE TEGOLE

Haju 'na mànnara 'i pecuri russi:  
Quandu piscianu piscianu tutti.

(Palermo)

LE TEGOLE - Ho una mandria di pecore rosse: quando pisciano, pisciano tutte.

## *Filastrocche e cantilene*

### LOMBARDE

## 750 - LA MERLA

«Più non te temi giannè,  
adess che i me merli i ho levèe.»  
«Ah sì? Du gh'i ho,  
v'un l'imprestarò:  
bianca te sèe  
negra te farò.»

LA MERLA - «Più non ti temo, gennaio, adesso che i miei merli ho allevato.» «Ah sì? Due ne ho, uno lo prenderò a

prestito: bianca tu sei, nera ti farò.»

#### 751 - ALLA LUMACA

Sò, sò ven foeura,  
te darò ona parpeura,  
ven da foeura allegrament,  
te darò ona curonna d'argent.

ALLA LUMACA - Sola, sola vieni fuori, ti darò una parpaiola, vieni fuori allegramente, ti darò una corona d'argento.

#### 752 - DOMAN L'È FESTA

Doman l'è festa  
tutti i sciori cambien la vesta  
e mi che sont on pover fieu  
cambi nanca el camiseu.

DOMANI È FESTA - Domani è festa, tutti i ricchi si cambiano il vestito, e io che sono un povero ragazzino non cambio neanche la camiciola.

#### 753 - NUN SEMM

Nun semm, tutt damm,  
nun semm, tutt damm,  
anca nun, anca nun,  
tutt'insemma, tutt'insemma  
anca quei della Maddalenna.

NOI SIAMO - Noi siàm, tutte dàmè, noi siàm, tutte dàmè,  
noi pur, noi pur, tutt'insieme, tutt'insieme, anche quelle  
della Maddalena.

#### 754 - DERVI QUELL'USS

«Dervi quell'uss a la bella Madonà,  
un para de scarpette ti vo donà».  
«Sangu de mi, che non lo voi,  
Corpu de mi, le citeroi,  
dervì non te voi se non t' canti 'l Martinon».

«Dervi quell'uss a la bella Madonà,  
che ti farò vedere un bindelino,  
che al solo veder vi farà innamorà,  
sangu de mi, corpu de mi,  
dervì quell'uss a la bella Madonà».

APRI QUELL'USCIO - «Apri quell'uscio alla bella Madonà,  
un paio di scarpette ti voglio portare.» «Sangue de mi, che  
non lo voglio, corpo de mi, le *citeroi*, aprire non ti voglio, se  
non mi canti il Martinone.» «Apri quell'uscio alla bella  
Madonà, che ti farò vedere una fettuccina, che al solo  
vederla vi farà innamorare, sangue de mi, corpo de mi,  
aprite quell'uscio alla bella Madonà.»

### *Canzoni iterative*

#### 755 - LA CENA DELLA SPOSA

«Cosa magnerà la sposa la prima sera?»  
«Mezo pizonzim<sub>1</sub>»  
«Cosa magnerà la sposa le do sere?»  
«Do tortorim e mezo pizonzim».  
«Cosa magnerà la sposa le tre sere?»  
«Tre colombim e na dindiota<sub>2</sub>  
e le do tortorim e mezo pizonzim».  
«Cosa magnerà la sposa le quatro sere?»  
«Quatro anedrim, tre colombim...».  
«Cosa magnerà la sposa le zingue sere?»  
«Zingue sfoi de paperele, quatro anedrim...».



«Cosa magnerà la sposa le sei sere?»  
«Do onze sanguetim, zinque sfoi de paperele...».  
«Cosa magnerà la sposa le sete sere?»  
«Sete anguile e sei salè, do onze...».  
«Cosa magnerà la sposa le oto sere?»  
«Oto castroni scorteghè, sete anguile...».  
«Cosa magnerà la sposa le nove sere?»  
«Nove gali cantadori, oto castrom...».  
«Cosa magnerà la sposa le dese sere?»  
«Dese vache Vesentine, nove gali...».  
«Cosa magnerà la sposa le ondese sere?»  
«Ondese forni de bom pam,  
no 'l ghe farà nè ben nè mal,  
dese vache Vesentine...».  
«Cosa beberà la sposa le dodese sere?»  
«Dodese bote de bom vim,  
no 'l ghe bagneva gnanc 'l bochim,  
e quande la sposa la feva 'l pissim  
la feva nar sete rode de molim,  
e la magneva ondese forni de bom pam,  
no 'l ghe feva nè bem nè mal,  
dese vache Vesentine,  
nove gali cantadori,  
oto castrom scorteghè,  
sete anguile e sei salè,  
do onze sanguetim,  
zinque sfoi de paperele  
e quatro anedrim,  
tre colombim e na dindiota  
e le do tortorim  
e mezo pizonzim.

(Trentino)

756 - MARIANNA E MARTINO

L'è tri dì ch'el pioev el fiocca,

me marì l'è mai turnà,  
l'è mai turnà,  
o che 'l s'è perdù in la fiocca  
o che 'l s'è dismentegà.

«Dervi quell'uss,  
corpo de bis,  
dervi quell'uss,  
sangue de bis,  
apri quell'uss  
Marianna.»

«Do' e te sett stà,  
corpo de bis,  
dove te sett stà,  
sangue de bis,  
dove te sett stà  
Martino?»

«Son stà al mercà  
corpo de bis,  
son stà al mercà,  
sangue de bis,  
son stà al mercà  
Marianna.»

«Cos te comprà,  
corpo de bis,  
cos te comprà,  
sangue de bis,  
cos te comprà  
Martino?»

«Un bel capel,  
corpo de bis,  
un bel capel,  
sangue de bis,

un bel capel  
Marianna.»

«Cos te ghe dà,  
corpo de bis,  
cos te ghe dà,  
sangue de bis,  
cos te ghe dà  
Martino?»

«Gh'hoo dà cinq franc,  
corpo de bis,  
gh'hoo dà cinq franc,  
sangue de bis,  
gh'hoo dà cinq franc  
Marianna.»

«Te ghe dà trop,  
corpo de bis,  
te ghe dà trop,  
sangue de bis,  
te ghe dà trop,  
Martino.»

«Son mi el padron,  
corpo de bis,  
son mi el padron,  
sangue de bis,  
son mi el padron  
Marianna.»

«Ma fem la pas,  
corpo de bis,  
ma fem la pas,  
sangue de bis,  
ma fem la pas

Martino.»

«Fem un balett,  
corpo de bis,  
fem un balett,  
sangue de bis,  
fem un balett  
Marianna.»

(Lombardia)

### 757 - LETTERA

Vanne foglio gentile onesto e casto,  
Che proprio di mia mente l'ho composto:  
Vanne a fare un amoroso contrasto  
Di quel viso che il cielo l'ha composto.  
Digli che senza cuore son rimasto,  
Che l'ha condotto al suo felice porto.  
Conservarlo, bellina, a te conviene,  
Nè mi far più restar fra tante pene.

Io di salute mi conservo bene,  
Come sperar desidero di voi;  
Come sarà di quei che v'appartiene  
Di casa vostra, e tutti gli altri poi;  
L'amiche vostre e conoscenti insieme,  
Poi tutto il paese assiem con voi.  
Cara, non farmi star fra queste pene;  
Questo è quel core sì che ama e teme.

Il sangue mi s'agghiaccia nelle vene,  
E non ti far di ciò tu meraviglia.  
Al cuore mi tirasti due catene  
Quando t'ammirai, nobile figlia.  
E pensare a te, bella, mi conviene,  
Perché del cielo sei la meraviglia.

Di quante viddi tu sei la più bella,  
Pari dal ciel calata unica stella.

. . . . .  
Stupida se ne resta e luna e sole  
vedendo in terra il tuo viso fatale.  
Le tue labbra rassembran due viole,  
Il bianco petto l'arco trionfale.  
Chi queste tue bellezze ammirar puole,  
Felice egli è, e pieno d'ogni male:  
Io chiudo sta canzone e prestamente,  
Vi do tanti saluti immantamente.

E principio da voi con la presente,  
Per quante fronde sono nelle piante,  
Per quante stelle son nel ciel potente;  
Saluto le compagne tutte quante.  
Saluti ancora a chi legge e a chi sente,  
E fortemente a te, mia cara amante.  
Tanti saluti a voi, viso giocondo,  
Per quante once pesa tutto il mondo.

(Toscana)

## *Gridi*

758

- LOMBARDI

GAMBERI

L'è quel di gamber, salati e boni  
cotti col sal e l'erba bona!

L'ARROTINO

Molitta, molitta, molitta!

## CILIEGE

Uei, che manzo, manzo, manzo!

## LO STRACCIVENDOLO

Strascèe, straccialo. Compro rottami e bottilie!

## SCOPE

Scoinoni,<sup>3</sup> scoin<sup>4</sup> de piuma!

## 759 - VENEZIANI

### VENDITRICE DI ZUCCHE COTTE

«Co' negra che la go.»  
«La xe un vedelo da Cioza.»  
«Xuca santa e baruca de bogio.»  
«Oh, ma che pan de Spagna ancuo!»

### VENDITORE DI RAPE COTTE

«Vardè che rave bianche de bogio.»  
«Le campagnole calde.»  
«La bianchezza de ste rave!»  
«Ma care de bogio le fa voglia.»

### VENDITORE D'UCCELLI

«Un brao merlo, un brao finco, un gardelin bravo, sto bravo  
russigno.. o..òl.»

### VENDITORE D'ANGURIE

«Fogo eh!»  
«Oh ma co' sguarde.»  
«A tagio le angurie più rosse del fogo.»

## VENDITORE DI POLIPI

«Folpi de cocia<sup>5</sup> tèneri. Coti col cipro. Folpi da riso. Che polpete, tèneri.»

## VENDITORE DI GRANCHI

«Masanete de vale  
Che beca le tete  
Che beca le spale  
Masanete de vale.»

## VENDITORE DI SARDELLE SALATE

«I le ga calae le sardele salae.»

## VENDITORE DI FETTUCCIA

«Bianca e negra quatro braza un carantan, massète<sup>6</sup> de coton bianche e negre, spighete<sup>7</sup>, diziai<sup>8</sup>, penaroi<sup>9</sup>, forchete<sup>10</sup>, lumini per la note, pòmole, aghi da cùser, aghi da pomolo, ferì da calze, curarecie curanaso curadenti curaonge<sup>11</sup> e gavemo anca 'l peteneto e 'l speceto, sala.»

## 760 - NOMI DI ANIMALI SARDESI

### CANI

Traitore (Traditore)  
Berudadu (Denti sporgenti)  
No-mi-nde-fido (Non-mi-fido)  
Mira (Guarda)  
Presumìda (Presuntuosa)  
Duas-caras (Due faccie)  
Zigarru (Sigaro)  
Baruglia (Vispa)  
Farzu-in-bighinu (Falso-col-vicino)

Farzu-che-Giuda (Falso-come-Giuda)  
Bamotu (Da greggia)  
Pagu-sentidu (Di-poco-sentimento)  
Comare-farza (Comare-falsa)  
Sa-fide-è-moltna (La-fede-è-morta)  
Brassana (Pezzata)  
Su-mondu-è-farzu (Il-mondo-è-falso)

(Chiaromonti)

## VACCHE

Deus-che-siàda (Sia-come-Dio-vuole)  
Casteddu-pintu (Castello-dipinto)  
Bella-in-bachone (Bella-al-balcone)  
Maritu-pedidu (Cerca-marito)  
Mantu-de-seda (Manto-di-seta)  
Limba-de-fogu (Lingua-di-fuoco)  
Monza-de-domo (Monaca-di-casa)  
Segnora-ilthranza (Signora-stracciona)  
Tottu-lo-cheres (Tutti-li-vuoi)  
Conchipinta (Testa-variopinta)  
Mela d'oro (Mela d'oro)  
Ista-cuada (Sta-nascosta)  
Sola-lu-pianghes (Lo-piangi-sola)  
Corruttosa (Lamentosa)  
Frontiruja (Frontirossa)  
Malthra-'e-s'ichola (Maestra-di-scuola)  
Malthra pulida (Sarta pulita)  
Amore induna (Amore improvviso)  
Mama-ti-faghes (Mamma-ti-fai)  
Monza-ti-faghes (Monaca-ti-fai)  
Ichapas noas (Scarpe nuove)  
Bella-in-giardmu (Bella-in-giardino)  
Sa-biḍda-brujas (Bruci-la-villa)  
Cheieveddu-'e-bentu (Cervello-di-vento)  
Fiore minudu (Fiore piccolino)



Chentu-nde-cheres (Cento-ne-vuoi)  
Pilu-de-seda (Pelame-di-seta)  
Bella-che-oro (Bella-come-l'oro)  
Cara-de-fogu (Capo-di-fuoco)  
Limba-e-timida (Lingua-e-paurosa)

(Tiesi)

*APPENDICE II*  
*Canti militari*

## *Canti del Risorgimento*

### 761 - PARTIRÒ, PARTIRÒ

Partirò, partirò, partir bisogna  
Dove comanderà 'l nostro sovrano;  
Chi prenderà la strada di Bologna,  
E chi anderà a Parigi e chi a Milano.

Ah, che partenza amara,  
Gigina cara, mi convien fare.  
Vado alla guerra, spero di tornare.

Se il nostro Imperator ce lo comanda,  
Ci batteremo e finirem la vita;  
Al rullo de' tamburi, a suon di banda  
Farem dal mondo l'ultima partita.

Ah, che partenza amara,  
Gigia mia cara, Gigia mia bella,  
Di me più non avrai forse novella.

### 762 - ADDIO, MIA BELLA, ADDIO

Addio, mia bella, addio,  
L'armata se ne va;  
Se non partissi anch'io  
Sarebbe una viltà!

Non piangere, mio tesoro,  
Forse ritornerò;  
Ma se in battaglia io moro  
In ciel ti rivedrò.

La spada, le pistole,

Lo schioppo l'ho con me:  
Allo spuntar del sole  
Io partirò da te.

Il sacco è preparato  
Sull'omero mi sta;  
Son uomo, e son soldato,  
Viva la libertà!

Non è fraterna guerra  
La guerra ch'io farò;  
Dall'italiana terra  
L'estraneo cacerò.

L'antica tirannia  
Grava l'Italia ancor;  
Io vado in Lombardia  
Incontro all'oppressor.

Saran tremende l'ire,  
Grande il morir sarà!  
Si mora, è un bel morire  
Morir per la libertà!

Tra quanti moriranno  
Forse ancor io morrò;  
Non ti pigliare affanno,  
Da vile non cadrò.

Se più del tuo diletto  
Tu non udrai parlar,  
Perito di moschetto,  
Per lui non sospirar.

Io non ti lascio sola,  
Ti resta un figlio ancor;  
Nel figlio ti consola,

Nel figlio dell'amor!

Squilla la tromba, addio,  
L'armata se ne va;  
Un bacio al figlio mio;  
Viva la libertà!

763 - DIMMELO, BELLA

Dimmelo, bella,           dove tu l'hai l'amor?  
L'amore l'ho in Piemonte       tra fucili e cannon.

Dimmelo, bella,           dove tu l'hai l'amor?  
L'amore l'ho in Piemonte       bandiera tricolor.

Giovane son,           voglio morir così:  
Con Garibaldi in Mantova       o vincere, o morir.

Giovane son,           voglio morir così:  
Vo' andar con Garibaldi;       o vincere, o morir.

### *Canti della guerra '15-18*

764 - SUL PONTE DI BASSANO

Eccole che le riva  
Ste bele moscardine,  
Son fresche, verdoline  
Colori no ghe n'ha.

Sul Ponte di Bassano,  
Là ci darem la mano,  
Noi ci darem la mano  
Ed un bacin d'amor!

Per un bacin d'amore

Successer tanti guai  
Non lo credevo mai  
Doverti abbandonar.

Doverti abbandonare,  
Volerti tanto bene,  
È un giro di catene  
Che m'incatena il cuor.

Che m'incatena il cuore  
Sarà la mia morosa  
Che a maggio la va sposa  
E mi vo fa' il soldà.

#### 765 - E LA VIOLETTA

E la Violetta la va la va,  
La va la va, la va la va,

La va sul prato che la si sognava  
Che l'era 'l so Gingin che la rimirava.

«Perché mi rimiri, Gingin d'amor?  
Gingin d'amor, Gingin d'amor?»

«Io ti rimiro perché tu sei bella,  
Dimmi se vuoi venire con me alla guerra.»

«No, no alla guerra non vo' venir!  
Non vo' venir, non vo' venir!

Non vo' venire con te alla guerra,  
Perché si mangia male e si dorme per terra.»

«No, no, tu per terra non dormirai!  
Non dormirai, non dormirai!

Tu dormirai su un letto di fiori  
Con quattro fantaccini che ti consola.»

## 766 - QUEL MAZZOLIN DI FIORI

Quel mazzolin di fiori  
Che vien da la montagna  
E bada ben che non si bagna,  
Perché l'è da regalar.

Lo voglio regalare  
Perché l'è un bel mazzetto,  
Lo voglio dare al mio moretto  
Questa sera quando vien.

Stasera quando viene  
Gli fo una brutta cera  
E perché sabato sera  
Ei non è venuto a me.

Non è venuto a me,  
L'è andà da la Rosina,  
E perché mi son poverina  
Mi fa pianger e sospirar.

Mi fa piangere e sospirare  
Sul letto dei lamenti  
E che mai diran le genti  
Cosa mai diran di me.

Diran che son tradita,  
Tradita nell'amore  
E a me mi piange il core,  
E per sempre piangerà.

## 767 - IL VENTINOVE LUGLIO

Il ventinove luglio  
Quando si taglia il grano  
È nata una bambina  
Con una rosa in mano.

Non era paesana  
E nemmeno cittadina,  
È nata in un boschetto  
Vicino alla marina.

Vicino alla marina  
Là dov'è più bello stare,  
Si vede i bastimenti  
A galleggiar sul mare.

Per galleggiar sul mare  
Ci voglion le barchette,  
Per far l'amor di sera  
Ci vuol le ragazzette.

Le ragazzette belle  
L'amor non lo san fare,  
Noi altri baldi alpini  
Glielo faremo fare.

Glielo faremo fare  
Glielo farem sentire,  
Stasera dopo cena  
Prima d'andà a dormire!

768 - STAMATTINA MI SONO ALZATA

Stamattina mi sono alzata,  
Un'ora prima che leva il sol.  
E mi son messa alla finestra  
E go visto el me primo amor.



L'era al braccio di una ragazza:  
Una ferita mi viene al cor.  
«Cara mamma serè la porta,  
Che qua non entra mai più nissun.»

«Cara figlia sta alegra e canta,  
Sta alegra e canta, sta qua con me,  
Farem fare una casetta  
E ci staremo tutti e tre.»

Prima mio padre, poi mia madre  
E il mio amore in braccio a me,  
Tutti quelli che passeranno  
Dimanderanno cos'è quel fior:

Quello è il fiore della Rosina  
Che l'è morta pel troppo amor.

#### 769 - DOVE SEI STATO

«Dove sei stato  
Mio bell'alpino,  
Dove sei stato  
Mio bell'alpino,  
Che ti ha cangià colore?»

«L'è stata l'aria  
Dell'Ortigara,  
L'è stata l'aria  
Dell'Ortigara  
Che mi ha cangià colore!»

«È stato il fumo  
Della mitraglia,  
È stato il fumo  
Della mitraglia  
Che mi ha cangià colore!»

«Ma i tuoi colori  
Ritorneranno,  
I tuoi colori  
Ritorneranno  
Questa sera a far l'amore!»

#### 770 - PENA GIUNTO CHE FUI AL REGGIMENTO

Pena giunto che fui al reggimento  
Una lettera vidi arrivà:  
«Sarà forse la mia morosa  
Che si trova sul letto ammalà!»

«A rapporto, signor Capitano  
Se in licenza mi vuole mandà!»  
«La licenza l'hai bell'e firmata  
Pur che torni da bravo soldà!»

«Te lo giuro signor Capitano  
Che ritorno da bravo soldà!»  
Quando fui vicino al paese  
Le campane sentivo sonà.

«Sarà forse la mia morosa  
Che ho lasciato sul letto ammalà.»  
Portantin che porti quel morto  
Per piacere fermatevi qua!

Se da viva non l'ho mai baciata  
Or ch'è morta la voglio bacià.  
L'ho baciata che l'era ancor calda  
Che sapeva di rose e di fior!

#### 771 - LA PASTORA

E lassù su la montagna  
Gh'era su 'na pastorela;

Pascolava i suoi caprin  
Su l'erba fresca e bela.

E di lì passò un signore  
E '1 ghe dis: «Oi pastorela,  
Varda ben che i tuoi caprin  
Lupo non se li piglia».

Salta fòr 'l lupo dal bosco,  
Co la facia nera nera;  
L'à magnà 'l più bel caprin  
Che la pastora aveva.

Ed allor si mise a piangere  
E piangeva tanto forte  
Al veder suo bel caprin  
Vederlo andar a morte.

#### 772 - MORETTO

Moretto, moretto            l'è un bel giovinetto  
Che porta i capelli        a l'onda del mar!

Su l'onda del mare        la barca filava,  
Rosetta chiamava:        «Moretto, vien qua.»

«O mamma, o mamma,        io voglio il moretto,  
Che porta i capelli        a l'onda del mar!»

#### 773 - SU LA PIÙ ALTA CIMA

Su la più alta cima  
Cantava un lugherin,  
Che pagheresti o bela,  
Sentir un pochetin?

Mi pagheria 'na rosa,

'Na rosa e un gelsomin,  
Me farò far 'na vesta  
De trentasei color

Me la farò taliare  
Da trentasei sartòr  
Me la farò cucire  
Da un giovinzel d'amor.

Me la farò cucire,  
Da un giovinzel d'amor,  
Ogni pontin de ucia<sub>1</sub>  
'Na rosa e un gelsomin.

#### 774 - DOMAN L'È FESTA

Doman l'è festa  
Non si lavora,  
G'ò la morosa  
D'andà a trovar.

Vado a trovarla  
Perché l'è bella  
La g'à na stella  
In mezzo al cor.

La g'à na stella  
Che la risplende  
Che la mi rende  
Consolazion.

#### 775 - VENTI GIORNI SULL'ORTIGARA

Venti giorni sull'Ortigara  
Senza cambio per dismantà...

Ta-pum, ta-pum...

Con la testa pien de peoci  
Senza rancio de consumà...

Ta-pum, ta-pum...

Quando noi siamo scesi al piano  
Battaglione non hai più soldà...

Ta-pum, ta-pum...

Dietro il ponte c'è un cimitero,  
Cimitero di noi soldà...

Ta-pum, ta-pum...

Quando sei dietro a quel muretto,  
Soldatino non puoi più parlà...

Ta-pum, ta-pum...

Cimitero di noi soldati,  
Forse un giorno ti vengo a trovà...

## 776 - LA TRADOTTA

La tradotta, la tradotta che porta da Torino  
A Milano non si ferma più,  
Ma la va diretta al Piave,  
Cimitero della gioventù.

Siam partiti, siam partiti in ventisette  
Solo in cinque siam tornati qua,  
E quegli altri ventidue  
Sono morti tutti a San Donà.

Cara suora, cara suora son ferito  
A domani non ci arrivo più,  
Se non torno alla mia mamma

Questo fiore ce lo porti tu.

A Nervesa, a Nervesa c'è una croce  
Uno dei nostri sta disteso là,  
Io ci ho scritto su: Ninetto,  
Che la sua mamma lo ritroverà.

#### 777 - MONTENERO

Spunta l'alba del sedici giugno,  
Incominciano il fuoco d'artiglieria,  
Il terzo Alpini è sulla via  
Montenero a conquistar.

Montenero Montenero,  
Traditor della patria mia  
Ho lasciato la mamma mia  
Per venirti a conquistar.

Per venirti a conquistare  
Abbiam perduti molti compagni,  
Tutti giovani sui vent'anni  
La sua vita non torna più.

Arrivato a trenta metri  
Dal nemico trincerato  
Con assalto disperato  
Settecento prigionier...

#### 778 - IL TESTAMENTO

Il Comandante            la Compagnia  
L'è ferito            del mal dei morti.

E manda a dire            ai suoi Alpini  
Che lo vengano            a ritrovar.

I suoi Alpini            gli manda a dire  
Che non han scarpe        per camminar.

«O con le scarpe        o senza scarpe,  
I miei Alpini            li voglio qua!»

E co' fu stato            a la matina  
I suoi Alpini            sono arivà.

«Cosa comanda,        signor Capitano,  
I suoi Alpini            sono arivà.»

«E io comando        che il mio corpo  
In sette pezzi            sia taglià.

Il primo pezzo        al Re d'Italia  
Che si ricordi        dei suoi Alpin.

Il secondo pezzo        al Reggimento,  
Che si ricordi        dei suoi soldà;

Il terzo pezzo        al Battaglione,  
Che si ricordi        del suo onor.

Il quarto pezzo        alla mia mama,  
Che si ricordi        del figlio Alpin!

Il quinto pezzo        alla mia bella,  
Che si ricordi        del suo primo amor!

Il sesto pezzo alle montagne,  
Che lo fiorisca        di rose e fior;

Il settimo pezzo        alle frontiere,  
Che si ricordi        del Primo Alpin.

779 - BANDIERA NERA

Sul ponte di Bassano                      bandiera nera,  
È il lutto degli Alpini                    che va' alla guera.

È il lutto degli Alpini                    che va' alla guera,  
La mejo ziventù                            l'è sotto tera!

Nell'ultimo vagone                      c'è l'amor mio,  
Col fazzoletto bianco                    mi dà l'addio

Col fazzoletto bianco                    mi salutava  
E con la bocca i baci                    la mi mandava...

### *Canti fascisti*

#### 780 - HANNO AMMAZZATO

Hanno ammazzato Gigino Gattuso  
Fascista tra i fascisti  
Vendetta sì, vendetta,  
Farem sui comunisti.

Dormi, Gigino, dormi,  
Dormi l'eterno sonno,  
Vendicheremo un giorno,  
Vendicheremo un giorno!

La nostra patria è l'Italia bella  
La nostra fede è Mussolini.  
E noi vivremo d'un sol pensiero,  
Quello di abbattere quel porco di Lenin.

#### 781 - CAMICIA NERA

Comunista che ti senti più forte,  
Fatti avanti se tieni coraggio,  
Se i pipisti ti danno il passaggio,



Il fascismo ti arresterà.

Camicia nera, camicia nera,  
Camicia nera, trionfa già.

Ed il sole del vostro avvenire  
È già spento dal nostro più bello,  
E la falce unita al martello,  
Dentro il fango giace già.

Ed il fascismo, ed il fascismo  
Ed il fascismo trionfa già.  
Sulla maschera del vostro viso  
Noi sputiamo da giovani arditi.  
E voi rossi vigliacchi finiti,  
Or scappate pien di terrore.

E noi fascisti, e noi fascisti  
E noi fascisti dietro col baston.

Rassegnatevi a chiuder bottega,  
Or che il trucco è stato sventato.  
Tutto quello che avete rubato,  
Or pagare vi si farà.

Ed il fascismo, ed il fascismo  
Ed il fascismo ve lo imporrà.

782 - EJA EJA

Me ne frego è il nostro motto  
Me ne frego di morir,  
Me ne frego di Bombacci  
E del sol dell'avvenir.

Eja, eja, alalà,  
Botte, botte in quantità.

Bolscheschifi mettetevi a correre,  
Vi faremo mangiare la polvere,  
Scappare e disertare  
Misian vi può insegnare!

Eja eja per il fascio alalà  
Eja eja per il fascio alalà.

### *Canti dell'ultima guerra*

#### 783 - IN GRECIA DESTINATI

Il sedici settembre  
Nessun se l'aspettava  
La cartolina rosa.  
Ci tocca di partir.

Da Udin siam partiti  
Da Bari siam passati  
Durazzo siam scesi  
In Grecia destinati.

Ci tocca di partir  
Con la tristezza in cuor  
Lasciando la morosa  
Con gli altri a far l'amor.

Motorizzati a piè  
La piuma sul cappel  
La zaino affardellato  
L'alpino è sempre quel.

Ma pur verrà quel dì  
Che canterem così  
Finita questa naja  
A casa divertir.

## 784 - E SUL CERVINO

E sul Cervino  
C'è una lavina  
L'è la rovina  
Di noi alpin.

E se son pallida  
Nei miei colori  
No voglio dottori  
No voglio dottori.

Sul monte Rosa  
C'è una colonna  
L'è la Madonna  
Di noi alpin.

E se son pallida  
Come na strazza  
Vinazza, vinazza  
Fiaschi de vin.

Sul monte Rosa  
C'è una colonna  
L'è la Madonna  
L'è la Madonna.

E in fondo valle  
C'è un'osteria  
L'è l'allegria  
L'è l'allegria.

E in fondo valle  
C'è un'osteria  
L'è l'allegria  
Di noi alpin.

E giù in paese  
C'è una bambina  
L'è la rovina  
L'è la rovina.

E giù in paese  
C'è una bambina  
L'è la rovina  
Di noi alpin.

### 785 - SUL PONTE DI PERATI

Sul ponte di Perati           bandiera nera  
L'è il lutto della Julia       che va alla guerra.

L'è il lutto della Julia       che va alla guerra  
La meglio gioventù       che va sotto terra.

Quelli che son partiti       non son tornati,  
Sui monti della Grecia sono restati.

Alpini della Julia       in alto i cuori,  
Sul ponte di Perati       c'è il tricolore...

### *Canti partigiani*

### 786 - RUSSIA FATALE

Russia fatale  
Russia rivoluzione  
Al rombo del cannone  
Al rombo del cannone.

Russia fatale  
Russia rivoluzione  
Al rombo del cannone

Vogliamo la libertà!

Noi bolscevichi  
Noi bolscevichi in guerra  
Siam su lontana terra  
Siam su lontana terra.

Noi bolscevichi  
Noi bolscevichi in guerra  
Vogliamo la rossa bandiera  
Vogliamo la libertà!

#### 787 - BANDITI DELLA AQUI

Banditi della Aqui            in alto il cuore:  
Sui monti di Cefalonia        sta il tricolore.

Quelli che han combattuto        non son tornati  
Sui monti di Cefalonia        sono restati.

Soldati prigionieri            già trucidati  
Nel mare e nelle cisterne        furon gettati.

Quelli che han combattuto        e torneranno  
La sorte dei compagni        vi narreranno.

#### 788 - QUANDO SAREMO A VARZI

Quando saremo a Varzi  
Nella caserma alpina  
Ti scriverò biondina  
La vita del partigian.

La vita del partigiano  
Si l'è una vita santa  
S' mangia, s' bev, as canta  
Pensieri non ce n'è.

Pensieri ce n'è uno solo  
L'è quel della morosa  
Che gli altri fanno sposa  
E mi fo il partigian.

#### 789 - BOVES

Non ti ricordi il trentun di dicembre  
Quella colonna di camion per Boves  
Che trasportava migliaia di Tüder  
Contro sol cento di noi partigian.

E tra San Giacomo e la Rivoira  
E Castellar e Madonna dei Boschi  
Là infuriava la grande battaglia  
Contro i tedeschi e i fascisti traditor.

Dopo tre giorni di lotta accanita  
Fra tanti incendi e vittime borghesi  
Non sono riusciti coi barbari sistemi  
Noi partigiani poterci scacciar.

Povere mamme che han perso i suoi figli,  
Povere spose che han perso i mariti,  
Povera Boves che è tutta distrutta  
Per la barbarie del vile invasor.

Ma dopo un anno di vita montana  
Tra fame e freddo e dure fatiche  
È giunta l'ora della nostra riscossa,  
Noi partigiani sapremo vendicar.

#### 790 - LA VIEN GIÙ DA LE MONTAGNE

La vien giù da le montagne  
L'è vestita a partigiana  
Ha di fiamma la sottana

Ed al collo il tricolor.

Non è nata cittadina  
E nemmeno paesana:  
Essa è nata partigiana  
E sui monti ha il casolar...

La montagna fu sua madre  
Ed il bosco fu suo padre,  
Sue sorelle son le stelle  
Che scintillano nel ciel.

Se la guarda un giovanotto  
E l'invita a far l'amore  
Lei gli mostra il tricolore  
E la fiamma del suo cuor.

#### 791 - ODI IL ROMBO DEL CANNONE

Odi il rombo del cannone  
Che da ponente si fa sentir.  
Cosa aspetti, o proletario?  
Giunta è l'ora ormai d'agir.

. . . . .  
Un vessillo in alto sventola,  
Una tela di un sol color:  
Ricorda il sangue dei tuoi fratelli  
Caduti al fronte liberator.

## *Appunti bibliografici e note ai testi*

*Non è questa una bibliografia, ma il materiale bibliografico che ho raccolto lavorando: il lettore però potrà avere un'idea della difficoltà a compilarne una meno approssimativa di questa di fronte alla mole dei lavori bibliografici, qui sotto citati, del Pitrè, del Sorrento e del Toschi. La maggiore carenza è quella che riguarda le opere di folclore, ma concernenti, direttamente o indirettamente, la poesia. E ciò si potrà anche giustificare. Generalmente vengono qui elencate le opere in volume: gli articoli, i saggi ecc. pubblicati su periodici trovano posto solo se particolarmente importanti quali pezze d'appoggio all'introduzione o se usciti su riviste non specializzate, e quindi non indicate nel loro paragrafo bibliografico. La sezione «Opere generali» può inoltre prestarsi a falsare il quadro degli studi di poesia popolare in due sensi: primo, vi mancano testi anche essenziali (come le introduzioni e le note del Tommaseo, del Nigra ecc. alle loro raccolte) che hanno trovato naturalmente posto nelle sezioni regionali; secondo, lo sviluppo cronologico è solo apparente poiché in qualche caso vi si citano opere alla loro seconda o terza edizione, oppure addirittura postume. Il terzo equivoco, da sottolinearsi a sé, è il sovrabbondare di opere minori o talvolta mediocri e dilettantesche (citate per scrupolo di oggettività) che rendono confusa al lettore profano la pianta degli studi qualificati.*

*Quanto alle note ai testi: abbondano (pur essendo ben remote da qualche perfezione e completezza) all'inizio, vanno pian piano esaurendosi nel corso del volume: dimostrazione della fondamentale unità della poesia popolare italiana: o almeno della sua unica suddivisione*



nord-sud. Inoltre l'abbondanza iniziale è dovuta all'iniziale prevalere del canto pluristrofico narrativo (settentrionale), richiedente maggiori delucidazioni pratiche e circostanziali che non il canto monostrofico e lirico. Per il quale, semmai, sarebbe stata di prammatica una elencazione di varianti interregionali. Ma non era questa la sede per un così immane lavoro (al lettore ne abbiamo dato un'idea a proposito dello strambotto della tortora, nell'introduzione): lavoro abbastanza assurdo del resto - come già dichiarava il Pitrè in anni in cui, data la minor mole delle raccolte locali, sarebbe stato meno sproporzionato. Del resto, ad avere un'idea scientificamente intera della poesia popolare italiana provvederà - auguriamoci presto - l'R.B. (Raccolta Barbi) a cui sta lavorando da anni il Prof. Santoli coadiuvato da una qualificata schiera di studiosi.

I paragrafi «Ortografia e pronuncia» inseriti tra gli appunti bibliografici e le note delle varie regioni, sono trascritti fedelmente (anche se talvolta goffi o inattendibili) dai testi introduttivi delle raccolte da cui si è trascelto.

Ecco infine l'elenco delle abbreviazioni, di cui abbiamo fatto il minor uso possibile: acc. (accademia), arch. (archivio), bibl. (bibliografia, bibliografico), Congr. (congresso), dial. (dialettale), estr. (estratto), filol. (filologico), giorn. (giornale), illustr. (illustrazione), ital. (italiano), lett. (letteratura, letterario), mem. (memorie), pop. (popolo, popolare), prov. (provincia), racc. (raccolta), rass. (rassegna), riv. (rivista), risorg. (risorgimento), sec. (secolo), ser. (serie), soc. (società), trad. (tradizioni, tradizionale), univ. (università), e poche altre di prammatica.

## OPERE GENERALI

CARRER L., *La poesia pop.* (Venezia, 1838); IMBRIANI V., *Dell'organismo poetico della poesia pop. ital.* (Napoli, 1866); DE PUYMAIGRE TH., *La poésie pop. en Italie* (Paris, 1872);

PITRÈ G., *Studi di poesia pop.* (Palermo, 1872); FANFANI P., *La letteratura e la critica del popolino* (in «Nuova Antologia», sec. serie, II, 1876); CORAZZINI F., *I componenti minori della poesia pop. ital.* (Benevento, 1877); RUBIERI E., *Storia della poesia pop. ital.* (Firenze, 1877); D'ANCONA A., *La poesia pop. ital.* (I ed., Livorno, 1878); COMPARETTI D., *Poesia pop.* (in «Rass. settimanale», II, 1878); CRANE T.F., *La poesia pop. ital.* (Palermo, 1880); HARRIETTE BUSCK R., *The folks songs of Italy* (London, 1887); PARIS G., *Les chants pop. du Piemont* (rec. al Nigra, in «Journal des savants», 1889); FERRARI S., *L'incatenatura del Bianchino* (Genova, 1888); PITRÈ G., *Bibliografia delle trad. pop. ital.* (Torino-Palermo, 1894); ORTOLANI T., *Studio riassuntivo sullo strambotto* (Feltre, 1898); D'ANCONA A., *Saggio di una bibl. ragionata della poesia pop. ital. a stampa nel sec. XIX* (in «Bausteine», Halle, 1905); BELLUCCI G., *Un capitolo di psicologia pop.: Gli amuleti* (Perugia, 1908); NOVATI F., *La canzone pop. in Francia e in Italia nel più alto medioevo* (estr. da *Mélanges offerts à M.M. Wilmotte*, Paris, 1909); BARBI M., *Per la storia della poesia pop. ital.*, in *Studi lett. e ling. dedicati a P. Rajna*, 1910); GIANNINI G., *Sulla forma primitiva dello strambotto siciliano* (Lucca, 1910); NOVATI F., *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe pop.* (Perugia, 1912), *Contributo alla storia della lirica musicale ital. pop. dei sec. XV, XVI, XVII* (in *Miscellanea Reiner*, Torino, 1912); PROVENZAL D., *Usanze e feste del pop. ital.* (Bologna, 1912); NOVATI F., *Ricerche di iconografia pop.* (Paris, 1913); D'ANCONA A., *Saggi di lett. pop.* (Livorno, 1913); BARBI M., *Contaminazione nei canti pop. ital.* (in *Mélanges de philologie*, Paris, 1914); BALILLA PRATELLA F., *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze pop. ital.* (Bologna, 1919); FARA G., *L'anima musicale d'Italia* (Roma, 1921); TOSCHI P., *La poesia religiosa del pop. ital.* (I ed., Firenze 1922, II, ivi, 1935); FANNA I., *Questioni di poesia pop.* (Udine, 1922); CORSO R., *Folclore: storia, oggetto ecc.*

(Roma, 1923); GIANNINI G., *Novelle pop. in versi: I Saggio bibl.* (in «Rass. nazionale», 1923); VITALETTI G., *Per la nostra poesia pop.* (in «La Cultura», 1925); SORRENTO L., *I dial. d'Italia e la trad. pop.* (Vigevano, 1926); MENÉNDEZ PIDAL R., *Poesía popular y poesía tradicional* (in *El Romancero*, Madrid, 1927); COCCHIARA G., *Folclore* (Milano, 1927); CORSO R., *Reviviscenza. Studi di trad. ecc.* (Catania, 1927); CROCE B., *La lett. dial. riflessa* (in «La Critica», XXIV, 1927); BARBI M., *Scibilia Nobili* (Torino, 1929); SORRENTO L., *Supplemento alla bibl. del Pitre per gli anni 1925-26* (in «Aevum», I, 1927 e 3 giugno 1929); SANTOLI V., *Nuove questioni di poesia pop.* (Torino, 1930); RAJNA P., *Concetto e limiti di lett. pop.* (in *Atti del primo Congresso delle trad. pop.*, Firenze, 1930); MAZZONI G., *Riflessi di poesia pop. nel romanticismo ital.* (ivi, ib.); KOHLER P., *Le problème de la poésie pop.* (in *Mélanges offerts à F. Baldensperger*, II, Paris, 1930); VIDOSSI G., *Poesia pop. e poesia d'arte* (in «Folclore ital.», VI, 1931); COCCHIARA G., *The lore of the folk-song* (Oxford, 1932); NATALETTI G., *L'anima musicale della patria* (Tunisi, 1933); PASQUALI G., *Congresso e crisi del folclore* (in *Pagine meno stravaganti*, Firenze, 1934); VIDOSSI G., *La poesia pop. religiosa in Italia* (in «Studi Mat. Stor. Relig.», XII, 1936); TOSCHI P., *Lett. pop.* (in *Un cinquantennio di studi ecc.*, Firenze, 1937); LA SORSA S., *Come giocano i fanciulli d'Italia* (Napoli, 1937); RUSSO L., *Ritratti e disegni storici dal Machiavelli al Carducci* (Bari, 1937); DUSI R., *La poesia pop. in Italia* (Padova, 1937); CARAVAGLIOS C., *Saggi di folclore* (Napoli, 1938); GIANNINI G., *La poesia pop. a stampa nel sec. XIX* (Udine, 1938); SANTOLI V., *Cinque canti della raccolta Barbi* (in «Annali della R. Scuola Normale di Pisa», vol. XVII, 1938); BARBI M., *Poesia pop. ital.* (Firenze, 1939); CARAVAGLIOS C., *Il folclore musicale in Italia* (Napoli, 1939); SORRENTO L., *Canzoni pop. ital. appartenenti al fondo Bettarelli* (s.l., 1939); COCCHIARA G.,

*Problemi di poesia pop.* (Palermo, 1939); CROCE B., *Rec. alla 'Poesia' del Dusi* (in «La Critica», XXXVI, 1939); VANN'ANTÒ, *Una ristampa dell'Opera del Pitre* (in «Secolo Nostro», n. 5-6, 1939) e *Una novellatrice del Pitre* (ivi, n. 7-8-9, 1939); TOSCHI P., *Corso di trad. popolari* (Roma, 1939-40); SANTOLI V., *I canti popolari italiani* (Firenze, 1940); LA SORSA S., *Presso la culla in dolce ecc.* (Napoli, 1940); BALILLA PRATELLA F., *Prima documentazione per la storia etnofonica d'Italia* (Udine, 1940); COCCHIARA G., *G. Pitre e le tradizioni popolari* (Palermo, 1941), *Il linguaggio della poesia pop.* (Palermo, 1941), e *Genesi di leggende* (ivi, ib.); TOSCHI P., *Introduzione allo studio delle trad. pop.* (Roma, 1941); COCCHIARA G., *Introduzione agli studi delle trad. pop.* (Palermo, 1942); TOSCHI P., *Panorama della poesia pop. ital.* (Roma, 1942); CRONIA A., *I canti illirici di N. Tommaseo* (in «Nuova Antologia», a. 77, 1942); PRAYA G., *Di N. Tommaseo traduttore* (in «La Riv. Dalmatica», VII, 1942); COCCHIARA G., *Il diavolo nella tradizione pop. ital.* (Palermo, 1945); TOSCHI P., *Guida allo studio delle trad. pop. d'Italia* (Roma, 1946), *Bibl. delle trad. pop. d'Italia dal 1916 al 1940* (Firenze, 1946) e *Poesia e vita di popolo* (Venezia, 1946); BALDI S., *Sul concetto di poesia pop.* (in «Leonardo», n. 5, 1946) e *Ballate pop. d'Inghilterra e Scozia* (Firenze, 1946); COCCHIARA G., *Storia degli studi di poesia pop. in Italia* (Palermo, 1947); TOSCHI P., *Fenomenologia del canto pop.* (Roma, 1947); LA SORSA S., *Pasquinate, cartelli ecc.* (Napoli, 1947); SANTOLI V., *Forme e spiriti dei canti pop. ital.* (in *Atti dell'Acc. fiorentina di Scienze Morali*, Firenze, 1947); LI GOTTI E., *Precisazioni sullo strambotto* (in «Convivium», 1949); SANTOLI V., *Stilizzazione e contemporaneità nella poesia pop. di argomento storico* (in «Lares», XV, 1949); TOSCHI P., *Nuovi orientamenti nello studio della poesia pop.* (in «Lares», I-IV, 1950); CIRESE A.M., *Nenie e prefiche nel mondo antico* (in «Lares», I-IV, 1951); TOSCHI P., *La questione dello strambotto alla luce di*

*recenti scoperte* (ivi, ib.); GRAMSCI A., *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1951); SANTOLI V., *Tre osservazioni su Gramsci e il folklore* (in «Società», n. 3, 1951); D'ARONCO G., *Guida bibl. allo studio dello strambotto* (Modena, 1951); COCCHIARA G., *Il linguaggio della poesia pop.* (comprende i due vol. cit. del '39 e del '41) (Palermo, 1951), e *Storia del folklore in Europa* (Torino, 1952); RUGGERI E., *Protostoria dello strambotto* (in *Atti dell'Acc. della Crusca*, 1953); LI GOTTI E., *La tesi araba sulle origini della lirica romanza* (Firenze, 1955).

RIVISTE - «Aevum», «Arcadia» (Atti dell'), «Archivio glottologico ital.», «Archivio per la raccolta e lo studio delle trad. pop. ital.», «Arch. per le trad. pop.», «Archivum romanicum», «Athaeneum», «G.B. Basile», «Bilychnis», «Bollettino dell'Atlante Linguistico italiano», «La civiltà ital.», «La Critica», «La Cultura», «Il Folklore ital.», «Folklore», «Giornale ligustico», «Giornale storico della lett. ital.», «Il Giusti», «Glossa perenne», «Italia dialettale», «La Lapa», «Lares», «Leonardo», «Mediterranea», «Musica d'oggi», «Nosside», «Nuova Antologia», «Pallante», «La Parola», «Il Politecnico», «Porta orientale», «Il Propugnatore», «Rassegna di lett. pop. e dial.», «Rassegna nazionale», «La Rassegna settimanale», «Rivista contemporanea», «Rivista critica di lett. ital.», «Rivista di etnografia», «Rivista europea», «Rivista di filol. romanza», «Rivista d'Italia», «Rivista di lett. pop.», «Rivista musicale ital.», «Rivista di sintesi letteraria», «Rivista delle trad. pop. ital.», «Spasatiempo», «Studi romanzi», «Il Tesaur», «N. Tommaseo».

## PIEMONTE

I nn. 1-5 e 8-27 sono tolti dai *Canti popolari del Piemonte* di C. NIGRA (Torino, 1888), i nn. 6 e 7 dai *Canti popolari*

*monferrini* di G. FERRARO (Torino, 1886).

Sulla poesia pop. piemontese cfr. inoltre: CORRADINO C., *Il pop. torinese nei suoi canti* (in «Torino», Torino, 1880); PINOLI G., *Canti pop. canavesani* (Ivrea, 1887); FERRARO G., *Canti pop. del Basso Monferrato* (Palermo, 1888); BRAGGIO C., *I canti pop. del Piemonte* (Genova, 1889); SEVES F., *Ninne nanne, filastrocche e sorteggi raccolti nella Valle di Pinerolo* (Pinerolo, 1890); DE BERNARDI I., *La psicologia del popolo piemontese attraverso i suoi canti* (Saluzzo, 1911); SINIGAGLIA L., *Vecchie canzoni pop. del Piemonte* (Lipsia, 1913-22); TERRACINI B.A., *La lingua delle canzoni pop. piemontesi: I. L'elemento francese* (Torino, 1914); MILANO E., *Le canzoni pop. del vecchio Piemonte* (Milano, 1916); COLLINO L., *Storia della poesia dialettale piemontese* (Torino, 1924); FARINETTI L., *Vita e pensiero del Piemonte* (Milano, 1926); DROVETTI G., *'L Piemont e i so Poeta* (Torino, 1927); PERRACCHIO L., *Belle Fije e galantin: personaggi della canzone pop. piemontese* (Torino, 1951).

ORTOGRAFIA E PRONUNCIA - I suoni non esistenti nella lingua italiana sono rappresentati nella trascrizione dei testi dialettali dai seguenti segni:

ä eguale alla ä, ae dei Tedeschi;

ë eguale alla e muta dei Francesi; ma in Piemonte è capace d'accento tonico anche nei polisillabi, come in *tërsa* (treccia), *sënër* (cenere);

ö uguale alla ö, oe dei Tedeschi, eu dei Francesi;

ü uguale alla ü francese, u, ue dei Tedeschi;

ć ha il suono della palatale tenue. Questo segno è usato soltanto quando il suono si trova in fine parola o dinanzi a consonante. Negli altri casi il suono è rappresentato all'italiana: *cia, ce, ci, cio, ciu*;

ǵ ha il suono della palatale media nelle stesse posizioni;

gn ha sempre il suono palatale (come nell'italiano *montagna*), anche in fine di parola;

j dinanzi a vocale in principio di parola, o dopo vocale in

fine di parola, o fra due vocali, ha il suono naturale di semivocale che ha in Latino e in Tedesco, e che ha pure nella lingua italiana, dalla quale la si vorrebbe sragionevolmente escludere;

*n* finale, preceduta da vocale, ha il suono nasale gutturale, come *n* in Francese in eguale posizione. Lo stesso suono, fra vocali o innanzi a consonanti non gutturali, è rappresentato dal nesso *nh*;

*s* ha sempre il suono sibilante aspro, eguale a quello della *s* iniziale italiana, qualunque sia la sua origine etimologica. Esempi: *sira* (sera, cera), *des*, *úndës* (dieci, undici), *gris* (grigio), *luns* (lungi), *sì* (sì, qui), *mes* (mezzo), *tersa* (terza), *tërsa* (treccia), *sapè* (zappare), *sop* (zoppo), *sei* (sei, numer.);

*z* quando non è doppia, ha sempre il suono dolce, uguale a *j* francese, qualunque sia la sua origine etimologica: *coza* (cosa), *gèzia*, *ceza* (chiesa), *dzura* (di sopra), *maznà* (prole), *uzel* (uccello), *meizinha* (medicina), *leze* (léggere), *znui* (ginocchi), *meza* (mezza), *ezempi* (esempio).

Per l'accento tonico è qui applicata la regola spagnuola (che dovrebbe essere adottata anche nelle scritture italiane), cioè: l'accento tonico, quando non è notato, cade sulla penultima sillaba se la parola è terminata in vocale; cade invece sull'ultima sillaba se la parola è terminata in consonante. Le eccezioni sono specialmente notate col segno dell'accento; perciò si scriverà *Ciüzia* (Cecilia), ma *gèzia* (chiesa), e *darer* (dietro), ma *póver* (povero); e così *pare* (padre), ma *pádar* (padre). (NIGRA C., op. cit.)

Quanto ai canti monferrini, avverte il FERRARO (op. cit.): «Nel rappresentare la pronunzia ho adoperato generalmente segni di valore noto. Solo pei casi seguenti ho bisogno di dare uno schiarimento speciale: 1) In fine di molti vocaboli del nostro dialetto si trova il suono di *c* e di *g* palatali enfatiche. Esso è rappresentato con *cc*, *gg*; 2) In moltissimi vocaboli la vocale *u* della lingua comune cambia in *i* nel nostro dialetto. Questa *i* è tanto schietta che non ho avuto bisogno di un segno particolare per essa. Nel vocabolo *uno*

(in) la *u* si cambia in una *i* più schiacciata che ho rappresentato con *i*. Nel femminile, però, *ina* (*una*) l'*i* è pronunciata come al solito; 3) Spesso il suono della *n* semplice o doppia fra due vocali si allunga e si scinde nei due suoni che suole rappresentare quella lettera a seconda che sia o che non sia seguita da vocale. Rappresentiamo questo suono composto per *n-nh*. Così in *linnha* (luna), *furtin-nha* (fortuna), si ode prima il suono nasale di *n* in *lin* e poi, non senza un certo residuo di nasalizzazione, il suono di *n* in *nha*.»

LA DONNA LOMBARDA (1). - *Questa che il D'Ancona chiama la «perla della raccolta», e il Nigra «uno dei più antichi monumenti poetici della moderna Europa», offrirebbe materia per un intero volume di ricerche. Appassionate quelle del Nigra: già negli anni del suo lavoro moltissime erano le varianti della canzone, nell'Italia celtoromanza e no; ora col proseguire delle indagini si sono moltiplicate. Fin dal 1858 il Nigra aveva identificato la «Donna Lombarda» con Rosmunda, solo preceduto a sua insaputa da un romantico passo di Cesare Correnti nel suo Il nipote del Vesta-Verde: «Come non fremere alla funerea melodia della romanza di Dama Lombarda che è quasi un languido ricordo della terribile Rosmunda?». Il Nigra impiantava la dimostrazione della sua tesi su un passo di Paolo Diacono (longobardamente Warnefrido), che verso la fine dell'ottavo secolo così riferì della morte di Rosmunda (avvenuta nel 573): «Igitur Helmichis, extincto Alboino, regnum ejus invadere conatus est, sed minime potuit; quia Langobardi nimium de morte illius dolentes, eum moliebantur extinguere. Statimque Rosemunda Longino praefecto Ravennae mandavit, ut citius navim dirigeret quae eos suscipere possit. Longinus tali nuntio laetus effectus festinanter navim direxit. In qua Helmichis cum Rosemunda sua jam coniuge noctu fugientes, ingressi sunt; auferentesque secum Alsuindam regis filiam, et omnem*



*Langobardorum thesaurum velocius Ravennam pervenerunt. Tunc Longinus praefectus suadere coepit Rosemundae, ut Helmichim interficeret: et ejus se nuptiis copularet. Illa ut erat ad omnem nequitiam facilis, dum optat Ravennatum domina fieri, ad tantum perpetrandum facinus assensum dedit: atque dum Helmichis se in balneo ablueret, egredienti ei de lavacro veneni poculum quod saluti esse asseverabat, propinavit. Ille ubi sensit se mortis poculum bibisse, Rosemundam evaginato super eam gladio, quod reliquum erat, bibere coegit. Sicque Dei omnipotentis judicio interfectores nequissimi uno momento perierunt» (De gest. Lang., lib. II, cap. xxix).*

*Per il Nigra Paolo Diacono avrebbe scritto riferendosi, per i dati, a un canto popolare già in atto, risalente dunque al tempo di Rosmunda, la «Donna Lombarda per eccellenza», e coevo quindi ad essa. Il D'Ancona va più cauto, al solito, e riavvicina nel tempo il periodo di nascita della canzone: «Non crediamo - egli scrive - che si scemi il sostanziale valore storico di questo canto, anche se se ne ponga un poco più tardi il nascimento, e si supponga che, prima di sottoporsi a ragion metrica, fosse esistito già sulle bocche del popolo come racconto: sicché la vitale persistenza di questa tradizione si divida in due periodi, diversi fra loro solo nella forma esterna. La sua stanza sarebbe sempre stata la immaginazione dei volghi» (nello studio cit. del 1889). Non sarebbe possibile supporre il canto «bell'e composto nel sesto secolo» e trapassante poi «conservato o per cure particolari o per una specie di miracolo assai raro o strano» di forma in forma idiomatica fino a noi; ed è pura ipotesi che «Amèi-me mi, donna lombarda» e «bèvi-lo ti, bèvi-lo ti» suonasser già nel sesto secolo, ma nella forma allora soltanto possibile di «Amate me donna longbarda» e «Bibe lu te». È più verosimile che i fatti abbiano avuto una evoluzione orale in forma di prosa leggendaria; e che «quando al sorgere di un nuovo sole, i dotti laboriosamente radunavano i ricordi dell'antichità, superstite nei monumenti e nelle scritture, e*

ne componevano libri e trattati, scientificamente riappiccando il filo della tradizione, il popolo, che sentiva l'orgoglio della sua prima origine riordinava anch'egli le ricordanze nascoste e sparse nei ripostigli della memoria, e le abbelliva coi vivaci colori della fantasia, dando loro forma e vita poetica» (che è opinione assai sensata, malgrado la punta un po' assurda di nazionalismo); ma, naturalmente, «i fatti e i nomi, che dovean pur essere nella tradizione coeva e immediatamente posteriore, si erano ormai, per così dire, logorati per trasmissione orale dal sesto secolo in poi; e quando il racconto divenne componimento poetico, forse erano già al tutto svaniti...». Secondo il D'Ancona, più di quello di Paolo Diacono, importa il referto (di un secolo dopo) dell'Agnello, che rivelerebbe meglio il calco su un racconto circolante oralmente in forma drammatico-legendaria (e certo non ricalcata dal precedente racconto di Paolo Diacono, come ritiene il Muratori): «... Die vero quodam dum balneum parari jussisset, et vir... lavacrum ingrederetur, postquam egressus de balneo, in ipso fervore corporis, quo calor obsederat («Dèi-ine del vin... j'ò tanta sej»), attulit Rosmunda calicem potione plenum quasi ad regis opus: erat enim veneno mixta. At ubi intelligens potum esse mortis («coz' j'èi-ve fait... l'è anturbidì»), submovit ore suo poculum, et dedit reginae dicens: «Bibe et tu mecum» («Bèivi-lo ti, bèivi-lo ti»). Illa vero noluit («O cume mai vulì che fassa, che j'ò nin sei»), evaginatoque gladio, stetit super eam, et dixit: «Si non biberis de hoc, te percutiam» («L'è per la punta de la mia speja, t'lo beverei»). Volens nolens bibit («mi 'l beverò, mi 'l beverò»), et ea ora mortui sunt». Il Nigra ribatte che anche quella del D'Ancona è un'ipotesi, e che «del resto, la questione dell'origine, in queste supposizioni, non sarebbe sciolta; essa sarebbe solamente trasposta dalla canzone al racconto». «E le leggi di trasmissione sono poi uguali per il racconto orale e per il canto popolare, salvo per ciò che spetta al metro e alla rima. Ora, rispetto a quest'ultimo punto, si sa che i metri volgari e le rime

*esistevano già negli inni latini della Chiesa e in altri componimenti non solo del VI, ma, nella Chiesa milanese specialmente, fin dal IV secolo.» D'altra parte: «Nei parlari delle plebi italiane in generale e quindi anche in quelli dell'alta Italia, non vi furono periodi distinti, in guisa da potersi dire che fino ad una data epoca i contadini Lombardi, per esempio, parlavano un latino barbaro, e dopo quell'epoca parlarono un dialetto volgare. I Celti che abitavano la valle del Po ai tempi del dominio Romano accettarono la lingua Latina, adattandola come meglio poterono, piuttosto male che bene, alla pronuncia e alla sintassi dell'antica loro lingua. Questo parlare ebbe quindi fin da principio un'indole dialettale, e si deve credere che al IV secolo esso avesse di già, e non soltanto in germe, i principali caratteri del dialetto moderno. Non vi fu mai tempo, dopo l'epoca romana, in cui gli idiomi parlati dalle plebi dell'alta Italia, e non fissati dalla scrittura, potessero dirsi nuovi. Tanto dovettero essere insensibili, benché continue, le trasformazioni. Ora perché mai il canto popolare non avrebbe potuto trasformarsi allo stesso modo del dialetto?».*

*Il Paris, nella citata recensione nel «Journal des savants» ('89), osserva che troppo generici sono i riferimenti storici perché se ne determini necessariamente la figura di Rosmunda e soprattutto che la canzone dev'essere posteriore al sec. XV perché scritta nella metrica e nel linguaggio delle canzoni francesi la cui origine non va oltre appunto a quel secolo. Il Novati scarta ugualmente l'ipotesi dell'equazione Donna Lombarda- Rosmunda in nome della non intercomunicabilità tra la cultura della dominante gente longobarda e quella dei dominati latini. Lo Zenatti addirittura trasporta l'origine della canzone al sec. XIX, considerandola figliata («Boll. della Soc. fil. romana», 1917) da due tragedie del tempo La morte di Rosmunda di T. Sgricci e Rosmunda di Ravenna di Amarilli Etrusca, dato che la più antica variante rinvenuta è posteriore al 1838 (ma è*

*chiaro che è invece probabilmente il gusto romantico per la poesia popolare che ha figliato quelle tragedie). Il Bertoni (Il duecento, Vallardi), D. Bianchi (in Memorie stor. forogiuliesi, 1924) e F. Balilla Pratella (in «Lares», 1935) si riaccostano, pur seguendo diversi argomenti, alla tesi del D'Ancona. Dal canto suo, N. Massaroli (Romanze, leggende e ballate pop. della Romagnola, Faenza, 1925) si trova d'accordo col Nigra ma rivendicando alla Romagna la paternità geografica e storica della canzone, se le varianti ivi rinvenute sono le più circostanziate rispetto al fatto storico quale è descritto dal citato cronista - romagnolo - Agnello.*

*Il più forte colpo alla ricostruzione del Nigra era comunque stato quello del Paris: ora però pare accertato, come riassume il Toschi (Panorama della poesia pop. it., Roma, 1939) che «Le vedute del Paris non vanno del tutto rinnegate: esse però erano troppo unilaterali e rigide e vanno attenuate e precisate, mentre il problema delle canzoni epico-liriche del territorio neo-latino va compreso sia tenendo presenti le diverse forme attraverso cui si atteggiò nei vari paesi costituenti il territorio neo-latino stesso..., sia inquadrandolo nella visione storica della ballata popolare europea... Ormai possiamo essere sicuri che già nel medioevo e forse nel più lontano Medio-evo, esistette da noi, come nel resto d'Europa, una poesia epico-lirica popolare, la quale si atteggiò variamente... attraverso i tempi, acquistando, di tempo in tempo certe più precise forme che possono essere considerate come un genere a sé pur ricordando che non vanno mai tenute staccate dal tessuto connettivo di cui fan parte, dall'ambiente in cui nacquero e si svilupparono».*

*CECILIA (2). - Canzone assai diffusa in tutta Italia (il Barbi ne ricorda varie decine nella sola Toscana): il primo a farne menzione è il Kestner, che la segnala al Nigra da Palermo, udita cantare da tre donne di origine genovese, nel 1834. Per il Ferraro «Cecilia» si identificherebbe con Stefania,*

*moglie del tribuno romano Crescenzio, e il capitano fedifrago con l'imperatore Ottone III. «Ma l'origine storica probabile di questa canzone, che ricorda il soggetto di una novella di Cintio Giraldis, della commedia Promos e Cassandra di G. Whetstone, del dramma di Shakespeare Measure for measure... è stata studiata da Alessandro D'Ancona nel suo libro La poesia popolare italiana. Secondo la di lui opinione, la canzone avrebbe origine in un fatto storico, o creduto tale, che sarebbe avvenuto in Piemonte verso la metà o prima del XVI secolo, e che fu preso da Claudio Rouillet ad argomento della sua tragedia Philanire, stampata nel 1563» (Nigra).*

IL RE LUIGI (3). - Il «re prigioniero» è Francesco I: ai tempi di questi il Nigra, data la teoria della contemporaneità tra «fatto storico» e «canto popolare», fa risalire questa canzone assai diffusa in Francia, in Linguadoca (probabilmente zona d'origine), in Catalogna. Il D'Ancona però, per cui (come s'è visto), quella teoria della contemporaneità è tutt'altro che regola, tende a spostarne la data di nascita verso epoca più moderna. Dato l'interesse del problema riportiamo l'intero cenno del D'Ancona (nella recensione citata dei suoi Saggi): «Certo la canzone non è né bella né intera né chiara: ma bisogna prenderla com'è: e nella confusione, distinguervi questi dati di fatto: un Re prigioniero che si chiama Luigi: una torre ov'egli è chiuso e che è posta in Parigi, e il crocifisso ch'egli deve abbracciare come condannato a morte. Ora tutto ciò conviene a capello a Luigi XVI, laddove invece il Nigra vi ritrova Francesco I, che fu senza dubbio anch'esso prigioniero, ma a Madrid. A ben intendere l'equivoco, giova notare che questa canzone... è un rifacimento, un ringiovanimento di altra più antica. La versione primitiva che il canto dovette avere in Piemonte si direbbe perduta, ma doveva derivare dal notissimo lamento di Monsieur de la Palisse, dove si narra che il Re Francesco è tratto prigioniero in un castello di Madrid e posto in una

*stanza tenebrosa, salvo che v'era*

*... une petite fenêtre*

*Qu'estoit au chevet du liet.*

*Regardant par la fenêtre*

*Un Courrier, par là passait.*

*«Courrier, qui porte lettre,*

*Que dit-on du roy à Paris?»*

*«Par ma foy, mon gentilhomme,*

*On ne sait s'il est mors ou vif.»*

*«Courrier, qui porte lettre,*

*Retourne-t'en à Paris.*

*Et va-t'en dire à ma mère*

*Va dire à Montmorency,*

*Qu'on fasse battre monnoye*

*Aux quatre coin de Paris.*

*S'il n'y a de l'or en France*

*Qu'on en prenne à Saint-Denis, ecc.*

*E la canzone continua ancora, ma nulla ha che rammenti il  
funereo verso finale del canto piemontese su re Luis:*

*Lo re Luis cun sua coronha  
crucifiss!*

*a venta ambrassè 'l*

*E questo particolare manca anche in un canto catalano, pur  
esso relativo a Francesco I:*

*Ya partì lo rey de Fransa on dilluns al demati,*

*Ya partì per prendr' Espanya y 'ls espanyols be l'han  
pris.*

*Posan-lo ab presò mol fosca que no's coneix dia y nit,  
Sino per una finestra dona el camì de Paris.*

*Treu lo cap à la finestra y un passatger veu venir:*

*«Passatger, bon passatger à Fransa qu'es diu de mi?»*

*«A Paris y à Fransa deyan notre rey es mort ò pris.»*

*«Passatger, toma 'n à Fransa            portaràs novas de mi,  
Diràs à la meva esposella qu'em vingui à treurer d'aqui.  
Sino ni ha prou dinè 'n Fransa            que's venguia la flor de  
llis,  
Sino ni ha pròu dinè 'n bossa            que vagin à Sant Patris.»*

*Ognun vede che sotto il ritonicamento moderno riappare l'effigie antica: ma il canto così com'è nella lezione piemontese si riferisce a Luigi XVI. I casi del quale commossero profondamente le plebi italiane, come lo mostrano parecchi componimenti in versi fatti allora dal popolo stesso o popolarmente noti, quali una storia in ottava rima, che ancor si ristampa, col titolo *Il trionfo della religione nella morte di Luigi XVI* di un tal Mallio, una *Canzone in dialetto sardo «di un soldato che fu presente al tragico spettacolo»*, la tragedia di un Fiorilli aquilano e perfino, ma forse più recente, un Maggio campagnolo. Le genti subalpine, per eccellenza monarchiche e prossime ad azzuffarsi cogli scalzi soldati della rivoluzione, compiansero anch'esse l'ultimo Capeto: ma in tempi di esausta vena inventiva, applicarono a lui, con la finale apposizione, l'antico lamento su Francesco I.»*

*«Né bella né intera né chiara» definisce il D'Ancona questa breve canzone, e già il Nigra l'aveva detta «pur troppo incompleta e guasta». Settant'anni dopo, a noi appare bellissima, intera e chiara: e, si intende, non per nuovi contributi di carattere filologico capaci di produrre dall'esterno il miracolo, ma per una diversa formazione del gusto, che opera nell'interno del testo; al quale, quanto a chiarezza, nella sua disperata e potente essenzialità, non ha nulla da invidiare al circostanziato testo lapalissiano. E sarà proprio la, del resto dimostrata, teoria del D'Ancona della non assoluta immediatezza tra fatto e canto, che può brillantemente spiegare la fortunata mancanza qui di remore e dettagli cronachistici o pietistici che caratterizzano la canzone dotata di contemporaneità, ossia di fini pratici di*

*divulgazione, di eccesso di interesse e quindi di prosa. Nella lezione piemontese dei dati prosaici nulla manca, ma son tutti poetizzati attraverso potenti scorciature, attraverso la foga di un canto che prende materia dal leggendario, dal «remoto»: una specie di «allegria» che patina la tragedia. Che poi sia completa, cioè intera, lo indica, in sede estetica, la composizione metrica: il ripetersi sette volte della tronca Paris (ripetizione il cui valore di poeticità in quanto appunto ripetizione è per noi moderni codificata dai più recenti prodotti poetici «colti», anzi raffinati, ma modellati su supremi modelli «in natura», quali per esempio le litanie...) a cui, improvvisamente, con valore veramente di clausola, di limite finale quasi visibile, si sostituisce lo stupendo ossitono «crucifiss».*

CASTELLO D'OVIGLIO (6). - *Ritagliamo dal commento del Nigra: «Gli alberi o i fiori che crescono sulle tombe separate degli amanti e che vanno a congiungersi benché lontani, sono uno dei più vivaci germogli della incantata foresta della poesia popolare. Dagli olmi sorgenti dalla tomba di Protesilao, dal gelso di Tisbe, dagli alberi in cui furono convertiti Filemone e Bauci, dalla vite e dal roseto delle tombe di Tristano e d'Isotta, fino al mandorlo, al nocciuolo, al melagrano, al gelsomino della canzone piemontese... Il Child ne dà la graziosa nomenclatura nella sua prefazione alla ballata Earl Brand (Fr. Jam. Child, The Eng. and Scot. Pop. Ballads). In Inghilterra e in Scozia sono le rose, le rospine, le betulle; in Germania e nei paesi scandinavi tigli, rose, gigli, garofani, ruta; nei paesi slavi abeti e rose, pini e viti; in Bretagna gigli e querce; in Ungheria tulipani; in Francia rose, ulivi e rospine; nei paesi meridionali, viti, cipressi, canne, aranci, limoni e palme. L'origine di questa bella finzione è tuttora, come giustamente osserva il Child, una questione aperta...».*

CASTELLO DI VERRUA (12). - *Scartate le ipotesi che*



*l'episodio possa riferirsi all'assedio di Verrua del 1625 (sostenuto dai Franco-Piemontesi contro l'esercito spagnolo) e del 1704 (sostenuto dai Piemontesi contro i Francesi agli ordini del duca di Vendôme) il Nigra al solito ritiene si tratti di un assedio, antichissimo, del 1387; fatto d'armi accaduto durante una lotta tra Amedeo VII, il Conte Rosso, e il Marchese Teodoro di Monferrato, che approfittando dell'assenza del Conte, in Francia, aveva tentato di appropriarsi del Canavese.*

UCCELLINO, BEL UCCELLINO (15). - *Secondo il D'Ancona questa canzoncina potrebbe «dar testimonianza di antica origine», collegandola per derivazione a quella famosa trovata dal Carducci in un memoriale notarile bolognese del 1305: «For de la bella caiba - Fuge lo lusignolo...» (diffusasi poi, come si dedurrebbe dalla derivazione italiana di «gabiolle», anche in Francia fin dal secolo XV).*

SIGNOR CAPITANO DI SALUZZO (18). - *«Che la canzone sia stata fatta - dice il Nigra - o almeno applicata all'occasione della morte del Marchese Michele Antonio di Saluzzo, morto in Napoli nel 1528, per me non v'è dubbio. Quanto al contenuto, è da notarsi che le raccomandazioni, al punto di morte, per il trasporto del corpo e specialmente del cuore, e per il modo della sepoltura, non sono infrequenti nella poesia popolare. I canti cleftici greci, e anche gli albanesi sono pieni di queste raccomandazioni, e degli ultimi ricordi alla madre, alla sposa o alla fidanzata.»*

*Archetipo nell'area celto-romanza di tale poesia è il lamento per «Ser Blacatz» di Sordello. Molte sono le varianti in tutta la valle padana (nella lezione veneta il capitano di Saluzzo è diventato il capitano della Salute; in quella di Pontelagoscuro addirittura il capitano Beve-l'-acqua, ecc.): sia vecchie che recenti. Ne accenna il Santoli (Nuove questioni di poesia pop. in «Pallante», fasc. V, luglio 1930): «D'origine piemontese... essa si diffuse piuttosto largamente*

*e quasi esclusivamente nell'Italia settentrionale, trasformandosi nella parte nord-orientale, ma in generale mantenendo segni, come nella lezione romagnola di Massa ravennate, nella trentina, e, parzialmente, in una umbra raccolta da M. Barbi a Terni nel 1889, della sua provenienza dal Piemonte. Durante la Grande Guerra essa si divulgò vivacemente, cantata da soldati appartenenti a vari corpi, seppure in origine e principalmente da alpini, e trasformata secondo il gusto di chi la cantava e adattata agli avvenimenti presenti della guerra...» E continuiamo la citazione interessante uno dei fatti più tipici e frequenti della poesia popolare, la contaminazione: «L'incoerenza della rappresentazione che ne deriva non è affatto nuova nella poesia popolare, la cui tradizione procede generalmente per sostituzioni, adattamenti, aggiunte, omissioni, contaminazioni, avendo poca o nulla cura di mantenere la coerenza dell'insieme e di sostituire una nuova unità all'unità primitiva. Così, il ricordo del capitano della marina e la raffigurazione del mare che i soldati devono passare, possono rimanere come elementi fissi e invariati di una primitiva tradizione, accanto ai quali nasce il riferimento a un comandante di soldati alpini e il ricordo delle montagne, senza che questo riferimento e questo ricordo provochino la trasformazione del motivo più antico generando una nuova canzone epica non meno armonica della primitiva o, meglio, delle primitive.»*

## LIGURIA

Tutti i canti qui riprodotti sono presi dai *Canti popolari inediti umbri, liguri ecc.* di O. MARCOALDI (Genova, 1855).

Inoltre: M.F., *La lucciola: antico canto pop. genovese* (Vicenza, 1881); SCHIAFFINI A., *I liguri antichi e la loro lingua* (in «Giornale storico della lett. ital.», a. II, 1889); N.N., *Filastrocche liguri* (in «Riv. trad. pop.», Roma, 1894);

DONAVER F., *Antologia della poesia dial. genovese* (Genova, 1910); LUDOVICO GIORDANO, *Memorie onegliesi* (Genova, 1923); PESCIO A., *La Liguria* (Milano, 1926); SILLA G.A., *Leggende, proverbi e cantilene del Finale* (Savona, s.a.).

È i periodici: «Atti della Soc. ligure di Storia Patria», «Giornale ligustico», «Giornale storico letterario della Liguria».

ORTOGRAFIA E PRONUNCIA - Premette il Marcoaldi in un paragrafo dei suoi «Cenni» sui *Canti popolari inediti umbri, ecc.*, cit.:

«Perché ad ogni dialetto non si mutasse ortografia (il che avrebbe impicciato non poco i lettori) fui obbligato a farmene una generale da applicarsi a tutti ed è la seguente:

*u* si pronuncia all'italiana;

*ü* alla francese;

*ë* come un'*e* molto larga;

*ö* come l'*eu* francese. Quando la vocale che ha sopra due punti richiede accento, io aggiungo un apostrofo così: *amë'* (amare) *virtü'* (virtù) *fiö'* (figlio).

*s'* come la *ch* francese. Qualcuno penserà che a tal uopo avrei dovuto usare la *ch* francese, come già conosciuta: ma l'inconveniente sarebbe stato ancora maggiore perché come avrei dovuto scrivere la *ch* italiana nella parola *mas'che* (guancie)?

*x* come la *j* francese.

È anche da notarsi che i dialetti dell'Orba e d'Ovada i quali provenendo dal genovese hanno come questo la più parte dei vocaboli non tronchi, usano troncarli tutti senza distinzione qualora cadano in parte del periodo, che detti intieri allungherebbero troppo e non renderebbero armonia. Perciò nei canti s'incontreranno talvolta parole che parranno nuove e non saranno che le già vedute e spiegate altrove, colla sola differenza del mancarci la finale. Così l'Avv. Domenico Buffa.»

'NA VOTTA AVÈIVA... (31). - *A spiegare questo strambotto (oscuro specie nell'ultimo verso) il Marcoaldi suppone che la bella «si sia data a più amori».*

## LOMBARDIA

I nn. 37, 38 sono tolti dal cit. *Saggio di gridi, canzoni ecc.* di BALILLA PRATELLA, il n. 39 da *Alcune tradizioni cremonesi* di M. STORTI AZZONI (Cremona, 1925), i nn. 40-48 da *Canzoni popolari milanesi* di A. FRESCURA e G. RE (Milano, 1939), i nn. 49-58 da *Canti popolari di Massa Lombarda e Varese* di V. IMBRIANI (ne «La Nuova Antologia», I, 1866), i nn. 59 e 60 da *I Lombardi* di A. VISCONTI (Milano, 1926), i nn. 61 e 62 da *Usi, costumi e tradizioni bergamasche* (Bergamo, 1937) di L. VOLPI.

Cfr. inoltre: G. GIALDINI-RICORDI, *Eco della Lombardia* (Milano, 1852); CORRENTI G., *Canti popolari* (Milano, 1856); RICORDI G., *Canti pop. lombardi: fasc. I. Canti militari* (Milano, 1857); BOLZA G., *Canzoni pop. comasche* (in «Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften», Vienna, 1866); DE CASTRO G., *La guerra di successione di Spagna e la poesia pop. milanese* (in «Rass. settimanale», III, 1873) e *Dialecto e letteratura pop.* (in «Mediolanum», Bologna-Milano-Napoli, 1881); DE GUBERNATIS A., *Storia comparata degli usi natalizi ecc., con canti pop. bergamaschi* (Milano, 1878); DE CASTRO G., *La storia della poesia pop. milanese* (Milano, 1879); MANDELLI A., *Canti del cremonese* (in «Riv. di trad. pop. ital.», I, 1884); SALVIONI G., *Centuria d'indovinelli pop. lombardi* (in «Arch. trad. pop.», IV, 1885) e *Saggi di folklore infantile lombardo, raccolti in Canton Ticino* (Bellinzona, 1887); AGNELLI G., *I tre dì della merla: illustrazioni di costumi lodigiani* (Lodi, 1888); BASIN, *Per la canzone lombarda* (Milano, 1891); GEROMPINI P., *Tre canzoni pop. lombarde* (Milano, 1891); ADAIEWSKI-DE SHOULTZE, *Chansons et airs de dances*

*populaires, précédées de textes recouillis dans la vallée de Resia* (St. Petersbourg, 1893); FRONTERO A., *Canzonette fanciullesche lombarde* (in «Riv. trad. pop.», I, 1894); GIOVANNETTI V., *Le polesane della Valcamonica* (in «Riv. trad. pop.», I, 1894); TROTTER A., *Canti pop. mantovani* (in «Arch. trad. pop.», XVIII, 1899 e XX, 1901); MORASSO M., *Il Barbapedana* (Milano, 1908); FRANGAR A., *Ritrovi rusticiani milanesi tradizionali* (Milano, 1924); CIMA O., *La Lombardia* (Firenze, 1924); BOTTIGLIONI G., *Per il folklore cremonese* (Cremona, 1925); VISCONTI A., *Alcuni saggi di poesia pop. ticinese* (in «Arch. stor. della Svizzera ital.», I, 1926); LOMBARDINI G., *Della poesia pop. valtellinese* (Sondrio, 1926-27); FONTANA V. M., *La musa meneghina del primo Risorgimento* (Novara, 1933); VISCONTI A., *Storia di Milano* (Milano, 1937); BIGNAMI G., *Canto e musica pop. in terra bresciana* (in «Lares», VIII, 1937) e *Cantilene in terra bresciana* (ivi, XI, 1940); BOLLINI G., *Il mare nei canti pop. lombardi* (Udine, 1943); ODDONE E., *Canti di Lombardia* (Milano, s.a.); ROMUSSI C., *Milano che sfugge* (Milano, s.a.).

E i periodici: «Arch. storico lombardo», «Arch. storico per la Svizzera ital.», «Bergomum», «Rivista di Bergamo», «Periodico della Soc. storica della Prov. e antica diocesi di Como».

## EMILIA

I nn. 63-67 sono tolti dal *Saggio di canti popolari raccolti a Ferrara, Cento e Pontelagoscuro* di G. FERRARO (Ferrara, 1877), il n. 68 da *Canti popolari raccolti in Fornovo di Taro* di V. RUGARLI (Bologna, 1893), i nn. 69-72 da *Romanelle del Centese* di M. BORGATTI (in «Arch. racc. e st. trad. pop. it.», XIV, 1939), i nn. 73-83 da *Rispetti d'amore raccolti nell'Appennino Parmense* di J. BOCCHIALINI (Parma, 1924).

Cfr. inoltre: BASETTI A. - OPICI P., *Saggio di poesie*

*contadinesche* (in «Gazzetta di Parma», 12-22 maggio 1824); FERRARO G., *Saggio di canti pop. racc. a Pontelagoscuro* (in «Rivista di Filologia Romanza», II, 1875); SAVINI S., *Canti racc. nel Bolognese* (in «La Parola», II, 1875); CORONEDI BERTI C., *Stornelli dei contadini bolognesi* (in «Arch. trad. pop.», I, 1881); FERRARO G., *Poesie pop. ferraresi in un ms. del sec. XVIII* (in «Arch. trad. pop.», II, 1882) e *Spigolature di canti parmigiani e monferrini* (ivi, VIII, 1889 e IX, 1890); FERRARI S., *Canti pop. di San Pietro Capofiume* (in «Arch. trad. pop.», VII, 1888, e IX, 1889); CARMI M., *Canti pop. emiliani* (Firenze, 1891); UNGARELLI G., *Le vecchie danze ital. ancora in uso nel Bolognese* (Roma, 1894); GROSSI E., *Le valli dei Cavalieri e i canti pop. racc. da A. Bassetti* (in «Provincia di Reggio», 1924); SORBELLI A., *L'Emilia* (Palermo, 1925); GAVAZZI G., *L'Emilia* (Milano, 1926); BORGATTI M., *Canti religiosi di Cento* (in «Folklore ital.», I, 1946); MASETTI E., *Canti pop. emiliani* (Milano, s.a.); GRIMANDI C., *18 vecchie canzoni della campagna emiliana* (Bologna, s.a.).

E i periodici: «Arch. storico per le provincie parmensi», «La Parola», «Il Propugnatore».

L'ANELLO (64). - È canzone epico-lirica tra le più diffuse e ricche di anche belle varianti. Questa emiliana di Pontelagoscuro ci pare la più poeticamente conclusa. (Cfr. le op. cit. del Nigra e del Ferraro; e Garlato, Righi ecc.).

MADRE, MADRE MIA (65). - Si tratta ovviamente di una incorporazione di due o forse più diverse canzoni: il risultato - di cui il «variante» emiliano malgrado l'illogicità patente pare compiutamente appagato, e in cui dunque compiutamente si esprime - è di grande forza poetica. Basti osservare il «risvolto» fantastico della fine in quell'invocazione alle campane e ai violini. Cose di questo genere in cui la fantasia - come accettazione del fatto compiuto fantastico da parte del ri-creatore della canzone -

*ha aspetti stravaganti, devono essere assai più frequenti, in natura, di quel che non sembri leggendo le raccolte, che le hanno probabilmente escluse in nome del buon senso tipico alla cultura del raccoglitore...*

## ROMAGNA

I nn. 84 e 85 sono tolti da *Alcuni canti popolari romagnoli* di O. GUERRINI (Bologna, 1880), i nn. 86-89 e 95-114 dal *Saggio di canti popolari romagnoli* di B. PERGOLI (Forlì, 1894), i nn. 90-92 dal *Saggio di canti popolari romagnoli raccolti nel territorio di Cotignola* di T. RANDI (Bologna, 1891), i nn. 93 e 94 dai *Canti popolari cesenati* di E. LOVARINI (Padova, 1903).

Cfr. inoltre: PLACUCCI M., *Usi e pregiudizi dei contadini romagnoli* (Forlì, 1818); MONGARDI C., *Canti pop. raccolti negli Appennini romagnoli* (in «La Parola», II, 1843-44), *Canti pop. racc. negli Appennini romagnoli e nei dintorni di Medicina* (ivi, nn. 77-78, 1844) e *Canti pop. racc. nei dintorni di Ravenna* (ivi, n. 88, 1844); BELLUCCI G., *Saggio di canti pop. romagnoli* (Palermo, 1883); BAGLI G., *Canti di burini romagnoli* (in «La Patria», VII, 1885), *Saggio di studi sulla poesia pop. di Romagna* (in «Atti e Mem. della R. Dep. di St. Patr. per la Romagna», III, 1885-86), *Nuovo saggio ecc.* (ivi, IV, 1886); RANDI T., *L'idea del socialismo nella poesia pop. romagnola* (Rimini, 1890); PIANCASTELLI C., *Studio di bibl. romagnola* (Roma, 1913); PECCI G., *Coi canterini romagnoli a Mercatino Marecchia* (in «La Piè», VI, 1920); SPALLICCI M., *La poesia pop. romagnola* (Forlì, 1921); BACOCO G., *Macioni* (in «La Piè», VII, 1921) e *Canzoni romanzesche romagnole* (ivi, VIII, 1922); MASSAROLI N., *Paganesimo e umanesimo nella lett. pop. romagnola* (Varese, 1922); BALILLA PRATELLA F., *Poesie narrative e trad. pop. in Romagna: I) Le orazioni* (Faenza, 1922); *Il canzoniere dei canterini romagnoli* (Lugo, 1923); MASSAROLI N., *Romanze,*

*leggende e ballate pop. della Romagnola* (Faenza, 1925), *Canzoniere dei canterini* (a cura della «Soc. dei canterini forlivesi», Forlì, 1926); TOSCHI P., *Romagna solatia* (Milano, 1926); BALILLA PRATELLA F., *Canti in coro della vecchia Romagna* (Bologna, 1929); PIANCASTELLI C., *Saggio di una bibl. delle trad. pop. romagnole* (Bologna, 1933); FANTOCCI A. F., *Ninne nanne romagnole* (in «Riv. di Ferrara», 1935); BALILLA PRATELLA F., *Le arti e le trad. pop. d'Italia: etnofonia di Romagna* (Udine, 1938); CAVALLINI M., *Un antico canto pop. della Romagna: Virguleina* (in «La Piè», 1946); TOSCHI P., *Romagna trad., usi, costumi, credenze, pregiudizi* (Bologna, 1952).

E i periodici: «Il ciabattino forlivese», «Felix Ravenna», «La Piè», «Il Plaustro», «La Riutera Romagnola», «La Romagna».

ORTOGRAFIA E PRONUNCIA - Riportiamo dall'introduzione del Pergoli ai suoi cit. *Canti pop. rom.*, che è l'opera da cui qui si è più abbondantemente raccolto: «Ho adoperate le lettere italiane, che avranno qui a un di presso, il loro usato valore; ed ho notato i suoni, non sempre nel canto sensibili, che più ne diversificano con i seguenti segni:

*a* vocale nasalizzata;

*é* chiusa;

*è* aperta;

*o* chiusa;

*ò* aperta;

*ë* lunga, piegata verso l'*a*, dittongo inverso al bolognese  
*ae*,

*ö* lunga, piegata verso l'*a*;

*c* avanti l'*e* e l'*i* e *ç* esplosiva sorda (it. *selce*);

*g* avanti l'*e* e l'*i* e *g* esplosiva palatina sorda (it. *sorge*);

*j* continua dentale sorda (it. *jeri*);

$\left. \begin{array}{l} \tilde{m} \\ \tilde{n} \end{array} \right\} \text{nasali faucali}}\text{»}$



CANTONI (85). - *Nota il Guerrini: «Questo rozzo canto, evidentemente composto da un contadino che tenta di parlare italiano, fu dettato da Maria Antonia detta di Fanti, vecchia di 78 anni e trascritto fedelmente come tutti gli altri. È importante perché prettamente popolare, anzi contadinesco, e modernissimo come quello che canta la morte di Achille Cantoni giovane forlivese, ucciso dai francesi a Mentana. Il canto è di origine forlivese come si vede anche da alcune forme del dialetto (vultépp ecc.) ma fu raccolto nel territorio ravennate. Così ci porge ad un tempo l'esempio della formazione e quello della trasmigrazione della poesia popolare».*

VIRGULÈINA (86). - *Una variante quasi identica a questa canzone non diffusa si trova in Casetti-Imbriani (op. cit.); Virgulèina vi è Fior d'auliva, Conto Marc Contumace e Conto Zembal Contuscello. Parentela con la produzione meridionale che si riscontra specialmente nelle canzoni religiose (specie in Santa Catarèina, per cui cfr. l'op. cit. del Magnanelli). Per i tipici problemi di questo canto cfr. Intr. e la sez. bibl. «Opere generali».*

BIOIGHE, STURNEL ECC. - *«Gli stornelli sono la consueta forma di poesia pop. ancor oggi attiva. Le canti a la stesa sono il corrispettivo dello strambotto. Il Bagli ritiene che questo nome derivi loro dall'esser cantate di seguito; ma, secondo il significato che i contadini stessi attribuiscono alla parola, si dicono alla stesa perché cantate a voce alta, spiegata, distesa» (Pergoli). Le canti a la bioiga o bioighe (da bioic, bifolco) sono una varietà delle canti a la stesa «ma se ne distinguono per una maggiore libertà di ritmo musicale e per il contenuto. Sono quasi esclusivamente cantate dagli uomini quando arano o quando guidano i buoi aggiogati ai carri». Come questi canti avvengano lo spiega lo stesso Pergoli in nota alla canta O capurel dininz andé un po' pian, a spiegare il termine caporale che è «quello dei falciatori del*

*fieno che va dinanzi agli altri e serve loro di guida. Generalmente cotesti falciatori, zgadur, segatori, vengono seguiti da un drappello di donne che rastrellano il fieno caduto e lo ammucchiano in tante strène, o cavalletti, sotto la direzione di una compagna, chiamata anch'essa capurëla. Le donne cantano e negl'intervalli gli uomini fanno in coro una specie di urlo prolungato che serve come da ritornello, di bizzarro intermezzo al canto, che ne prende nuova lena, tanto che senza di esso in breve tace. Quando i zgadur j'ha dé l'uröl, han dato l'urlo, si intona la canta a la stesa.»*

*Il Toschi, quali sottospecie delle canti a la stesa insieme alle bioighe, elenca le canti a la rastladora o a la sfujadora «cantate specialmente dalle donne che rastrellano l'erba o fanno la foglia».*

*A VÉG'A CUDIGNÖLA... (90). - «È costume delle famiglie di campagna, il giorno che nasce in casa un bambino maschio, far baldoria, e mangiare maccheroni col latte: significando ciò augurio di felice allevamento. Per la femmina non si fa altrettanto... Appena nasce un fanciullo, dicono: è nato il nonno, o il padre, o lo zio già morto, e gl'impongono il nome di questo, ciò che dicesi: incarvè o acarvè, ossia incarnare, o accarnare l'anima del defunto nel corpo del neonato» (T. Randi, op. cit.).*

## VENEZIE

I nn. 115-117 sono tolti dai *Canti del popolo veneziano* di A. DALMEDICO (Venezia, 1857), i nn. 118-126 dai *Canti popolari veneziani* di G. BERNONI (Venezia, 1872), i nn. 127-129 dai *Canti del popolo di Chioggia* di A. GARLATO (Venezia, 1885), il n. 130 dai *Canti popolari padovani* di G. GIANNINI (in «Archivio delle tradizioni popolari», vol. XI, fasc. II), i nn. 131 e 132 dai *Canti popolari vicentini* di C. PASQUALIGO (Venezia, 1876), i nn. 133-143 da *Antiche*

*villotte e altri canti del folklore veronese* di P. CALIARI (Verona-Padova, 1900), il n. 144 da *Vita e anima del popolo veneto* di D. OLIVIERI (Milano, 1925), i nn. 145-151 dai *Canti popolari trentini* di A. ZENATTI (Lanciano, 1923), i nn. 152-154 da *Canzoni popolari narrative dell'Istria* di G. VIDOSSÌ (Torino, 1951).

Cfr. inoltre: BERTI A., *Le voci del popolo* (Padova, 1842); *alverà a.*, *Canti trad. pop. vicentini* (Vicenza, 1844); CARRARA F., *Canti del popolo dalmata* (Zara, 1849); DALMEDICO A., *Proverbi veneziani* (Venezia, 1857); DE COMBI C., *Canti pop. rovignesi* (in «Porta Orientale», 1859); RIGHI E. S., *Saggi di canti pop. veronesi* (Verona, 1863); WIDTER-WOLF, *Volkslieder aus Venetien* (Wien, 1864); BRAUN J., *Liederkrauz aus dem Liebesfrühling den Venezianischen Volkes* (Berlin, 1866); RIGHI L.-RIGHI A., *Canti pop. veronesi* (Verona, 1870); DALMEDICO A., *Canti del popolo di Chioggia* (Venezia, 1872); BUSK R., *The valleys of Tirol* (Londra, 1874); IVE A., *Canti pop. istriani racc. a Rovigno* (Roma, 1877); GAMBILLO G., *Il Trentino* (Firenze, 1880); NERVO G., *Canti popolari trentini raccolti a Pieve Tesino* (Borgo, 1885); ALTON G., *Proverbi, tradizioni ed aneddoti delle Valli Ladine Orientali con versione italiana* (Innsbruck, 1885); BARBIERA R., *Poesie veneziane* (Firenze, 1886); BREHMER A., *Lieder des Venezianischen Volkes* (Venedig, 1887); BASTANZI G., *Le superstizioni delle Alpi venete* (Treviso, 1888); VILLANIS P., *Saggio di canti pop. dalmati* (Zara, 1890) e *XXV strambotti pop. zaratini* (Zara, 1892); BOZZA U., *La Pasqueta euganea* (Padova, 1891); MUSATTI C., *La luna di miele nei canti del pop. veneziano* (Venezia, 1891); KOROSI A., *Canti pop. di Fiume* (in «*Ethnologische Mitteilungen aus Ungran*», Koloszar, 1892); PERGOLESÌ C., *Canti pop. trentini* (Trento, 1892); CHIARELLI S., *Altri usi nuziali in Chioggia* (in «Riv. trad. pop.», I, 1893); MUSATTI C., *I gridi di Venezia* (in «Arch. trad. pop.», XX, 1901); ALBURNO G., *Villotte veneziane inedite* (Venezia, 1902); *Canti pop. in veglioto moderno* (in

«Arch. trad. pop.», XXI, 1902); CELLA A., *Cantilene pop. e fanciullesche usate a Cherso* (in «Arch. trad. pop.», XXIII, 1904); VIANELLO L., *Usanze e costumi del Veneziano* (in «Almanacco Bemporad», Firenze, 1904); MAZZUCCHI P., *Trad. dell'Alto Polesine* (Badia Polesine, 1912); BAUCH L., *Canzonete dei nostri veci* (Zara, 1913); ANGOLETTA-PADOVANI, MATTEI, BORGHERINI, *Trad. venete* (Padova, 1924); BARBERA R., *Venezia nel canto dei suoi poeti* (Milano, 1924); RUSTICO G., *Dal Sempione al Piave* (Vercelli, 1925); BALLADORO A., *Canti politici del pop. veronese* (in «Folklore ital.», I, 1925) e *Quattro canti pop. veronesi racc. dal Righi* (ivi, I, 1925); PRATI A., *Folklore trentino* (Milano, 1926); BABUDRI A., *Fonti vive dei veneti giuliani* (Milano, 1926); PASETTI A., *Canzoni narrative racc. a Chizzola nel Trentino* (in «Studi romanzi», 1926); ANGOLETTA-PADOVANI E., *Padova* (Napoli, 1927); TIEGER A., *I vecchi canti di Natale* (in «Studi Trentini», VII, 1927).

E i periodici: «Alpi Giulie», «Pagine istriane», «Atti del R. Istituto veneto», «Arch. storico veronese», «Arch. veneto», «Arch. veneto-tridentino», «Arch. per l'Alto Adige», «Arch. storico per la Dalmazia», «Rivista della Venezia tridentina», «Studi Trentini».

NINETA BELA, FÀTE A LA FENESTRA (127). - *Nota il Garlato: «Questa canzone dev'essere abbastanza antica poiché le tartane ora sono poco d'uso in Chioggia, ma bensì usansi per lo più i bragozzi... Sono le tartane specie di bastimenti mercantili lunghi e veloci a due alberi e a vela latina...»*

*Abbastanza vecchia, osserva ancora il Garlato, deve essere anche Siroco che se lieve... (128), perché segue l'enumerazione antica delle ore.*

*Quanto alle villotte veronesi abbiamo già visto nell'Introduzione, come specimen, il gran numero delle lezioni di La tortora, c'è perso la compagna (133).*

*Per le «mazinae» trentine O nugoleta... (145), El primo*

don... (146) (e si capisce, trattandosi di un fatto tipicamente trentino), hanno assai vaghi riscontri interregionali. O chiare stele... (147) appartiene ai prodotti, come direbbe il Toschi, nati sulla linea «discendente»: i primi due versi infatti, come osserva la Pasetti (curando la cit. opera dello Zenatti): «corrispondono esattamente a due versi del 12<sup>o</sup> canto del I libro dell'Orlando innamorato del Bojardo:

*Voi, chiare stelle, e luna che vai via  
Oditi il mio dolor solo una volta.*

Della popolarità del poema del Bojardo parla F. Foffano in «Arch. trad. pop.», v. XVIII. «Nel 1525, egli dice, dalla tipografia del Giolito fu pubblicato l'Innamorato in formato piccolo, a caratteri gotici e rotondi, di più facile lettura per i plebei.»

Anche per Som stato a la fontana... (148) (cfr. diverse lezioni in Ive, Alverà, Ferraro, Coronedi-Berti, Nigra, Pergoli, ecc.) la Pasetti annota: «Questa mattinata di Prada e la precedente di Chizzola, alludono alla fontana d'amore celebrata nei romanzi e nei poemi cavallereschi. Chi non ricorda le fontane della Selva Ardenna cantate dall'Ariosto?

*D'amoroso desio l'una empie il core;  
Chi bee de l'altra senza amor rimane.  
E volge tutto in ghiaccio il primo ardore.  
(Canto I, st. 78)»*

Anche per la popolarità del poema ariostesco vedi F. Foffano, La popolarità dell'Orlando Furioso in «Arch. trad. pop.», v. XVIII.

## FRIULI

I nn. 160, 161, 163, 173, 177, 179, 181-184, 197, 202, 203,

206, 211, 218, 219, 222, 223, 236 sono tolti dalle *Villotte friulane* di A. ARBOIT (Piacenza, 1876), gli altri dalle *Villotte friulane* di V. OSTERMANN (Udine, 1892).

Cfr. inoltre: LEICHT M., *Prima centuria di canti pop. friulani* (Padova, 1865) e *Prima e seconda centuria di canti pop. friulani* (Venezia, 1867); TEZA E., *Canti d'amore friulani* (in «Nuova Antologia», III, 1867); GORTANI G., *Saggio di canti friulani raccolti e coordinati* (Udine, 1867); LEICHT M., *Terza centuria di canti pop. friulani* (Venezia, 1867); ARBOIT A., *Rosis furlanis* (Codogno, 1878); JOPPI V., *Testi inediti friulani dal sec. XIV al XIX raccolti e annotati* (in «Arch. Glott. Ital.», IV, 1878); GALERIO G.B., *Per le faustissime nozze Brunetti-Cardini* (Udine, 1882); OSTERMANN V., *Orazioni friulane* (in «Arch. trad. pop.», IV, 1885); PERGOLESI C., *Eco del Friuli, 50 villotte ecc.* (Trieste-Bologna, 1892); SCHATZMAYR E., *Friulanische Dorflieder* (Berlin, 1893); MUSONI F., *Gli studi di folklore in Friuli* (Udine, 1894); OSTERMANN V., *La vita in Friuli* (Udine, 1894); GORTANI L., *Poesie pop. friulane* (in «Pagine friulane», dall'VIII, 1895, al XV, 1904, poi raccolte nella seconda parte del volumetto *Trad. pop. friulane*, Udine, 1904); CHIURLO B., *Ermes di Coloredo e la musa pop.* (in «Patria del Friuli», 17-1-1909); FANNA I., *La villotta friulana* (Udine, 1910) e *Questioni di poesia pop.* (ivi, 1910); CHIURLO B., *La letteratura ladina del Friuli* (IV ed., Udine, 1922); MONTICO C., *Album di antiche villotte pop. friulane* (Udine, 1916); *Villotte e canti pop. friulani* (a cura della S.F.F.I.G.I. Ascoli, Udine, 1922); TELLINI A., *Spieli de anime furlane* (in «Il Tesaur de lenghe furlane», Bologna, 1922-23); CHIURLO B., *Bibl. ragionata della poesia pop. friulana* (Udine, 1920-22); TELLINI G., *Ladinia e Friuli* (Milano, 1926); ZARDINI A., *Canti friulani* (Udine, 1927); FERRARIA L.F., *Villotte friulane* (fasc. 6 de *I canti della montagna*, Milano, 1929); SPESSOT F., *Rime e cantilene pop. racc. a Farra d'Istria* (Udine, 1931) e *Vilotis furlanis ecc.* (Gorizia, 1926); CHIURLO B., *Valutazione psicologica e artistica dei*

*canti pop. friulani* (in «Rivista di sintesi lett.», I, 1934); VIDOSSÌ G., *Bindo Chiurlo e il folklore* (in «Ce fastu?», XX, 1944) e *Canti narrativi del Friuli* (in «Lares», I-II, 1949); D'ARONCO G.F., *Per uno studio sistematico della lett. pop. friulana* (Udine, 1947) e *Bibliografia della musica pop. friulana* (in «Aevum», XIV, 1950).

Si vedano poi le riviste: «Pagine friulane», «Il contadinello», «Patria del Friuli», «Memorie storiche forogiuliesi», «Forumjulii», «La Panarie», «Sot la nape», «Il Tesauro» e soprattutto il «Ce fastu?» (Bollettino della Soc. Filol. Friulana) con articoli di Carletti E., Cantarutti N.A., Carrara D., Cossar R.M., D'Aronco G.F., Fabris G., Faleschini A., Macchi M., Menegon P., Pellis U., Perusini G., Rieppi A., Ros R.M., Steccati R. ecc. ecc.

Quanto all'ortografia, l'Arboit e l'Ostermann non premettono nulla alle loro raccolte: ma noi dobbiamo avvertire il lettore che è atroce.

DÛL DI ME, DÛL DE ME VITE (232). - *Si tenga presente il vecchio uso, dei primi tempi del Regno d'Italia, d'estrarre a sorte l'obbligo del servizio militare.*

## TOSCANA

Il n. 238 è tolto da *Poesia popolare pistoiese* di M. BARBI (Firenze, 1895), il n. 239 dai *Canti popolari toscani* di G. GIANNINI (Firenze, 1902), il n. 240 dai *Canti popolari della Montagna Lucchese* di G. GIANNINI (Torino, 1889), i nn. 241-258 dai *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* di N. TOMMASEO (Venezia, 1841-42). I nn. 259-271 dai *Canti popolari toscani* di G. TIGRI (Firenze, 1869), il n. 272 dai *Canti popolari pisani* di A. GIANNINI (Pisa, 1891), i nn. 273-279 dai *Canti cit.* di G. GIANNINI, i nn. 280-281 da *Nel Monte Amiata* di G. GALLETTI (Città di Castello, 1913).

Cfr. inoltre: GIANNINI S., *Canti dei campagnoli toscani* (in

«La viola del pensiero», I, II e III, 1839-41); TALLINUCCI G., *Canti dei montanari di Barga e S. Pellegrino* (in «La Parola», Bologna, 1843-44); SAVINI S., *Canti aretini* (in «La Parola», II, 1843-44); FORESTI L., *Nuovi canti pop. toscani* (Firenze, 1845); LIVI C., *Canti pop. delle campagne pratesi* (Prato, 1853); ANDREOLI A., *Canti pop. toscani* (Napoli, 1857); BILLI R.L., *Sturnegli* (in *Poesie giocose nel dialetto dei Chianajuoli*, Arezzo, 1870); BERTINI E., *L'Appennino toscano e i suoi canti* (in *Adolescenza*, Milano, 1875); CORSI G.B., *Le Contrade di Siena* (in *Le prime letture*, Milano, 1878); SALVADORI G., *Storie pop. toscane* (in «Giorn. di Filol. romanza», II, 1879); PIERI S., *Un migliaio di stornelli pop. toscani* (Bologna, 1880-1881); CORSI G.B., *Stornelli pop. senesi* (in *Lettere di famiglia*, Firenze, 1881); FERRARI S., *Biblioteca di lett. pop.* (vol. I, Firenze, 1882); CORAZZINI F., *Mazzetto di poesie pop. di Caprese* (Sansepolcro, 1883); PAPA P., *Stornelli del pop. toscano* (in «G.B. Basile», I, 1883); IMBRIANI V., *XVII stornelli di Roccastrada* (in «G.B. Basile», III, 1885); STRACCALI A.-FERRARI S., *Ninne nanne, cantilene e giochi fanciulleschi uditi in Firenze: con aggiunta di alcune ninne nanne tratte da manoscritti* (Firenze, 1886); CORSI G.B., *Stornelli pop. senesi* (in «Arch. trad. pop.», VI, 1887); MAZZONI G., *Ninne nanne, cantilene e giochi fanciulleschi uditi in Firenze* (Roma, 1888); BENI C., *Canti pop. del Casentino* (in «Guida illustrata del Casentino», Firenze, 1889); GIANNINI A., *Ninne nanne e giochi fanciulleschi racc. a Pisa* (Pisa, 1889); BORSI A., *Rispetti maremmani* (Pisa, 1890); CORSI G.B., *Vita senese* (in «Arch. trad. pop.», IX, 1890); SETTI G., *Canti pop. toscani* (Pisa, 1891); BACCI O., *Ninne nanne, cantilene, canzoni, giochi e filastrocche che si dicono in Valdelsa* (Firenze, 1891); TOSI C.O., *Rispetti e stornelli della campagna pratese* (Sesto Fiorentino, 1892); CORSI G.B., *Stornelli pop. senesi* (in «La tavola rotonda», III e IV, 1893-94); BACCI O., *Pregchiere pop. della Valdelsa* (Bergamo, 1894); BONAVENTURA A., *Canti*



*pop. pisani*, (in «Riv. trad. pop.», I, 1894); NENCINI T., *Canti della campagna senese* (in «Riv. trad. pop.», I, 1894); GIGLIOTTI C., *Canti pop. del Camaiore, di Signa e di Fornello* (Firenze, 1895); ROSSI I., *Canti pop. del Casentino: stornelli* (in «Arch. trad. pop.», XIV, 1895); GALLETTI G., *Poesia pop. livornese* (Livorno, 1896); CORSI G.B., *Indovinelli pop. racc. in Siena* (in «Arch. trad. pop.», xvii, 1898) e *Ninne nanne, cantilene, filastrocche, storie pop. racc. in Siena* (ivi, XVII, 1898); NIERI I., *Vita infantile e puerile lucchese* (in *Atti della R. Acc. Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. XXX, Lucca, 1898) e *Raccolta di canti pop. lucchesi* (ivi, vol. XXXI, 1900); KELLER W., *Die Toskanische Volkslied* (Basel, 1908); MOSSON P.E., *Chantes du Carneval florentin* (Paris, 1913); LAZZARESCHI E., *La poesia pop. dell'Amiata* (Lucca, 1913); WARRACK G., *Folk songs of the Tuscan hills* (London, 1914); GORI P., *Romanze d'amore e canti toscani* (Firenze, 1915); GIORGI P., *Nozze Giorgi-Cavazzolo* (Prato, 1922) e *Nozze Giorgi-Marchegiani* (Roma, 1924); POLESE F., *Letteratura vernacola livornese* (Livorno, 1926); GIANNI G. - PARDUCCI A., *Il pop. toscano* (Milano, 1926); MAGNINO B., *Novellistica toscana* (in «Rass. Nazionale», giugno, 1927); NERETTI L., *Fiorita di canti pop. toscani* (Firenze, 1929-34); PIRANESCHI A., *Maremma amara* (in «Il Folklore Ital.», I, 1930); FORTINI P., *Modi e canti della Toscana* (Milano, 1930); PASQUALI P.S., *Sopravvivenze lunigianesi in antiche canzoni lombarde* (in «Il Folklore Ital.», VIII, 1938).

E i periodici: «Vita nuova», «Giornale di politica e letteratura».

ERAN SE' SEGATORI (238). - *Trascriviamo la nota del Barbi (1895): «Questa canzone è, nonostante la somiglianza del principio, sostanzialmente diversa da quella pubblicata dal Nigra (op. cit.) sotto il titolo "I falciatori". Quale noi la pubblichiamo, fu, credo, fatta conoscere primieramente da G. Mazzatinti ("Canti popolari umbri", n. 451). Sett'anni*

dopo G. Mazzoni ne pubblicò una lezione toscana, dettagli da una bambinaia di Radicofani, nel giornale livornese "Cronaca minima" (a. I, 1887, n. 7). Seguirono poi una lezione lucchese, pubblicata da G. Giannini (op. cit., p. 162), e una pistoiese, da me fatta conoscere nell'"Archivio trad. pop." (v. VIII, p. 58). Col sussidio delle quattro lezioni edite, e delle quattro inedite che ora aggiungo, è possibile ricostruire il fatto nelle sue linee sostanziali: Erano tre segatori in un prato a falciare il fieno. Attaccarono una lite, e uno restò morto. Lo trovò la sua amante, mentre rastrellava. Essa fa alla povera salma tutti gli uffici che l'affetto le consiglia. E resogli fin l'onore d'accompagnarlo alla sepoltura, torna a casa, si pone a letto, e in pochi giorni muore di dolore. Seppellita insieme col suo amante, viene scritto sulla tomba: "Qui sono seppelliti due amanti: l'uno morto di coltello e l'altro d'amore". Nella lez. C è stato sostituito il finale di "Fior di tomba" (Nigra, op. cit., p. 129, cfr. G. Doncieux, "La pernette", in "Romania", a. 1891, pp. 86-135), che suole essere appiccicato come conclusione a tant'altre canzoni popolari.

È notevole come questa canzone non presenti quella imperfezione di rime, che si riscontra nelle canzoni provenienti dalla Francia e dal Piemonte: dal che abbiam ragione di credere che essa sia nata nell'Italia centrale, o che almeno nell'Italia centrale abbia subito tale trasformazione da perdere affatto le tracce della sua provenienza da quei paesi; dove, del resto, non troviamo che la canzone oggi sia nota.»

## MARCHE

I nn. 282-293, 295-324 sono tolti dai *Canti popolari marchigiani* di A. GIANANDREA (Roma-Torino-Firenze, 1875), i nn. 294, 325-328 dai *Canti popolari di Valdolmo di Sassoferrato* (in «Archivio per la raccolta e lo studio delle

tradizioni pop. it.», XV, 1940, pp. 5-20) di G. VITALETTI.

Cfr. inoltre: LEOPARDI P.F., *Canti del pop. recanatese* (Loreto, 1848); BIANCHI-RUMORI, *Canti pop. racc. nel contado di Ancona* (Ancona, 1858); PIGORINI BERI C., *I canti pop. marchigiani* (in «Nuova Antologia», sec. serie, II, 1876); GIANANDREA A., *Saggio di giochi e canti fanciulleschi* (Roma, 1878); SAVINI G., *Sul dial. teramano* (Ancona, 1879); RAFFAELLI F., *Saggio di poesia pop. nel parlare di Cingoli nelle Marche* (Fano, 1880); BACCILI C., *Nuptialia* (Fermo, 1882); VANZOLINI P., *Stornelli e rispetti del contado pesarese* (Pesaro, 1882); CASTELLANI L., *Trad. pop. della provincia di Macerata* (Foligno, 1885); RONDINI D., *Canti pop. racc. a Fossombrone* (in «Arch. trad. pop.», VI, VII, VIII, 1887-88-89); CASTELLI A., *Vita pop. marchigiana* (Ascoli Piceno, 1889); PIGORINI BERI C., *Costumi e superstizioni dell'Appennino Marchigiano* (Città di Castello, 1889); ANGELINI M., *Canti pop. piceni racc. ad Offida* (in «Arch. trad. pop.», X, 1891); CASTELLI A., *Canti pop. dell'Italia centrale* (Roma, 1892); MORICI M., *La leggenda di S. Alessio a S. Stefano di Arcevia* (in «N. Tommaseo», II, 1905); VITALETTI G., *Dolce terra di Marca* (Milano, 1926); ANONIMO, *Canti Marchigiani* (Francavilla a Mare, 1931); CROCIONI G., *La poesia dial. marchigiana* (Fabriano, 1934); BATTELLI G., *Canti pop. di Valdolmo di Sassoferrato* (in «Il Folklore Ital.», XV, 1940); ANTONA-TRAVERSI C., *Canti del pop. recanatese* (ne «Il Fanfulla della Domenica», VII); BRANCA G., *Saggio di canti marchigiani campestri* (ne «Il Preludio», VII); CROCIONI G., *Bibl. delle trad. pop. marchigiane* (Firenze, 1953).

E i periodici: «L'Umbria e le Marche», «La Musa marchigiana», «Archivio storico per le Marche e l'Umbria», «Il Preludio», «Il Topino».

## UMBRIA

I nn. 329-337 sono tolti da *Poesie e canti religiosi dell'Umbria* di O. GRIFONI (Foligno, 1911), i nn. 338-358 dai *Canti popolari umbri* di G. MAZZATINTI (Bologna, 1883).

Cfr. inoltre: LOCATELLI V., *Canti racc. nei dintorni di Gubbio* (ne «La Parola», 1844); SEBASTIANI N., *Canti pop. umbri con prosette varie* (ne «La Rondinella», Spoleto, 1844); MAZZOCCHI A.C., *Saggio di canti pop. perugini* (in «Eccitamento», Bologna, 1858); MORANDI L., *Saggio di proverbi ecc.* (ne «La Civiltà Ital.», Firenze 1865); e *Canti scelti del pop. umbro* (ne «L'Umbria e le Marche», Sanseverino Marche, 1868); MANZONI L., *Stornelli perugini* (Imola, 1878) e *Stornelli umbri* (Bologna, 1878); SBROZZI T., *I fiori dell'Umbria* (Foligno, 1882); MANCINELLI A., *I fiori dell'Umbria* (Foligno, 1882); MANZONI L., *Fioretti* (Bologna, 1883), e *Fiori umbri* (Imola, 1885); MAZZATINTI G., *Canti pop. umbri* (Alba, 1885); FALOCI PULIGNANI M., *Canti pop. dell'Umbria* (ne «Il Topino», Foligno, I, 1885); MARSILIANI A., *Canti pop. dei dintorni del lago di Bolsena, di Orvieto ecc.* (Orvieto, 1886); LESCA G., *Canti pop. umbri racc. a Marmore (Terni)* (in «Arch. trad. pop.», VI, 1887); MANZONI L., *Fioretti* (Perugia, 1889); MAZZATINTI G., *Serenate umbre* (Alba-Marengo, 1889); MONTI G.B., *Canti pop. dell'Umbria* (ne «La Favilla», ser. II, I, 1895); GRIFONI A., *La lett. umbra nel sec. XIII* (Trevi, 1899) e *Il dolore nei canti pop. umbri* (Perugia, 1910); GALLI G., *Laudi inedite dei disciplinati umbri* (Bergamo, 1910); CHINI M., *Canti pop. umbri racc. a Spoleto* (Todi, 1917); MANCINI E., *Una raccolta di canti pop. umbri* (in «Annuario del R. Istituto Magistrale», Assisi, 1925).

E i periodici: «L'Umbria e le Marche», «Rassegna del Lazio e dell'Umbria», «Arch. storico per le Marche e l'Umbria».

*Alcuni dei pezzi della PASSIONE (330-337) qui scelti compaiono come frammenti nella stessa raccolta del Grifoni, altri invece sono ritagliati da diverse varianti intere, con operazione forse gratuita (ed infatti questo è il primo e*

*l'unico caso in cui abbiamo ceduto a una tentazione del genere, trasgredendo le buone norme che regolano l'uso dei testi altrui o raccolti da altrui). Ma è il Grifoni stesso, e più ancora decisamente il Toschi (La poesia religiosa ecc. cit. ) che prospettano la possibilità di una ricostruzione del testo intero completo e originario della Passione umbra, o delle Passioni umbre di cui ci restano interpolate, offuscate, manomesse varianti, contaminazioni e frammenti. Ora a noi tale operazione filologico-storico-comparativa sembra inattuabile: non così invece, l'analoga operazione estetica: arbitraria, comunque, e non certo capace di restituire il supposto testo principe, se noi non possiamo che seguire canoni estetici nostri, inoggettivi. Abbiamo perciò tentato una via di mezzo: rispettando i testi che ci restano, ognuno come autonomo, e unendone insieme i frammenti per noi più alti secondo quel processo che con parola modernissima si dice montaggio...*

## LAZIO

I nn. 359, 362-368, 370-371, 373, 375-380, 382 sono tolti da *Aritornelli popolari romaneschi* di G. ZANAZZO (Roma, 1888) i nn. 360-361, 372, 374, 381 dai *Canti popolari romani* di M. MENGHINI (Palermo, 1896), i nn. 383-397 dai *Canti popolari velletrani* di A. IVE (Roma, 1907), i nn. 398-409 dalla *Raccolta di canti popolari della provincia di Rieti* di E. CIRESE (Rieti, 1945).

Cfr. inoltre: LANCELOTTI A., *Il Lazio* (Roma, 1827); VISCONTI P.E., *Saggio di canti pop. della provincia di Marittima e di Campagna* (Roma, 1830); CASTELLI V., *Campagne de Rome* (Paris, 1842); DIDIER CH., *Chants pop. de la campagne de Rome* (Paris, 1842); LOMBARDI P., *Canti pop. racc. nelle campagne veliterne* (Bologna, 1847); VISCONTI P.E., *Saggio di canti pop. di Roma, Sabina, Marittima e Campagna* (Firenze, 1858); NANNARELLI F.,

*Saggio di canti pop. di Marittima e Campagna* (Firenze, 1858); DE NINO A., *Canti pop. sabinesi* (Rieti, 1869); NANNARELLI F., *Studio comparativo sui canti pop. d'Arlena* (Roma, 1871); PARISOTTI A., *Melodie pop. romane* (in «Riv. lett. pop.», Roma, 1878); SABATINI F., *Saggio di canti pop. romani* (Roma, 1878); CASCIANI F., *Saggio di canti pop. della campagna romana* (Soriano del Cimino, 1886); MARSILIANI A., *Canti pop. dei dintorni del lago di Bolsena, di Orvieto e della campagna del Lazio* (Orvieto, 1886); ZANAZZO-SABATINI, *Dieci canzoni pop. romane* (Roma, 1888); SCHULZE F., *Römische Ritornelle* (in «Zeitschrift für Römische Philologie», XIII, Halle, 1889); ZANAZZO G., *Ninne nanne romanesche* (Roma, 1889) e *Saggio di canti pop. di Albano Laziale* (Roma, 1899); BONFIGLI L., *Un mazzetto di stornelli genzanesi* (in «Arch. trad. pop.», XXIII, 1902); DE NINO A., *La Sabina nel suo dial. e nei suoi canti* (Roma, 1903); ZANAZZO G., *Canti pop. romani* (Torino, 1910); VIGNOLI C., *Il folklore di Castro dei Volsci* (Perugia, 1916); DE ANGELIS A., *Usi e costumi nel contado di Montefiascone* (Firenze, 1918); VIGNOLI C., *Vernacolo e canti di Amaseno* (Roma, 1920); NATALETTI G.-PETRASSI G., *Canti pop. della campagna romana* (Milano, 1930); MARCHETTI F., *Canti pop. romaneschi* (Milano, s.a.).

E il periodico: «Rassegna del Lazio e dell'Umbria».

## CORSICA

Dai *Canti popolari corsi* di E. SOUTHWELL-COLUCCI (Livorno, 1933).

Cfr. inoltre: BENSON R., *Sketches of Corsica* (London, 1825); VIALE S., *Canti contadineschi* (Bastia, 1835) e *Canti pop. corsi* (ivi, 1843); FÉE A.L., *Voceri: chants pop. ecc.* (Paris, 1850); FAURIEL C.-FÉE A.L., *Chants pop. de la Corse* (Paris, 1850); VIALE S., *Dell'uso della lingua patria in Corsica* (Bastia, 1858) e *Studi critici di costumi corsi*

(Firenze, s.a.); PELLEGRINI A., *Canti pop. di Cargese* (Bergamo, 1871); ORTOLI M.F., *Les voceri de l'île de Corse* (Paris, 1883); CADIAU P., *Les chants de la Corse* (Rennes, 1897); MARCAGGI F.B., *Les chants de la mort et de la vendette de la Corse* (Paris, 1898); FALCUCCI A., *Del dialetto, costumi e geografia della Corsica* (Bastia, 1890); ROSSI J.E., *Les corses d'après l'Histoire, la Légende et la Poésie* (Poitiers, 1900); MARCAGGI F.B., *Lamenti, voceri ecc.* (Ajaccio, 1927); BISCOTTINI U., *L'anima della Corsica* (Bologna, 1928); TOSCHI P., *Canti pop. corsi* (Roma, 1940).

Si vedano ancora cenni alla poesia popolare corsa nei «reisebilder» o nei referti di: Bourde P., Bournet D.A., Chanal E., Demauche G., Faraut F., Faure G., Joly-Delavaubignon, Lafaye G., Lydo S., Mérimée P., Metz-Noblat A., Miot De Melito, Molinari (de) A., Pastoret C., Realier-Dumas, Rochat Ed., Rossi J.E., e, *outsiders*, Lord Byron e Paul Valéry.

E i periodici: «A Muvra», «A Baretta Misgia», «Tyrrhenia», «Arch. Storico di Corsica».

Per quel che riguarda i dati pratici e folclorici contenuti nelle poesie qui scelte cfr. Introduzione.

## ABRUZZO

I nn. 420-468, senza distinzione, sono tolti da *Tradizioni popolari abruzzesi* e *Credenze, usi e costumi abruzzesi* di G. FINAMORE (rispettivamente: Lanciano, 1886 e Palermo, 1890) e da *Usi e costumi abruzzesi* di A. DE NINO (Firenze, 1881-1891).

Cfr. inoltre: IMBRIANI V., *Canti pop. di Gessopalena* (Roma, 1869); MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti pop. teramesi* (Napoli, 1871) e *Canti del popolo teramano* (ivi, 1878); FINAMORE G., *Vocabolario dell'uso abruzzese* (Lanciano, 1880) e *Storie pop. abruzzesi in versi* (in «Arch. trad. pop.», I, 1881); CASTAGNA N., *Il montanaro del Gran*

*Sasso d'Italia* (Atri, 1887); BRUNI T., *Canti pop. abruzzesi* (Pescara, 1907); PARROZZANI M., *La poesia pop. abruzzese* (Noto, 1907); *Canti d'Abruzzo* (a cura dell'Ass. Stampa, Roma, 1924); MONTANARO E., *Canti della terra d'Abruzzo* (Milano, 1925); DI VESTE A R., *L'Abruzzo* (Milano, 1926); LUPINETTI D., *S. Antonio Abate nelle trad. e nei canti pop. abruzzesi* (in «Lares», I-IV, 1952); TOSCHI P., *Gennaro Finamore* (in «Lares», I-II, 1952); TOSTI F.P., *Canti pop. abruzzesi* (Milano, s.a.).

E i periodici: «Brutium», «La rivista abruzzese di scienze e lettere».

SANTA CATERINA (426). - *Un'indicazione del Pitre a proposito di questa leggenda di peccatrice convertita richiama all'episodio evangelico della Maddalena. Il Magnanelli lo accetta agevolmente quale archetipo della storia: ma, approfondendo e allargando le ricerche (nei suoi citati Canti narrativi e religiosi del popolo italiano), egli (in Miracula et beneficia SS. Rosario Virginis Matris devotis a Deo Opt. Max. collata, Antverpiae, Th. Galleus, MDCX) trova una storia, la quinta delle quindici «collata», dal titolo Meretrix ad vitae sanctitatem convertitur, e che dice: «A. Meretrix Romae ter in dies quinquagenas Sacrae Virginis lectitare consueuerat. Cui (ut assolet) discursanti procus diuinus Christus Jesus obuius ei concenare se velle significat. Itur: instructis dapibus discumbitur. Rem miram! Omnia ad huius tactum sanguinem colorem trahunt. Illa curiosius eum intuita, vultum diuini quidpiam spirantem videt. B. Itur ad thalamum, quo illa conscenso morantem inuitat. En tibi, tertio ille trasformatur, puerulum primo mire afflictum se exhibens, deinde virum vulberibus saucium, denique gloriosum se ostentans. C. Quae rei nouitas ita eam plane nouam effecit; ut (in nouae vitae testimonium) Christus diuis Maria et Catharina comitibus languentem inuiserit, et extremam ei lucem vitamque nunciarit».*

«Testantur Joan. de Monte et Tho. de Temp.» è annotato in



*fondo alla pagina: ma dei due domenicani Giovanni del Monte e Tommaso del Tempio, nulla si sa.*

*Una descrizione assai più lunga e particolareggiata, e in volgare, del fatto, il Magnanelli l'ha rinvenuta in Rosario de la gloriosa Vergine Maria di Albertus De Castello, Venezia, 1559.*

*Di questa storia il Magnanelli riporta due versioni marchigiane, una romagnola, una abruzzese, tre napoletane, quattro siciliane.*

*ALLO GIRO, ALLO GIRO (431). - È una filastrocca che le bambine cantano facendo il girotondo: prima si dispongono, cantando, in cerchio; poi ne chiamano una (Checchina) che si mette al centro, e balla facendo i gesti e i movimenti che le altre col canto le suggeriscono.*

*MADONNE DE LA FEHURE (434). - È uno scongiuro contro la tempesta.*

## MOLISE

*Da I canti popolari del Molise di E. CIRESE (Rieti, s.a., ma 1953): i nn. 493-494 appartengono al II vol. ined.*

*Cfr. inoltre: MELILLO E., Canti pop. di Campobasso (in «G.B. Basile», I, 1884); MELILLO E.-PITTARELLI E., Delle trad. pop. molisane (ne «La nuova provincia del Molise», 14-9-1884) e Due satire pop. molisane (in «G.B. Basile», III, 1885); FRUSCELLA MANCINI N., Perle nostrane (Torino, 1885); CREMONESE G., Saggi di poesia agnonese (in «G.B. Basile», VIII, 1892); D'AMATO L., Uno sguardo sulle condizioni attuali della musa pop. molisana (in «Arch. trad. pop.», XI, 1892); AMOROSA B., Riccia nella storia e nel folklore (Casalbordino, 1903) e Il Molise (Milano, s.a.); CONTI O., La poesia pop. capracottese (Lucera, 1908) e Lett. pop. capracottese (Napoli, 1911); cirese e., Canti pop. e*

*sonetti in dial. molisano* (Campobasso, 1910) e *Gente buona* (Lanciano, 1925); DE RUBERTIS V., *Maggio della Difesa* (in «Riv. musicale ital.», XXVII, 1920); BALZANO V., *Abruzzo e Molise* (Torino, 1927); BACCARI P., *Appunti di folklore molisano* (Napoli, 1930); D'AMATO A., *Per la storia del folklore molisano* (in «Atti della Soc. Storica del Sannio», VIII, 1930); PEROTTA A., *Poesia pop. religiosa del Molise* (Tesi di Laurea, Univ. di Roma, 1933); TROMBETTA A., *La trad. pop. mediterranea del Molise* (in *Atti del IV Congr. di Arti e Trad. pop.*, 1940); MASCIA E., *Folklore del Molise: Danze pop.* (in «Folklore», IV, 1950) e *Coglitura e molitura delle olive nel Basso Molise* (ivi, VI, 1951).

E il periodico: «La Nuova prov. del Molise», cui si aggiunga il numero speciale de «La Lapa», *Molise* a cura di A.M. CIRESE (Roma, giugno 1955).

## CAMPANIA

I nn. 495-528 sono tolti dai *Canti del popolo napoletano* di L. MOLINARO DEL CHIARO (Napoli, 1880), i nn. 529-531 dai *Canti popolari raccolti in Napoli nel villaggio del Vomero* di B. CROCE (in «G.B. Basile», I, 1883), i nn. 532-534 da *Cenni storici, geografici, letterari della provincia d'Avellino* di A. D'AMATO (Sant'Angelo dei Lombardi, 1913); il n. 535 dai *Canti popolari di Pomigliano d'Arco* di V. IMBRIANI (in «G.B. Basile», I, 1883), i nn. 536-541 dai *Canti d'amore raccolti a Calitri* di V. ACOCELLA (Avellino, s.a.), i nn. 538-539 da *Tradizioni e usi nella penisola sorrentina* di G. AMALFI (Palermo, 1890).

Cfr. inoltre: IMBRIANI V., *Canti pop. avellinesi* (ne «Il Propugnatore», Bologna, 1871) e *XLV canti pop. de' dintorni di Marigliano (Terra di Lavoro)* (Napoli, 1871); CHIURAZZI L., *Scelta di canzoni pop. in dial. napoletano* (Napoli, 1875); IMBRIANI V., *XII canti pomiglianesi con varianti ecc.* (Napoli, 1876); MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti del pop.*

*di Meta* (Napoli, 1879); SCHERILLO M., *Saggio di canti pop. della prov. di Salerno* (Milano, 1880) e *50 canti pop. napoletani* (Milano, 1881); AMALFI G., *Cento canti del pop. di Serrara d'Ischia* (Milano, 1881); CAPONE G., *XL canti pop. inediti di Montello* (Napoli, 1881); PELLEGRINI A., *La poesia di Bosa* (Napoli, 1881); AMALFI G., *Canti del pop. di Piano di Sorrento* (Milano, 1883); CAPASSO B., *Nota storica sulla poesia pop. in Napoli* (in «Arch. storico napoletano» VIII, 1883); BRANDILEONE F., *Canti di Buonabitacolo* (in «G.B. Basile», I, 1883); DE GENNARO L., *Canti del pop. di Pagagnano* (in «G.B. Basile», I, 1883); DE MAGLIO V., *Eco di Napoli: cento celebri canzoni napoletane* (Milano, 1883); MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti del pop. di Casamicciola* (in «G.B. Basile», I, 1883); TAGLIATELA L., *Canti del pop. di Giugliano* (ivi, id.); SIMONCELLI V., *Canti pop. sorani* (ivi, II, 1884); CONGEDO G., *Alcuni canti pop. di Calvi risorta* (ivi, id.) e *Poesie in dial. di Trepuzzi* (ivi, id.); CROCE B., *Canti pop. racc. a S. Cipriano Piacentino* (ivi, id.); DELLA SCALA V., *Canti pop. napoletani* (ivi, III, 1885); AMALFI G., *Canti racc. dalla bocca del popolo a S. Valentino (Salerno)* (in «Arch. trad. pop.» V-VI, 1886-87); CAPASSO B., *Sulla poesia pop. in Napoli* (in «Arch. storico per la prov. di Napoli», VIII, 1887); AMALFI G., *CV napolitane o villanelle racc. appo il popolo di S. Valentino* (in «G.B. Basile», VI, 1888); CROCE B., *Canti politici del pop. napoletano* (ivi, VII, 1889); FERRARI S., *Villanelle alla napoletana* (Palermo, 1889); SIMONCELLI-SCHERILLO, *Poesie pop. in dial. di Buonabitacolo* (Napoli, 1890); SAVIOTTI A., *Canti e ninne nanne arpinati* (in «Arch. trad. pop.», X, 1891); AMALFI G., *La culla, il talamo, la tomba nel Napoletano* (Pompei, 1892); DELLA CAMPA R., *Canti pop. racc. a Bellona* (in «G.B. Basile», VIII, 1902); CALANDRA C., *Canti pop. racc. a Fiano Telesino* (in «Arch. trad. pop.», XXII, 1902); AMALFI G., *La canzone napoletana* (Napoli, 1909); DI GIACOMO S., *Luci e ombre napoletane* (Napoli, 1914); MOLINARO DEL CHIARO

L., *Canti pop. racc. in Napoli* (Napoli, 1916); D'AMATO A., *La verde Irpinia* (Napoli, 1925); MONTI G.M., *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dial. a Napoli* (Città di Castello, 1925); ZAGARRIA L., *La Campania* (Milano, 1926); CARAVAGLIOS C., *Voci e gridi di venditori nelle feste napoletane* (Catania, 1931); D'AMATO A., *La lotta dell'Angelo e del Diavolo nella trad. pop. in Irpinia* (Avellino, 1933) e *Nuovo contributo al folklore irpino* (Catania, 1933); DI MASSA S., *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto pop.* (Napoli, 1939); DE LUCIA S., *Benevento nelle sue trad. pop.* (Benevento, 1941-42); DONNO M.D., *Poesia pop. religiosa nel Sannio beneventano* (in «Lares», I-II, 1949).

E il periodico: «Arch. storico per le province napoletane» (oltre i citati «G.B. Basile» e «Spassatiempo»).

## PUGLIE

Il n. 543 è tolto da *I canti della Murgia e il capitolo di S. Jacopo* di A. TRAGNI (Bari, s.a., ma 1937), il n. 544 dai *Canti delle provincie meridionali* di A. CASETTI e V. IMBRIANI (Torino, 1871-72), il n. 545 da *Canti e balli garganici* di G. TANCREDI (in *Atti del IV Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, Venezia, 1940, pp. 5-19), i nn. 546-547 da *Taranto... Tarantina* di C. ACQUAVIVA (Taranto, 1931), i nn. 548-550 dai *Canti popolari di Volturino* di G. MELILLO (Avellino, 1925), i nn. 551 e 552 da *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d'Otranto ecc.* di G. GIGLI (Firenze, 1893), i nn. 553-555 da *Alberona e la sua lirica popolare* di C. CIVETTA DI GIUSEPPE (Napoli, 1892), i nn. 556-560 da *Canti greci della Terra d'Otranto* di A. MANCINI (Lucca, 1903).

Cfr. inoltre: PITRÈ G., *Canti pop. di terra d'Otranto raffrontati con quelli di Sicilia* (Palermo, 1869); MOROSI P., *Studi sui dialetti greci della Terra d'Otranto* (Lecce, 1870); NUTRICATI-BRIGANTI F., *Intorno ai canti e ai racconti pop.*

nel *Leccese* (Wien, 1873); NAPOLI Q., *Saggio di canti pop. leccesi* (Lecce, 1881); PELLIZZARI P., *Fiabe e canzoni pop. del contado di Maglie* (Maglie, 1881); CONGEDO G., *Poesie nel dialetto di Trepuzzi* (in «G.B. Basile», II, 1884); DE MITRI A., *Canti pop. di Veglie nel Leccese* (ivi, id.); MOLINARO DEL CHIARO L., *Canti della Terra d'Otranto* (in «Arch. trad. pop.», III, 1884); CUTINELLI F., *I canti del pop. pugliese* (in «Rass. Pugliese», IV, 1887); PALUMBO V., *Antologia greco-salentina di versi e prose* (Calimera, 1896); LOVARINI E., *Canti pop. tarentini* (Bergamo, 1897); NATOLI A., *Canti popolari greci di Dova* (Firenze, 1898); CONGEDO G., *Canti popolari salentini* (Lecce, 1899); FRANCIOSO R., *Canti di amore del pop. brindisino* (in «Riv. Storica salentina», I, 1903); PANAREO S., *Ninne nanne salentine* (in «Arch. trad. pop.», XXIV, 1907), e *Canti pop. in terra d'Otranto* (in «Apulia», IV, 1910); CONTE M., *Trad. pop. in Cerignola* (Cerignola, 1910); D'ELIA F., *Gli amori e le nozze nel Leccese* (in «Riv. Storica Salentina», VI, 1911); PALUMBO V.D., *Ninne nanne greco-salentine* (in «Apulia», III, 1912); PEDIO E., *Canti pop. di Brindisi* (in «Apulia», IV, 1913); ZAGARIA R., *Folklore andriese* (Martina Franca, 1913); ZINGARELLI-VOCINO, *Apulia fidelis* (Milano, 1926); LA SORSA S., *Il folclore nelle scuole di Puglia* (Milano, 1926); *Saggio di poesia pop. religiosa in Puglia* (in «Rass. Nazionale», XLIX, 1927), *Trad. pop. pugliesi* (Bari-Roma, 1928); ZAGARIA R., *San Riccardo nella leggenda, nella storia, nella poesia pugliese* (Andria, 1929); LA SORSA S., *Canti pop. pugliesi che si recitano in occasione di grandi feste* (Barletta, 1930) e *Usi, costumi e feste del pop. pugliese* (Milano, 1930); PUGLIESE G.M., *La canzonetta barese* (Foggia, 1930); SANTERAMO S., *Folklore barlettano* (in «Lares», II, 1931); LA SORSA S., *Saggio di serenate pugliesi* (in «Rass. Nazionale», 1931), *Canti di marinai pugliesi* (in «Lares», 1932), *Canti d'amore del pop. pugliese* (Bari, 1933); VERNOLE E., *Due romanze: Sabella e Verde Lumia* (in

«Rinascenza salentina», I, 1933); LA SORSA S., *Prefiche e nenie in Puglia* (Catania, 1938); MALECORE J.M., *La poesia pop. nel Salento* (Catania, 1940); LA SORSA S., *La poesia moraleggiante in Puglia* (in «Lares», 1950); GIGLI G., *Canti pop. greci in terra d'Otranto* (s.l. e s.a.); PALUMBO V., *Les trois conseils ecc.: canti pop. greco-salentini* (Louvain, s.a.).

E i periodici: «Rassegna pugliese», «Apulia».

## LUCANIA

I nn. 561-569 sono tolti dai *Canti del popolo materano* di L. MOLINARO DEL CHIARO (Napoli, 1882), i nn. 570-573 e 576 da *Note di viaggio* di E. DE MARTINO (in «Nuovi argomenti», I, 1953), i nn. 574, 575 e 577 da *Tradizioni popolari in Lucania* di G.B. BRONZINI (Matera, 1953).

Cfr. inoltre: RIDOLA P., *Monografia su Matera* (in *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato, ovvero descrizioni topografica, storica, monumentale, industriale, artistica, economica e commerciale delle provincie poste al di qua e al di là del Faro, di ogni singolo paese di esse, opera dedicata alla Maestà di Ferdinando II*, Napoli, 1853); FESTA F., *Saggio di trad. e poesie originali pop. in dial. materano* (Matera, 1872); CAIVANO N., *Canti pop. di Picerno* (in «Lucania letteraria», 1877); IMBRIANI V., *Canti pop. in dial. titano* (in «Il Propugnatore», 1877); FESTA F.-GATTINI, *I più antichi canti materani* (Matera, 1883), *Nuove poesie e prose in dial. materano* (Matera, 1883) e *Canti pop. materani* (in «Lucania letteraria», 1885); CRACO V., *Canti del pop. di San Mauro Forte* (ivi, id.); DE PILATO S., *I cantori di maggio* (Torino, 1895); GRANATA V., *Poesie in dial. rionerese* (Trani, 1899); DANZI R., *Poesie scelte in dial. potentino* (Potenza, 1912); DE PILATO S., *Saggio bibliografico sulla Basilicata* (Potenza, 1914); LAURIA G., *Sulla poesia pop. della Basilicata* (Potenza, 1921); SCOTELLARO R., *Contadini del Sud* (Torino, 1954).

E i periodici: «Arch. storico per la Calabria e la Lucania», «Lucania letteraria».

LA BONA MINATA (561) - È un «canto d'altalena».

## CALABRIA

I nn. 578-583, 586-592, 597-619 sono tolti dai *Canti popolari calabresi* di R. LOMBARDI SATRIANI (Napoli, 1928-40), il n. 584 dalla racc. cit. di A. CASETTI e V. IMBRIANI, i nn. 585 e 593 dai *Canti popolari calabresi* di A. CANALE (Reggio, 1859), i nn. 590 e 594-596 dai *Canti del popolo reggino* di M. MANDALARI (Napoli, 1881).

Cfr. inoltre: ARLIA C., *Canti calabresi* (ne «Il Passatempo», 1864); DE SIMONE F.M., *Canti pop. calabresi* (Venezia, 1872); IMBRIANI V., *Canti pop. calabresi* (ne «Il Propugnatore, 1873); LUMINI A., *Canti calabresi di carcere* (Roma, 1878); CORAZZINI F., *Poesie pop. calabresi* (Livorno, 1881); MANDALARI M., *Altri canti del popolo reggino* (Napoli, 1883); BRUZZANO L., *Canti pop. di Monteleone* (in «Strenna dell'Avvenire Vibonese», 1887); MELE S., *Nenie di Pizzo* (Monteleone, 1888); RIZZUTI A., *Canti pop. calabresi* (Torino, 1888); JULIA A., *Canti pop. acresi* (in «G.B. Basile», VI, 1889) e *Baci, canti pop. acresi* (ivi, VII, 1890); LUMINI A., *Studi calabresi* (Cosenza, 1890); BORRELLO L., *Reliquie del dramma sacro in Calabria* (Napoli, 1899) e *Le laude di Calabria e gli Uffizianti di Bova* (ivi, id.); MEGALI DEL GIUDICE G., *Canti e proverbi della Piana di Calabria* (Catania, 1899); LUMINI A., *La leggenda di S. Brunone* (in «Strenna Vibonese», 1899); ROSSI P., *Le rumanze e il folklore in Calabria* (Cosenza, 1903); AMALFI G., *Le rumanze e il folklore in Calabria* (Napoli, 1905); CORSO R., *Patti d'amore e pegni di promessa* (S. Maria Capua Vetere, 1924); ALGRANATI G., *Forte Calabria* (Milano, 1927); CHIAPPARO G., *Canti pop. sacri della Calabria* (Catania, 1940); BENINTENDE P., *Canti pop.*

*calabresi* (Milano, s.a.).

Si vedano inoltre nella rivista «La Calabria» i seguenti studi: BIANCHI D., *Saggio di canti pop. calabresi*; BRUZZANO L., *Canti pop. di Pizzoni*; CAPALBO R., *Alcuni canti pop. di Aciri*; COPPOLA L., *Canti pop. di Malvito*; DE CRISTO V., *Canti pop. di Cittanova*; LEO A., *Canti di Panettieri*; MESSIANO F., *Canti pop. di Jatrimoli*; MOSCATO G.B., *Canti religiosi pop. sanlucidani e Canti civili sanlucidani*; MURMURA A., *Canti pop. di Zammarò*; TACCONE V., *Canti pop. della Sila*.

Si aggiungano i periodici: «Arch. storico per la Calabria e la Lucania», «Rivista di cultura calabrese», «Avanguardia», «Folklore calabrese».

DONNA CANDIA (578). - *Sul luogo di origine di questa canzone (probabilmente la Sicilia), sui suoi rapporti con una analoga storia diffusa in forma di ballata o canto epico-lirico in tutta Europa, e sui problemi tipici che implica, cfr. il cit. Scibilia Nobili di M. Barbi, che ne pubblica venti varianti toscane.*

## SICILIA

Il n. 620 è tolto da *Canti popolari siciliani*, vol. II, di G. PITRÈ (Roma, 1941), i nn. 621-641 da *Canti popolari siciliani* di G. PITRÈ (Palermo, 1891).

Cfr. inoltre: LIZIO B., *Canti scelti del pop. siciliano posti in versi ital.* (Messina, 1867); SALOMONE MARINO S., *Canti pop. siciliani racc. e annotati* (Palermo, 1867), *Canti pop. siciliani in aggiunta a quelli del Vigo, La storia nei canti pop. siciliani* (Palermo, 1868); DE GUBERNATIS A., *I canti lombardi in Sicilia* (in «Politecnico», VI, 1868); PITRÈ G., *Proverbi e canti pop. siciliani* (Palermo, 1869); VIGO L., *Raccolta amplissima di canti pop. siciliani* (Catania, 1870-74); LIZIO B., *Canti pop. delle Isole Eolie e di altri luoghi*



*della Sicilia* (Messina, 1871); PITRÈ G., *Centuria di canti pop. siciliani* (Padova, 1873); AVOLIO C., *Canti pop. di Noto* (Noto, 1875); AMABILE GUASTELLA S., *Canti pop. racc. e illustrati* (Modica, 1876) e *Una leggenda poetica sicula* (Modica, 1878); SALOMONE MARINO S., *Leggende pop. siciliane in poesia* (Palermo, 1880); GIORGIO P., *Canzoni siciliane* (Livorno, 1881); DI GIOVANNI G., *Venticinque canti e novelline pop. siciliane* (Palermo, 1888); STRINGHER B.-TURRI V., *Canti pop. siciliani* (Roma, 1889); RAGUSA MOLETI G., *Canzoni e musiche siciliane* (Genova, 1891-92); RAMETTA GAROFALO G., *Saggio sui canti pop. siciliani* (in «Riv. trad. pop.» II, 1895); ALESSIO M., *Il giovedì santo in Caltanissetta* (Caltanissetta, 1903); FAVARA A., *Le melodie trad. in Val di Mazzara* (in *Atti del Congr. internaz. di Scienze Storiche*, Roma, 1903); TROMBATORE A., *Folclore catanese* (Torino, 1906); PELLIZZARI A., *Canti di Ben-Aly* (traduzione) (Sarzana, 1908); ARCOLEO G., *Saggi e discorsi* (Catania, 1909); RUBINO B., *Folclore di S. Fratello* (Palermo, 1914); ROMAGNOLI E., *I canti pop. siciliani e la musica greca* (in «Riv. d'Italia», fasc. I, 1920) e *I canti pop. della Sicilia* (in «Musica d'oggi», fasc. 7, 1921); COCCHIARA G., *Popolo e canti nella Sicilia d'oggi* (Palermo, 1923); SCHIRÒ G., *Canti trad. delle colonie albanesi in Sicilia* (Napoli, 1923); RUBINO B.-COCCHIARA C., *Usi e costumi, novelle e poesie del pop. siciliano* (Palermo, 1924); FALZONI C., *Favole in versi siciliane* (Catania, 1925); SALOMONE MARINO S., *La Baronessa di Carini* (Catania, 1926); SORRENTO L., *L'isola del sole* (Milano, 1926); SGROI C., *C. Avolio, dialettologo, demopsicologo ecc.* (Noto, 1927); TEDESCHI M., *Canti sacri pop. della Sicilia: Natale* (Catania, 1933), *Canti sacri ecc.: Passione* (ib., 1934), *Canti sacri ecc.: Canti di devozione ai santi. Canti della sera e del mattino* (ib., 1936), *Canti sacri ecc.: Orazioni e scongiuri* (ib., 1936); FALZONE F., *I canti ecclesiastici greco-siculi* (Padova, 1936); TEDESCHI M., *I canti sacri ecc.: Canti didascalici*

(Catania, 1938), *I canti sacri ecc.: Canti di devozione alle anime del Purgatorio ecc.* (ib., 1938), *Canti sacri ecc.: Racconti a soggetto leggendario* (ib., 1939); RAVENNA C., *Popolaresca (canti pop. agrigentini)* (Agrigento, 1940); VANN'ANTÒ (G.A. Di Giacomo), *Il mistero del grano* (in «Secolo nostro», maggio 1941), *Lu vancielu nicu* (proverbi) (in Atti dell'Acc. Peloritana, Messina, 1948), *A rumè* (ivi, Messina, 1951), *Fichidindia* (indovinelli) (in «Galleria», n. 3, 1953), *Narrativa pop.* (in «La Lapa», n. 2, 1953), *Cantu di li messi* (in «Galleria», n. 2-3, 1954), *Indovinelli pop. siciliani* (Caltanissetta, 1954); SINICROPI E., *Canti pop. ennesi* (Udine, 1943); MUSUMARRA C., *La prima racc. di canti pop. siciliani: Canti di Comiso racc. da G. Leopardi Cilia* (Catania, 1948); NASELLI C., *Saggio sulle ninne nanne siciliane* (Catania, 1948); BONOMO G., *Scongiuri del pop. siciliano* (Palermo, 1953); FAVARA A., *Canti della terra e del mare di Sicilia* (Milano, s.a.); FRONTINI P.F., *Canti pop. siciliani* (Milano, s.a.).

E i periodici: «Sicilia», «La Siciliana», «Bollettino del R. Provveditorato della Sicilia», «Arch. storico per la Sicilia orientale»; «Nuova Effemeride siciliana», «La Favilla».

LA BARONESSA DI CARINI (620). - *Questo poemetto ha nel Meridione il ruolo che nel Settentrione ha la Donna Lombarda: le analogie son facili, quanto al contenuto, e alla rappresentanza di due diverse forme di narrativa popolare; ma si ripetono anche per quanto riguarda la loro problematica e gli studi filologici di cui si presentano corredate. In sostanza anche qui si tratta anzitutto di istituire un rapporto tra il fatto poetico e il fatto storico, e di discuterne la possibile contemporaneità: sul qual problema si innestano poi gli altri, più generali e più specificatamente estetici. Un rapido confronto conferma quanto già diceva il Nigra, il quale attribuiva all'epico-lirica del Nord una maggiore «popolarità» rispetto alla produzione poetica monostrofica (e, aggiungiamo noi, in ottave) nel Sud.*

Quaggiù infatti le Storii sono opera di cantori in certo qual modo professionisti cui a torto si è attribuito il titolo di «poeti illetterosi, dati i loro esiti poetici, quasi esclusivamente viventi nell'inventum stilistico, con un eccesso, a freddo, di aprioristica partecipazione: e, moralmente, dei veri attestati di benemerenzza, per adesione all'ideologia della classe dominante... Eccoli questi cantastorie (di cui qualche volta ci permane il nome, come quello del Frullone, studiato dal Pitrè, o quello del Marvulli, che abbiamo incontrato nella sezione pugliese) come li descrive il Salomone Marino: «Il Cantastorie è di solito un cieco, e come tutti i ciechi ricco di fantasia e di sentimento artistico; e sin dalla prima età è stato educato e assetto al mestiere del canto e della musica, per la quale i ciechi hanno disposizione peculiare. Sin l'antichissima tradizione, simboleggiata in Omero, ci ha fatto ciechi i rapsodi cantori. E natural poeta è spesso il Cantastorie, o lo diventa per l'esercizio del mestiere; e compone e improvvisa. Ma per lo più ripete cantando quel che gli altri hanno composto, e antichi e moderni, e ne la tenace ed esercitata memoria accumula e conserva in gran copia le poesie d'ogni fatta, vetuste e tradizionali soprattutto, ma anche recenti ed attuali, poiché tutte gli giovano e adopra per tutte le occasioni.

I Cantastorie si chiamano Orbi in Sicilia, dalla loro imperfezione fisica. Sin da remoto tempo han formato una classe speciale, unita in Corporazione, con Capo e leggi e regolamenti propri in Palermo, come in altre città. Per le piazze e per le vie cantano essi li Storii viraci.»

Sicché, se veramente possiamo stare col Nigra e col D'Ancona quando definiscono Donna Lombarda, «perla della raccolta piemontese», dovremo accettare con cautela gli entusiasmi di Salomone Marino per la «sua» Baronessa: «...La concisa e serrata unità, la proporzione delle parti che con rigorosa logica si succedono e svolgono rapide, sicure, avvivate sempre dalla passione e da una forma

*supremamente poetica e ricca di immagini meravigliose, affascinanti, lo rendono unico nel suo genere, insuperato e insuperabile.»*

*Nella sua furia documentaria il Salomone Marino non risparmia uno dei documenti reperiti in decennali ricerche: e della storia ci dà precedenti, postumi e contorno. Praticamente la sua tesi è questa: dimostrare che la leggenda popolare è rigorosamente e fin nei più minuti particolari fedele all'episodio storico: il quale ci si presenta molto lacunoso. La vittima potrebb'essere Laura de la Grua e l'assassino Don Cesare Lanza, suo padre, geloso dell'onore della famiglia, dati i rapporti di Laura con un giovane della famiglia rivale dei Vernagallo: e questa è la tesi che il Salomone Marino crede e dimostra veridica: dimostrando come l'ipotesi che la vittima sia una «Caterina», figlia di Laura e di Don Vincenzo La Grua Barone di Carini, il quale sarebbe allora l'assassino (sempre per lo stesso motivo d'onore, cioè i rapporti della supposta Caterina col Vernagallo), sia infondata, e risultato anzi di una macchinazione documentaria delle famiglie interessate per rendere meno grave l'onta e nascondere tutto sotto un velo d'incertezze e di supposizioni. Che intorno al fatto si sia creata un'atmosfera «mafiosa» di intimidazione è indubbio: «Un cronista di Palermo - scrive il S.M. - segna questa laconica, nuda e oscura nota: 1563. Sabato a' 4 di dicembre successe il Caso della Signora di Carini». E ancora «Qualche anno è appena scorso, e la ferma già nelle sue carte un nuovo Cronista, con l'aria di chi sa, e vuole specificare la nota dell'antecessore: 1563. Sabbato a' 4 di dicembre. Fù ammazzata la Signora Donna Catarina La Grua, Signora di Carini». «D'altra parte - continua il Salomone Marino - l'Archivio gentilizio di Casa Carini mi forniva queste importanti notizie: Che dal matrimonio celebrato nel 1543, tra il Barone Don Vincenzo La Grua e Donna Laura Lanza, erano nati otto figli, tra cui Caterina che veniva subito dopo il primogenito...». Ma il Salomone Marino dimostra che tale*

*«Caterina» è apocrifa: una falsificazione, che con l'omertà delle altre famiglie nobili (durata fino al tempo delle ricerche del nostro filologo!), gettava l'episodio nel buio più fitto (e interessato). Fatto sta che il Cappellano di Carini segnava nel libro parrocchiale: «A dì 4 Dicembre vij | e Indictionis 1563. Fu morta la spettabile Signora Donna Laura La Grua. Sepeliosi a la matrj ecclesia... Eodem. Fu morto Ludovico Vernagallo». Ma rimandiamo al libro del Salomone Marino il lettore curioso: a seguire la metodica smontatura del filologo ai danni della faziosità nobiliare siculo-spagnolesca. Quello che qui importa è la dimostrazione esauriente e documentata che tutti i particolari anche minimi e in apparenza generici della «Canzona» corrispondono esattamente a quelli contenuti negli «Atti»: vera l'acconciatura dei capelli e gli ornamenti di Laura, vera la sua sepoltura in una fossa comune, vera la Compagnia di cavalieri che accompagna il feroce Don Cesare al castello, vera la chiusura delle porte del Castello in segno di lutto e sacrilegio, ecc. ecc. Il che starebbe a dimostrare la contemporaneità della «Canzone» agli avvenimenti: infatti, per es., il Salomone Marino nota: «Ora, poiché il Castello non restò chiuso che dal 4 dicembre 1563 al 28 aprile 1564, noi possiamo stabilire ragionevolmente e dirò anche sicuramente che entro questi brevi limiti di tempo ebbe nascimento la "Storia" in poesia»... Sì, ma (aggiungiamo noi) la V parte della canzone parla della vecchiaia pentita e tenebrosa di Don Cesare Lanza, del suo delirante isolamento: e Don Cesare visse fino al 1580: «Si oliao lo Illustrissimo Signor Don Cesare Lanza» (nel libro parrocchiale di San Giacomo La Marina di Palermo, sotto la data del 16 marzo 1580). Il che è in evidente contraddizione con la datazione stabilita dal Salomone Marino. Del resto, a parte il cattivo gusto estetico, su cui potremmo sorvolare, sono da imputarsi come dati vizianti il suo libro sulla Baronessa, sia la prevenzione per cui le famiglie La Grua Lanza e Vernagallo sembrano distruggere e alterare documenti con un eccesso di abilità,*

*quasi consumati filologi e quasi in vista delle ricerche, appunto, di un postero collega, sia la tesi per cui «il popolo conserva la verità storica scrupolosamente, con più coscienza e verità degli scrittori...». Stando così le cose abbiamo accantonato la ricostruzione filologica del Salomone Marino, non si sa se più candida o presuntuosa: la sua assurda stesura princeps combinata a tavolino. E le abbiamo preferito la variante più confusa, ma quanto più autentica, edita dal Pitre.*

## SARDEGNA

I nn. 642-646 e 692-696 sono presi da *Canti popolari in dialetto logudorese* di G. FERRARO (Torino, 1891); i nn. 647-671 da *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro* di E. BELLORINI (Bergamo, 1893); tutti gli altri dai *Canti popolari sardi* di V. CIAN e P. NURRA (Palermo, 1893).

Cfr. inoltre: MALTZON HEINR FREICH, *Reis auf der Insel Sardinien* (Leipzig, 1863); BOULLIER A., *I canti pop. della Sardegna* (Paris, 1865 e Bologna, 1916); SPANO G., *Canzoni pop. inedite in dialetto logudorese ecc.: Appendice alla Parte I delle Canzoni storiche e profane* (Cagliari, 1865), *Canzoni pop. inedite ecc. Seconda serie: Canzoni storiche e profane* (Cagliari, 1870), *Canzoni pop. inedite ecc. Terza serie: Canzoni storiche e profane* (Cagliari, 1872); *Canti pop. in dial. sassarese* (Cagliari, 1873); *Canzoni pop. sarde in dial. sardo centrale ossia logudorese* (III ed., Milano, 1881); RANDACIO F., *Canti pop. sardi di Cagliari* (in «Arch. trad. pop.», V, 1886); CADDEO C., *Canzoni sarde in dial. logudorese* (Oristano, 1888); *Poesie pop. sarde* a cura di S. MELE (Cagliari, 1889); GUARNERIO P.E., *Appunti di poesia pop. sarda* (Genova, 1889); PITRÈ G., *Per la storia della poesia pop. sarda* (in «Arch. trad. pop.», VIII, 1889); MANGO F., *Della poesia sarda dialettale* (in «Arch. trad. pop.», VIII, 1889); TODA E., *L'Alguer* (Barcellona, 1889); CIAN V.,

*Saggio di canti pop. logudoresi* (Palermo, 1890); VALLA F., *Alcuni canti pop. nuoresi* (Bergamo, 1892); FERRARO G., *Quarantacinque canti amorosi di Bitti* (Torino, 1893); DELEDDA G., *Trad. pop. di Nuoro* (in «Riv. trad. pop.», II, 1895); CARRARA E., *Canti pop. di Ozieri* (Bologna, 1897); COSSU G.A., *Fiorita di canti pop. galluresi scelti* (Tempio, 1898); SCANO E., *Saggio della poesia dial. sarda* (Cagliari, 1901); GABRIEL G., *Canti e cantadori di Gallura* (Torino, 1910); GUARNERIO P.E., *Launeddas sarde* (in «Rend. Ist. lombardo di Scienze e Lett.», LI, 1918); GARZIA R., *Muttettus cagliaritari* (Bologna, 1919); FARA DESSY G., *Canti di Sardegna* (Milano, 1923); GABRIEL G., *Canti di Sardegna* (Milano, 1923); FARA G., *Canti sardi* (Milano, 1924); BOTTIGLIONI G., *Vita sarda* (Milano, 1925); CALVIA C., *Canti religiosi del Logudoro* (in «Folklore Ital.» I, 1925); CHIRONI E., *La poesia pop. nel Nuorese* (Catania, 1926); GABRIEL G., *La Yura* (Milano, 1927); CIASCA R., *Bibliografia sarda* (Roma, 1934); FARA G., *L'anima della Sardegna: la musica trad.* (Udine, 1940); ABIUSO V., *I canti e le ninne nanne pop. sarde* (Udine, 1943); AZARA M., *Trad. pop. della Gallura* (Roma, 1943); MORETTI P., *Canti pop. di Ogliastra sulla Passione* (in «Lares», III-V, 1949).

E il periodico: «Arch. storico sardo».

ORTOGRAFIA E PRONUNCIA. - Le poesie qui scelte provengono da tre raccolte: Cian e Nurra, Ferraro e Bellorini (cfr. nota bibl.), che non seguono un criterio ortografico comune. Cian e Nurra hanno seguito la maggiore semplicità e genericità, avvicinando il più possibile la grafia sarda all'italiana: sì che non hanno avuto bisogno di premettere note o avvertenze al riguardo. Il Bellorini, invece, premette: «Ho continuato ad usare il segno *b* (col punto sotto) per indicare il suono speciale tendente al *v*, che ha talora questa consonante, quando viene a trovarsi tra vocali o tra *r* e vocale. Il *d* (col punto sotto) indica invece il *d* linguale; *th* esprime il *t* aspirato (th greco); *z* la *z* dolce... Ho soppresso

invece il segno di *s* con un punto sotto, per indicare la *s* dolce... Basterà avvertire che ogni *s* scempia (o iniziale, o nel corpo della parola, o finale) è sempre dolce quando sia tra vocali, in tutti gli altri casi è aspra. Così pure ho soppresso il segno di *f* con un punto sotto, per indicare il suono tendente al *v*, che ha talora questa consonante. Anche in tal caso basterà dire che l'*f* ha sempre suono tendente al *v*, quando è scempia e viene a trovarsi tra due vocali o tra vocale ed *r*, mentre la *f* doppia o tra consonanti, o tra consonante e vocale, o tra vocale e consonante, che non sia *r*, si pronuncia sempre *f* schietta. Similmente rispetto alla pronuncia dello *j*, debbo avvertire che quando è tra vocali suona un po' diversamente di quando vien dopo un'*r* ed è seguito da vocale. In quest'ultimo caso ha un suono più spiccato, quasi di *g* dolce. Così pure rispetto al *d*, debbo avvertire che quando è scempio, tra vocali, e anche dopo *n*, ha un suono, quasi direi, non schiettamente dentale, un suono semi-linguale. Il suono schiettamente linguale (*d* col punto sotto) lo ha generalmente quando è doppio, derivato da un antico *ll*, e quando è preceduto da *r*. Ho segnato con *d* (col punto sotto) solo i *d* schiettamente linguali, lasciando il *d* al semi-linguale e al dentale. Debbo infine avvertire rispetto a *gn* + vocale e *gl* + vocale, che in nuorese vanno pronunciati con maggiore forza che in italiano, quasi come se fossero doppi».1

E il Ferraro: «Non potendo per ragioni di opportunità, riprodurre con una rigorosa ortografia scientifica, quale è quella dell'Archivio glottologico dell'Ascoli, la pronuncia dei diversi villaggi cui appartengono i canti, nella trascrizione trascurai quasi affatto i fenomeni di modificazione d'ordine transitorio, così importanti nel Logudorese, ma tenni conto degli altri fenomeni caratteristici di ciascun paese. A tal fine ad agevolare ulteriori studi, dietro suggerimento del professore P.E. Guarnerio, ho diviso i villaggi cui appartengono i Canti in 4 sezioni, secondo la glossografia del benemerito Spano, Ortog., vol. I:



1<sup>a</sup> Sez.: dell'Anglona, dei Meilogu ecc. fino ad Ozieri, per la quale occorrono Canti dei villaggi di Ossi, Tissi, Usini, Cargaghe, Codrongianos, Cherèmule, Tiesi, Sìligo, Torralba, Ardara, Chiaramonti;

2<sup>a</sup> Sez.: del Goceano, del Màrghine, fino a Bosa, con canti dei villaggi di Nule, Benetutti, Anela, Lei, Bonorva, Ghilarza e la città di Bosa;

3<sup>a</sup> Sez.: del Nuorese, con canti di Nuoro, Onifèri, Lollove;

4<sup>a</sup> Sez.: del Bittese con canti di Bitti, Orune, Siniscola.

Della 1<sup>a</sup> sezione sono caratteristiche le alterazioni cui danno origine le consonanti *l*, *r*, *s*, nel nesso con gutturali, dentali o labiali, per le quali occorrono segni speciali.

Infatti con *ch* indico il suono aspirato cui dà origine *l*, od *r*, o *s* + *c* gutturale, per es. *bacha* = barca, *pocheddos* = porcellini; e con *gh* quello che risulta da *l*, od *r* + ggutturale, per es. *agha* - alga.

Con *lth* il suono prodotto da *l*, od *r*, o *s* + *t*, per es. *molthe* = morte, *feltha* = festa; con *ldh* quello di *l* od *r* con *d*, per es., *suldhu* = sordo.

Con *iip*, *ib*, *if*, *im*, il suono deriva dall'incontro di *l*, *r*, *s*, con labiale o semilabiale *p*, *b*, *f*, *v*, *m*, per es., *iiposa* = sposa, *aibure* = albero, *eiba* = erba, *oifanu* = orfano, *aima* = arma ecc.

È da notare però che in alcuni villaggi quali Ossi, Tissi, Usini, Tiesi, oltre le ricordate alterazioni si sente come un sibilo davanti ai nessi *r* + gutt. e *r* + dent. come se questa *r* si fosse cangiata in *s*, per es., *chischare* - cercare, *mosthe* = morte, ecc. A Chiaramonti, occorre sentire *z* per *g* palatino (*z̄uighe* = giudice) ed una aspirazione indicata con *h* dopo il *dd*, per es., *baḍḍhe* = valle.

Nella sezione 2<sup>a</sup> che è la patria del Logudorese puro, come afferma lo Spano, non ho nulla da notare in particolare modo, risultando chiaramente la pronunzia dai normali segni grafici.

Per rispetto alla 3<sup>a</sup> sezione è da osservare che incomincia a incontrarsi la gutturale sorda, anziché la sonora, tra vocali,

per es., *boche* = voce, *inoche* = qui, *fàchere* = fare. E inoltre come nella 4<sup>a</sup> sez., cade la *f* iniziale, se preceduta da parola uscente in vocale, facendo sentire un'aspirazione che potrebbe segnarsi con *h*, per es., *su izu* = il figlio (*su hizu*) (ma dicesi *sos fizos* = i figli), *sa' arina* (*sa harina* = la farina, per es., *harina càbudi* dicono a Bitti la focaccia che si regala a capo d'anno).

In tutte e due poi il doppio *tt* si pronuncia come il greco, aspirato, per es., *petta* = carne, *matta* = cespuglio ecc.

Caratteristica infine della 4<sup>a</sup> sezione è di avere sempre la consonante sorda tra vocali, come, per es., *'achere* = fare, *'oche* = voce.

Per tutte le sezioni giova poi ricordare che le consonanti, tranne casi particolari, hanno il valore normale come in italiano. Solo ho segnato con un punto sotto il *z* dolce, e con *dd* il noto doppio *d* linguale delle isole. Il *g* palatale iniziale avrà il suono di *j* se preceduto da parola uscente in vocale, per es., *su giàu* = il chiodo, si pron. *su jàu*, ma invece *sos giàos* = i chiodi. Parimenti *c*, *p*, *t*, all'iniziale nella pronuncia, volgeranno a *g*, *b*, *d*, se precede parola terminata in vocale.

Infine rispetto ai verbi è da osservare che il *t* della terza persona singolare si addolcisce in *d* se segue parola cominciante per vocale, per es., *ad amadu* = ha amato, ma se segue consonante allora il *t* cade, per es., *a nadu* = ha detto. Se il verbo sta in fondo di proposizione o di verso, al *d* si aggiunge una vocale uguale a quella che precede, come per es., *ada*, *fidi*, *bidede*, ha, fu, vede. Per il *nt* della 3<sup>a</sup> pers. plur., se segue consonante il *t* cade, ma se segue vocale, o la voce è alla fine della proposizione o del verso, aggiunge una vocale uguale a quella che precede, per es., *nàrana*, *fìnini*, *fàghene*, dicono, finiscono, fanno. Ho ommesso l'*h* delle voci del verbo avere che non si pronuncia, e non ho accentato che le voci sdrucciole o tronche, e delle piane quelle che lo richiedevano per qualche particolare ragione.»

## POESIA FOLCLORICA (Appendice prima)

Riteniamo inutile dare una nota bibliografica esatta dei nn. 697-760 quando questi sono tolti dalle opere già citate nelle sezioni per regione.

SANTO NICOLA MIO (724). - *Canzoncina cantata dalla madre quando il bambino muove i primi passi.*

SANTACROCE E 'GNORA MAESTRA (725-726). - *Sono canzoncine di scolari (il «Santacroce» è il sillabario, perché in testa all'alfabeto c'era sempre una croce, come spiega il De Nino nel 1881).*

SOTTU LU PONTE (727). - *Si tratta di «conte» di bambini che giocano.*

M'HE FATTU (733). - *Il Càssaru, in Palermo, è la via principale della città, l'attuale Corso V. Emanuele, già via Toledo. (Nota del Pitrè.)*

FIOR D VELÙT (735). - *Di equal tipo (del bergamesch) è il ballo del fiore che sino a pochi anni fa era in uso nelle campagne di Rimini. Uno dei più diligenti raccoglitori di tradizioni popolari romagnole, il Bagli, così lo descrive: «... Ballano una furlana, un saltarello o qualunque altro ballo. Dopo due giri si separano, cessa il suono e l'uomo dice alla donna: Av don un fior. La donna risponde: Al ricev par vòst favòr. Allora l'uomo canta un fiore, poi riprende la donna, fanno due giri di ballo, indi si separano ancora e la donna canta un fiore in risposta a quello del suo damo.» I fiori che si cantano sono improvvisati, e sono o complimenti o tocchi mordaci all'indirizzo del ballerino o della ballerina... (P. Toschi)*

LA MERLA (750). - *Difficile, per non dire impossibile, è*

*una plausibile spiegazione della leggendaria «merla». Si dice che la «merla» bianca di penne, vedendo allungarsi i giorni e diminuire alquanto l'intensità del freddo, contenta di veder fuori di pericolo i suoi merlotti, uscì cantando dal suo nascondiglio e disse al mese di gennaio: «Adesso non ho più paura di te, gennaio»; ma il mese, adirato contro l'insolente, decise di vendicarsi.*

*ALLA LUMACA (751). - La «parpaiola» è una moneta da 10 centesimi.*

*DERVI QUELL'USS (754). - «Si ricordano ancora nelle campagne lodigiane - dice Alessandro Visconti ne I Lombardi - le feste che si facevano nelle ultime tre sere di gennaio. Si udivano ancora anni fa, nei cascinali, cantilene contadinesche intercalate a intervalli regolari da spari fragorosi di fucili e di pistole. Si usciva sull'aia, si cantava la "merla" [...] mentre un giovinetto sparava fucilate negli intermezzi delle strofe cantate. Dopo tali canti le fanciulle si ritiravano nella stalla e imponevano ai giovani, rimasti fuori, di cantare una canzone, essa pure riservata ai giorni della merla. È la canzone della "Madonà" e trae il nome dallo stesso protagonista Monferrino "Martino di Madonà"; tanto più che in alcuni luoghi del Lodigiano la canzone chiamasi indifferentemente "Madonà" e "Martinòn". Nel Lodigiano si suol dirsi che quando uno fa una lunga anticamera, canta la "Madonà".» E prosegue: «L'attribuire a Martino - personaggio immaginario - vizi e prerogative poco invidiabili, fa sorgere l'ipotesi che qui si tratti di una ritorsione dei vinti Romani verso i prepotenti Longobardi: prepotenti e minchioni. Martino è armato di bastone e picchia, quando è ubriaco, senza misericordia. Inoltre Martino è nome longobardo: nelle formule dell'Editto di Rotari si fa il nome di Pietro e di Martino, come i Romani usavano Tizio e Caio. Lo stesso si può dire del nome femminile "Berta" che rappresenta la degna compagna di*

*Martino. Essa è impudica, infedele, facile agli amori. La voce "sbertare", schernire, dovette significare in origine "chiamar Berta una donna". Non si conosce la musica, di cui abbiamo fatto invano ricerca».*

## *CANTI MILITARI (Appendice seconda)*

I nn. 761-763 sono tolti da *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano* di R. CADDEO (Milano, 1915); i nn. 764-769 da *I canti delle trincee* di C. CARAVAGLIOS (Roma, 1930); i nn. 770, 772, 778 da *Canzoni della montagna* di G. GABRIELLI (Trento, 1937); il n. 773 da *Le canzoni della guerra e della montagna* di A. FRESCURA (Milano, 1940); i nn. 774 e 775 da *Ta-pum, canzoni grigioverdi* di SALSA-PICCINELLI-BAZZI (Roma, 1943); i nn. 776-777 da *Canzoni alpine* (Torino, 1924); i nn. 780-782 da *Il canzoniere del fascista* (Caltanissetta, 1922); i nn. 783-785 da *Nuove canzoni di guerra* di G. PERUSINI (in «Ce fastu?», XXII, 1944); i nn. 786-788 e 790-791 da *Canti partigiani* di G. MELE (in «Folklore», I, 1-2, 1946); il n. 789 da *Canta Partigiano* (Panfilo editore, Cuneo, 1947).

Cfr. inoltre: *Raccolta delle poesie pubblicate nei Regi Stati nell'occasione delle nuove riforme giudiziarie ed amministrative accordate da S.M. il Re Carlo Alberto* (Torino, 1847); *Poesie nazionali ital. di vari autori* (Livorno, 1847); *Dono nazionale: poesie politiche piemontesi* (Torino, 1847); BELLUZZI R., *Canzoni politiche pop.* (Modena, 1878); SALANI A., *Il canzoniere del pop.* (Firenze, 1882); IMBRIANI V., *Inni patriottici del pop. ital. dal 1815 ai nostri giorni* (Milano, 1882); GORI P., *Canzoniere nazionale* (Firenze, 1883); LANZEROTTI A., *La gloriosa epopea '48-49 nei canti politici dei poeti e del popolo d'Italia* (Venezia, 1886); RONCALLI N., *Diario dall'anno '49 al '70* (Torino, 1887); GOTTARDI V., *Canti patriottici* (Rovigo, 1890); MARSON N., *Canti politici pop. raccolti a Vittorio* (Vittorio, 1891); CROCE

B., *Canti politici del pop. napoletano* (Napoli, 1892); CIAN V., *La poesia storico-politica ital. e il suo metodo di trattazione* (Torino, 1893); ROMUSSI C., *Le cinque giornate di Milano nella poesia, ecc.* (Milano, 1894); MANRICI A., *L'Indicatore siciliano e la poesia patriottica* (Palermo, 1898); PANZACCHI E., *La poesia del '48* (ne *La vita ital. nel Risorg.*, Firenze, 1900); STIAVELLI G., *Garibaldi nella lett. ital.* (Roma, 1901); MORO G., *I poeti del Risorg.* (Padova, 1901); BARBIERA R., *I poeti della patria* (Torino, 1904); MAZZONI G., *La poesia patriottica di G. Berchet* (in «Glorie e memorie dell'arte e della civiltà d'Italia», Firenze, 1905); D'ANCONA A., *Poesia e musica pop. ital. nel sec. XIX* (in *Ricordi e affetti*, Milano, 1908); TOMBARA G., *La lirica politica del Risorg. ital.* (Roma-Milano, 1909); GORI P., *Il canzoniere nazionale* (Firenze, 1912); GIANGIACOMI P., *Inni e canzoni del Risorg.* (in «Ordine d'Ancona», III, 1915); *Il canzoniere patriottico* (Roma, 1915); GEMELLI A., *I canti del nostro soldato* (Milano, 1917); BRAGAGLIA A.C., *I tedeschi e le canzoni di guerra 1813-1918* (Bari, 1918); JAHIER P.-GUI V., *Canti di soldati* (Milano, 1919); GRIFFINI M., *I canti del fante* (Roma, 1922); SCHINELLI A., COLOMBO A., *Canzoniere del pop. ital.* (Milano, 1924); MANCUSO M., *Canzoni della trincea* (Roma, 1925); LUNGO R., *Folklore e canti di guerra* (Roma, 1926); BONUZZI G.-SANDRI M., *La guerra nelle sue canzoni* (Bologna, 1928); *Canzoniere del fante* (Siacca, 1929); *Canti agresti e di guerra* (Reggio E., 1930); CONTI P.A., *Inno all'albero e altri inni* (La Spezia, 1930); GIOCONDO FINO D., *I canti della nostra guerra* (Torino, 1931); PICCINELLI B., *14 canti di montagna* (Firenze, 1931); SCOTTI P., *Canti partigiani liguri* (Alessandria, 1948); BATTAGLIA R., *Storia della Resistenza italiana* (Torino, 1953); *Canta il partigiano* (I div. alpina G.L., s.l., s.a.); *Canzoni garibaldine* (a cura dell'ufficio stralcio Brigate Garibaldi, Parma, s.a.); *Le canzoni del bersagliere* (Desenzano Garda, s.a.); *Inni patriottici e canzoni pop.* (Domodossola, s.a.); *Canzoni*

*militari* (Siena, s.a.); FERRARIA L.E., *I canti della montagna* (Milano, s.a.); MARPICATI A., *La proletaria* (Firenze, s.a.); SCHINELLI A., *L'anima musicale della patria* (Milano, s.a.); BINI A.-FATINI G., *I canti della patria* (Milano, s.a.).

RUSSIA FATALE (786). - *Cantata da formazioni partigiane operanti in Balcania.*

BANDITI DELLA AQUI (787). - *Nel settembre del '43 la Aqui resistette, nelle gole rocciose di Cefalonia, ai Tedeschi: 4500 fra soldati e ufficiali, dopo un'eroica resistenza, vennero presi e fucilati.*

QUANDO SAREMO A VARZI (788). - *Cantata dai garibaldini dell'Oltrepò pavese.*

BOVES (789). - *È la canzone della Brigata Bisalta B. Lerda che fu già la vecchia e gloriosa Banda di Boves. Vi si rievoca l'attacco, mosso dai Tedeschi il 31 dicembre 1943, contro Boves e la sua Banda.*

LA VIEN GIÙ DA LE MONTAGNE (790). - *Cantata dalle formazioni «Fiamme Verdi nelle alpi lombarde.*

## *Nota alla presente edizione*

Questa edizione del *Canzoniere italiano* presenta alcune varianti rispetto alle due precedenti, del tutto identiche fra loro, la prima pubblicata da Guanda nel 1955, la seconda, in due volumi, da Garzanti nel 1960.

La composizione e la stampa della prima edizione del *Canzoniere italiano* avvennero in tempi molto ristretti, soprattutto in fase finale, e quasi sicuramente Pier Paolo Pasolini non rivide le bozze. Una conferma implicita di questo fatto viene dallo stesso curatore: rispondendo su «Il contemporaneo» del 23 giugno 1956 all'articolo dedicato da Vann'Antò al *Canzoniere*, Pasolini accenna infatti alla «fretta non dell'autore ma dell'editore», che probabilmente accelerò la lavorazione.

Nel riproporre il *Canzoniere italiano* dopo tanti anni, si è dunque ritenuto opportuno procedere a una sistematica revisione, onde eliminare eventuali sviste e imperfezioni, e uniformare l'intero testo secondo criteri di maggiore omogeneità redazionale.

In particolare i testi raccolti nel *Canzoniere* sono stati confrontati:

1) con le fonti originali a stampa utilizzate da Pasolini, per eliminare gli errori di trascrizione;

2) con il testo dattiloscritto (con le indicazioni dell'autore per la tipografia), che si è conservato quasi integralmente, per eliminare i refusi tipografici (gran parte degli errori riscontrati venne introdotta in questa fase).

Per questa nuova edizione sono stati inoltre nuovamente verificati i nomi degli autori e i titoli originali delle opere citate.

Nei casi dubbi si è ovviamente preferito seguire la prima



edizione.

# SOMMARIO

Prefazione di Alberto Maria Cirese

Canzoniere italiano • I

Premessa

Introduzione

I. Un secolo di studi sulla poesia popolare

II. Il problema

III. Italia settentrionale

IV. Italia centrale

V. Italia meridionale

VI. Poesia folclorica e canti militari

I. Italia settentrionale

Piemonte

I. Canti narrativi

LA DONNA LOMBARDA

CECILIA

LO RE LUIS

O MARINAR DE LA MARINA

GENTIL GALANT S'L'ÁUTE MUNTAGNE

AR CASTÈ D'AIUIJ

O RUNDANIN-NHA BELA

O S'A I SUN TRE GIÜGADUR

LA VEDOVELA L'À NA FIETA

ËL MORO SARAZÌ

LA FIA A LA GUERA

CASTELLO DE VERÜA

RIFSOLEN D'AMURE

A I SUN TRE RUNDUNINE

ÜZELIN, BEL ÜZELIN

LA BELA PERONETA

L'AMUR DIJ BERSALIÈ  
SUR CAPITANI DI SALÜSSE

II. Strambotti

O bela fia dai bei occhi neri  
Mi me ricordo quando sun nassüto  
La settumanha mi pa' lunga ün annu  
Sentu na vus da la banda de l'ortu  
O giuvinin, bandunhna la strà nova  
Sti giuvinin chi brama la fortüna  
O mama mia, cuntentè-mi 'l cori  
Uarda mai ista cutrà cum r'è lunga  
Lo mioi amur mi ha mandà in salito

Liguria

Strambotti

Mi vojo 'nbarcà' 'nt ques'tu brigantinu  
La primma fiura ch'm'èi dunà vuí, bella  
O bella fija che 'l frunte ve lüxe  
'Na votta avëiva 'na galera  
Mi par che senta, mi par di sentire  
E mi sun fëtu 'n amante curtese  
S'telle del cielu, fëmi d'ün favure  
Primma che t'abbandun-ne, o faccia bella  
Passu de s'tu caruggiu tantu növu

Lombardia

I. Canzoni

IL CACCIATORE  
E LA RISSULINA  
LA LAVANDERA  
E LA COLOMBINA  
DOVE TE VETT, O MARIETTINA  
LA BELLA FILANGERA  
E MI SONT CHI IN FILANDA  
LA FILANDERA  
LA MORASCHINA  
L'ERA LEE, SÌ SÌ  
SONT RIVÀA DE MONTISELL

## CHI T'HA FATTO

### II. Strambotti

O Fiorentin che vieni da Fiorenza  
El mio amur se l'è lontan de chì  
El mio amur se l'è un vilan de föra  
El mio amor si chiama Luvisin  
M'è stato detto dall'ortolanina  
Quanti ghe n'è che non me pol vedere  
Mi sono stato a confessam del pappa  
El me amor si l'è ün bel giovinett  
L'è sette notti che dormo sül porto  
El Giovannin l'è andàa soldàa  
L'amor è cieca e la me binda i occi  
Me regòrde quando sére un giovinèto  
Me regòrde quando sére picolina  
Fiur de narcìs avert

### Emilia

#### I. Canti narrativi

LA TERESINA

L'ANEL

MADAR, LA MIÈ MADAR

CANTEN, CANTEN, SURELI

AL RE LEONE

LA MOLINARA

#### II. Fior e rumaneli (Fiori e strambotti)

Che fior son ia

La prima volta che m'inamorai

È pure un bel cantare ala basora

La mazurana l'è al fior de l'orto

L'ora del bel cantar che l'è la sera

Quando nasceste voi, bella bellina

Mi sono innamorà' d'una fraschetta

Al mio amor l'è bel quand l'è pulito

Io mi son tot accanto a la Mornella

Se viene una rugiada, ohimè! si bagna

Il Castel di Compian fatto è a ridosso

Bel giovinetto, voi m'avete offeso  
Giovanottino dal cappello bianco  
È tanto tempo che desideravo  
Giovanottin, giovanottino ardente

Romagna

I. Canti narrativi

RIZZÒL

CANTONI

VIRGULÈINA

ARIA E LIOLINO

PICIÖCA

SANTA MADALÉNA

II. Bioighe, sturnel e canti a la stesa (Canti dei bifolchi,  
stornelli e canti alla distesa)

A vêg' a Cudignöla a tö' dê' lat  
I m'aricörda quando ch'a nissê'  
La mâma mi' disèva bèn  
Ma vo, Pirín, tuliv um bèl capèl  
E mi amòr, chi l'è pulit e bèl  
Lavora, cuntadèn, lavora fört  
S'a fossi mè la dona de' bioic  
Bel giuvinèn, vèn a la sfujarí  
Tè ti si andé a canté 'n t'e' mi zardèn  
O giuvinèna che si 'ndé a balé  
Si benedetto e' son de' violèn  
A sò vinut a fé l'inserenata  
Diri sta vi u j'è 'na culumbèna  
Fiola bela ti vòj dé una mela  
L'è ned un aibarèn, l'è ned a e' sol  
Dio del cielo fossí una vïola  
Amante mio, amante primo amore  
Amor, st'a nun mi vu, dammi un veleno  
S'éra di là del mar morta de seda  
Diri sta vi si passa un giuvinett  
Bel giuvinèn che porta che bel sçiop  
Duv'è-l andé e' mi bèn de' dè d'incù

J'éva una stèla in zil e la j'ho persa

Fiore di grano

Mè vòj ander a sté di lá, di lá

Venezie

Veneto

I. Nine nane

Fame la nana, e ni na na, ninèmo

Fame la nana: ti è nassúa de magio

O sòno, o sòno, che de quà passava

II. Vilote (Villotte)

Oh Dio del ciel che pena xe la mia

Tuti sti marineri a 'na galera

Me trago sul balcon, vedo Venezia

Me buto a lo balcon, vedo che piove

El mio moroso da lontan ch'el sia

«Vusto vegnir con mi, bela putela?»

In cao de l'orto ghe xè un perseghero

El mio moroso ga de nome Piero

No vedo l'ora che vegna doman

Nineta bela, fàte a la fenestra

Siroco che se lieve a venti-un'ora

Bespero sone e l'Amor mio no' viene

Mi vogio maridarme, se credesse

Vardè che bel seren con quante stele

«O dona mare, mi moro d'amore

La tortora, c'à perso la compagna

O bela, se te vo' sentir sti canti

O putazziol, che va en filò la sera

Guardèlo là quel'albaro fiorito

L'è tuta note, bela, che capino

Quando passè de qua, passè cantando

Se mi fusse dal bon 'na rondinela

Oselin, che te canti per il fresco

Vuto cognoscer quanto te se bela

L'era de magio (sempre mel ricordo)

La prima volta che t'ò visto, bela

Incùo ze sabo, vizilia de festa

Trentino

Mazinae (Strambotti)

O nugoleta, che va' per montagna  
El primo don che m' à fat el malghése  
O ciare stele, o luna che va via  
Som stato a la fontana sta matina  
La prima nòte che ò dormì con done  
Bèla che te sei nata a la marina  
E leva l'alba e scomenza a s'ciarire

Istria

I VOL CHE ME MARIDO

BETINA

O GIOVANOTI

Friuli

Vilotis

I - ALLEGRIA

Biel tornand da l'Ongiarie  
Al vent gnot e scur di ploe  
Oh ce bièl lusôr di lune  
Oh cui esal chèl bièl zovin  
In ta cort de me morose  
Buine sere ciaze scure  
L'ài vidude in çhamesute  
Jò di fûr a la rosade  
Quan ch'el nùvol va per àjer  
Ancie i jarbui e' àn braùre  
Al'è cà la primevere  
La passion a i'è dei zovins  
Oh sì sì ch'a l'è un biel moru  
Oh! ce asta de biel gzoven  
Oh ce biel andâ di bulo  
I bragòns a la spagnole  
E les nuestres pradaries  
Chel grimâl fât a faldutis  
Une rame di bazîli

O sù sù par che sçhalute  
Curisìn, là mi menàiso  
Seis maridade o vô mari  
Chei ricciòz a mieze vite  
Jè la strade lunge e large  
Benedeta la ligria  
Volìn gioldi l'alegrie  
Vignin su chei dala Basse  
Vuei gciantâ cumò ch'è ora  
Domandàt 'i ai na rosine  
Ci ricuardistu, gargiona  
Quand ch'o eri picinine  
Il miò fantàt no l'è di chenti  
Ches tetinis, ches tetinis  
Quand ch'i eri fantazzute  
Butàit jù linzui e pletis  
Chei lavrùz da pid de panze  
Mi ha bussade une tetine  
E jò sot e lui parsore  
Jò us doi la buine sere  
E l'istât a jè finide  
Il soreli al vaive  
Vèit judiçi fantacinis

## II - MALINCONIA

Luz la lune, criche l'albe  
Jè jevade la biele stele  
Va pal bosc, pa la montagne  
Benedèt l'amôr dei zovins  
E jò i ti amavi di picinine  
Chel grumàl di che' bambine  
Biel cusìnt un'intimele  
E jò çhanti, çhanti, çhanti  
Jò soi masse zovenine  
Benedete ché' colombe  
E no no, no te 'bandone  
Dàimi, oh dàimi chèl garòful



Al lusôr di dos çhandelis  
A viodè lu gnò çhar zòvin  
Oh su su! pietozis sctelis  
Jò soi cà sun cheste rive  
Si avicine l'ore tarde  
Jò ti çhali, jò ti smiri  
Chestis stradis tant batudis  
Jò stai masse alegrementri  
Jè passade l'ombre scure  
Oh vo luna, oh vos steles  
Vuei preà la biele stele  
Une volte tu èris biele  
Fòssio muarte picinine  
Se savessis, fantacinis  
Il soreli al tramonte  
Teresine rizzotine  
Curisìn che tant jò adori  
Ce bièl par di colombinis  
Cun che gracie tu çhaminis  
Il soreli al tramonte  
Se jò passi par 'ste bande  
Jo no puès parale vie  
Mi partii par lâ a çhatale  
Dûl di me, dûl de me vite  
Si jò veç di murì dgiovin  
Tu, ninine, vati a scuindi  
Montagnutis ribassaisis  
Lis montagnis si slontanin  
Oh ce biel lusôr di lune

## II. Italia centrale

### Toscana

#### I. Canti narrativi

ERAN SE' SEGATORI

LA DAMA MORTA

IL PECORARO

#### II. Rispetti e stornelli

Il primo giorno di calen di maggio  
Quando nasceste voi, nascè una valle;  
Quando nasceste voi, nacque un giardino  
Diarsera posi un giglio alla finestra  
Vieni di fuori, bella come un fiore  
Fiore di mora  
Dio lo volesse, fossi un uccellino  
Vieni, amor mio, con me, che t'accompagno  
M'è stato regalato tre viole  
Quando che mi partii dal mi' paese  
Giovanettino, quando tu vai via  
È partito il mio ben fra suoni e canti  
Giovanottini che andate alla guerra  
La tortora che ha perso la compagna  
Bel giovanotto, se vuoi fare il bello  
Giovanottin che vai la sera a veglia  
O mamma, mamma, l'è passato Tonio  
Morte crudel che disturbando vai  
Colombo bianco, quanto ti ho seguito  
E quante volte m'affaccio nel colle  
O casa buia, o vedova finestra  
Quando ti presi a amar, eri un fiorino  
Giovanettino de lo core ardito  
O rondinina, quando t'ho nudrita  
La mattina pel fresco è un bel cantare  
Fior di piselli  
Giovanettino c'hai quattordici anni  
Reggetemi, reggetemi ch'io volo  
Fiorin di sale  
O rosa, o rosa, o rosa gentilina  
Là nel giardin c'è un alberin d'amore  
Vo' siete a letto con la vostra mamma  
Quando nasceste voi, nacque lo sole  
Oh guarda, guarda a quel nobil augello  
Giovanottino, il bello andar che hai  
Fiorin, fiorino

Quando ti vedo sul poggio apparire  
'Ndel mezzo al mare che c'è un uccellino  
E va, che ti accompagnino le stelle  
Facciati alla finestra della strada  
La piazza di Castello ci ha tre vie

### Marche

#### Rispetti e stornelli

A Roma, a Roma le belle romane  
Giovanottello, dal cappel de paja  
Sona chitarra mia de madreperle  
Oh quanto sona be' sto tamburello  
Bielli lu far l'amor chell'aschelane  
Apreme, bella mia, che so' Marino  
Si vuo' venì con me, bella, alla vigna  
Giovanottella dai quattordic'anni  
Quanno se leva 'l sole alla marina  
Fiore de canna  
Sete più roscia vo', che n'è 'na rosa  
Quanne cammine che 'nu passe liente  
Chi no ij à intesi j angioli cantare  
Bella, che sete nata pe' rubbare  
Quanno nascesti tu nacque bellezza  
È tanto tempo ch'io non dormo a letto  
'Ffacciate alla finestra, ricci belli  
Giovanottino, che passi e camini  
L'avete visto quello ch'è passato  
Te vogghi recunosce' alla lintana  
Adè più bello d'una rosa roscia  
Bella, che stai sull'arco dello cielo  
Bellinu, che sî natu a û monte neru  
E ro mio Amore fa ro vignarolo;  
E lo mio caro Bene è pescatore  
Lo core l'ho donato a 'n pecoraro  
Si vo alla chiesa pe' pregà 'l Signore  
Quanno te vedo fermo in cantonata  
O chitarruccia, quanto mi dai pena

Vago de notte come un disperato  
Ecco che l'alba comincia a chiarire  
E lo mio Amore vôle fa' partenza  
Amame, bella, in questa settimana  
Povera me, ch'ho veduto la morte  
O rondolella, che vai per lo mare  
Sente 'n'ariecciola fina, fina  
Che bell'arietta, che ve' là da Trunte  
Bellina mia, 'na lettera te scrivo  
Bello, che fate le lettere d'oro  
Ninetta de sto core, oggi te scrivo  
E più è de lontano, e più ce spero  
Quanno ve veggo sul monte apparire  
Questa è la casa dalle bianche mura  
Quest'è lo vicoletto de jersera  
Jer sera arrimirai la Menichina  
«Dimme, che cosa fai, visetto adorno?»  
O Maria tutta bella

## Umbria

### I. Passione

Frammenti della Passione

### II. Rispetti e fioretti

La palombella che tant'alta vâne  
Oh rondinella che per àrte vola  
Me vo' partì de qui, vo' gi' 'n maremma  
Fior di melella  
Non porto più garofeni a l'urecchia  
L'altra matina me veddi la morte  
La rondinella ha perso la compagna  
La tortora ha perso la compagna  
Lo mio amore è de lontano tanto  
Faccete a la finestra, o Luciola  
Faccete a la finestra, o Carolina  
Sento tamanto odore de viole  
Bella che de le belle sai la prima  
Fior de limone

Fiore d'argento  
Lo ragazzetto mio fa 'l vignarolo  
Fior de fagiolo  
Per tista strada c'è passato Checco  
T'arlucon li capei che pare l'oro  
Giovinottino, che posci fiorire  
La ragazzetta mia se chiama Anna

### Lazio

#### Aritornelli romaneschi

Me sa mmill'anni che vienghi natale  
Fiore d'achènne  
Fiore de nocchia  
Amore mio, fammeli bbelli bbelli  
Er bene che tte vojo nun te lo dico  
Ve possino dà ttante cortellate  
Fiore d'ajetto  
Fior de gazzìa  
A la bbellona  
Li macellari porteno l'anello  
Fiore de grano  
Io so' Trasteverina e lo sapete  
La vostra lingua a mmorte ve connuce  
Fiore de mmerda  
M'è stato detto e mm'è stato avvisato  
Fiore de grano  
Me sa mmill'anni che sse facci notte  
Noi semo Popolante e ssemo donne  
Amore bello  
So' stato carcerato ppiù d'un anno  
A le carcere nove ce passassi  
Arbero d'orto  
E me ne voijo annà lontano tanto  
So' stato cor diavolo 'stanotte

#### Velletrani

Fior de limone  
Fiore de canna

Questo è lo vicioletto de le rose  
De maggio, che se fanno le 'nfiorate  
Quann'è bbello 'r caròfelo quann'è nero  
Caròfelo piantat'a la finestra  
Arzanno l'occi ar celo, vidde stellato  
Bella, che me ne vengo de Ppalidoro  
Fiore d'alietto  
Quanto so' bbelli i ragazzi bassetti  
Ammore mio  
Che va facenno quella nuvoletta  
Palomma d'oro  
E lo mi Ammore sta a le Capannelle  
E lo ragazzo mio è Marinese

#### Reatini

Addove me rivolto vedo grano  
Decco m'assetto e me repuso un poco  
Lo mio amore se n'è juto a mète  
Uh! quant'è bellu lu fioretto giallu  
Quande me pari bella da lontanu  
Tu ti chiami Franciscu e i' Francesca  
Montagnola di neve fioreggiata  
E da luntane lo viddi venire  
Bella ragazza, te l'aéi creùtu  
Amore amore, damme lu fazzulettu  
Quanno nascisti tu non c'era monno  
Guarda que me successe l'andra sera

#### Corsica

NINNA-NANNA

LAMENTO

SERENATA DEL FIUMORBO

LAMENTO DEL BANDITO TRAMONI

VOCERO

BALLATA

VOCERO

VOCERO PER IL BANDITO DUMENICU

VOCERO

## VOCERO PER IL FIGLIO BANDITO

### Canzoniere italiano • II

#### III. Italia meridionale

##### Abruzzo

###### I. Storie sacre

Ecche, Sant'Anne a 'n'urtecelle steve  
Patre, vuliste gliu munne accunciaje  
«O cara matra, i' me n'aggia da ire  
La Madonna se mette pe lla vije  
... Quanne Marije se trovò 'ppietà 'lla croce  
SAN GIORGIO  
SANTA CATERINA

###### II. Canzune e sturnjielle (Strambotti e stornelli)

Ecche ggià é ggiorn', e ssona matutine  
Arrizzate, cannarute  
Jiesce, jiesce, sole sande  
Appiccet', appiccet', foche  
Allo giro, allo giro  
Laperèlle da lu cjiele caliste  
Lu 'cèlle vola vole  
Madonne de la fehure  
«Lùccica, lùccica, cappillucc'  
Tutte le stéll' à 'scit' a lla seréne  
La sera, pe' lu frisch', é bbèlle candà  
Sone, chetarna mi', fa bbona voce  
Resvéjete, carissime cumbagne  
Che bbèlle fà l'amor' a le vind'anne  
Ji' vuoije fa 'na letter' a lu sole  
Un ggiòrne me vènne m'benzjiere d'andar'a ccacce  
Ji' tenghe nu caròfene 'n gim'a'na canne  
A 'stu cundorne ce sta 'na bbèlla zite  
Te séje purtate nu bbase d'argende  
Sta rusbugghiète mo', num biù ddurmire  
Bbella, tu n'n 'gore nasciv' e jji' t'amave  
Quanno nascesti tu, nacqui pur ijo  
Tu sci lu palombucce de la vigne

Quande t' à fatte bbèlle la tua mamme  
Avete l' occhie de la nera sèrpe  
Tenete nu pettucc-i-a 'ppalummelle  
'M mezz'a 'ssu pètte tue lu sole c-i-abballe  
'M mezz'a 'ssu pètte tue ce sta 'na fonde  
Quande camine, 'n' angelella pare  
Chèssa manuccia tu' è ppiene de 'nelle  
'M mezz'a 'ssu pette tu', canna 'hustine  
Tenite 'ssu bbjiejje pjiett' arizzelate  
'M muezza' a 'ssu puette tu' ce sta ddiù rose  
Bbella, chell' aldra notte me te 'nzunnaje  
O Ddije! Me s' è pperdute la mia stelle  
Suonne suonne, che veije da lu monte  
Sande Siste, Sande Siste  
Durmite, bbella mi', se vvuoje durmire  
Ji' me ne parte sopr' a nu pède de fiore  
De bbona sere te nne dengo sette  
Addij' addij', e 'n' aldra vold' addije  
Da cap' a lu lette mije

## Molise

### I. Ninne nanne e canzuncelle

Fatte la nanna se te la vuó fà  
Fatte lu suonne, fatte lu repose  
Na na na  
Mo sone mattetine

### II. Sunette, arie de notte e canzone (Strambotti e stornelli)

Me voglie fà nu cante 'n cim' a stu colle  
Nen pozze cantà ca nen tenghe voce  
Pe coglie le cirasa ci vò l'uncine  
Se fusse viste che porta a li piedi  
Te vurria fà afferrà la tremarella  
Nu iuorne me ne scive a caccia  
Vorrei diventà nu verdospino  
Sopra nu monte vide scì ru sole  
Molt' anni so che faccio lu guardiane



A preggione iève scurdie  
Mo me ne voghe ì a la Puglia a mete  
Mo pe la Puglia, mo pe la muntagna  
Quanda vò venì maie e giugne  
Mo vène la boria di la Puglie  
Pozz'éss'accise u trene e chi lu tire  
Li muorte de la Puglia e chi l'avante  
«Bona sera, bellezza, a chià penzate  
Ndelle ndelle core de mamme

### III. Le anime del Purgatorio

Canto di carcerati  
Due canti albanesi

#### Campania

##### I. Fenesta ca lucive

Fenesta ca luciv' e mo' nu' luce  
Russulella spuntava l'arba bella  
Me sento stanco, voglio arrepusare  
Sciurillo che nasciste 'ntra li sciure  
«Uh! papà mio chè bien' a 'stu loco?»  
«Pena, ca chiu nun pozzo supputare  
Cammin' 'e notte cumme fa la luna  
Vac' a la chièsa e la truvaie 'ntavuto  
Iett' a lu 'nfierno ca ce fuie mannato  
Torn' a lu infierno, e dicettero: «Canta.»

##### II. Canzune 'e copp' 'o tammurro, muttiette e fronn' 'e limone (Strambotti e stornelli)

Auciello che ne viene da Caserta  
Calasciunciello mio, calasciunciello  
Cantaturiello mio, cantaturiello  
Carcerato so' stat' a chelli pparte  
«Chi mi porta la nova quando vene  
Chi vo' vedè' la zita quando chiagne  
Cimma d'aruta mia, cimma d'aruta  
Cumme staie cullèreca, siè cummara  
Esce lu sol' a la matina rosa  
Guarda cumme se spezza chistu zito

La notte è lu repuoso de la gente  
Me voglio maretà' a santu Gliuòmmero  
Lu mar'e nella  
Fronn' 'e limone  
Cimma r'aruta  
Sera magnaie zuco de cardillo  
Sera passai' e tu, bella, abballave  
So' stata minacciata da nu guappo  
So' stato carcerat' a Vicaria  
'Sti lienzulella che sotto tenite  
Voglio cantare e si nun canto moro  
Vurri' addeventà nu pesce d'oro  
Vurria tenè 'na casa a la marina  
Tutto de fuoco me viddi allumato  
Sientelo, mamma, ca passa cantanno  
Ih quant'è bello lu ssapè sunare  
Voglio sapè chi ha 'vuto tant'ardire  
Sera passai pe' no vico d'oro  
Aggio passato montagne e gualluni  
Rint'a re trezze puorti 'na ziarella  
Sera cantai, cantai, cantai  
Vurria cantà a pere a sta luggetta  
Spòntati ste spingule ra pietto  
Mo chi re rose mi so 'nammurato  
Corta mi la fecisti la gunnedda  
Sera me lu mangiai nu milone  
M'aggiu susuto a l'arba, stammatina  
Quanne sponta lu sole a li celesti

### Puglie

I. Da San Jacque de Galizie

II. Sunette (Strambotti)

La turtura ci perse la cumpagna  
Vurria salì 'ncil'a se putess  
Donne ce ste affacciate a la fenestre  
Totta de sanghe l'agghie da stampare  
Sòpe nu monde vedèie sscì nu sole

Occhie de falecone pellerine  
Vurriè mena nu lazze pe lu céle  
Iddi na donna sobra a na puzzedda  
Bianca palumba ci hai le bianche pinne  
Quanto è bello l'amare a la vicina  
Quanno vai a la Chiesa, pronta pronta  
Piangi, misera mia, che so soldato

### III. Cinque canti greci

Asca, caledda-mu, c'aczemerào  
Ca posson ehi pu s'agapò  
En tu' pa tos astèrio a' tton aghèra  
E' s proatu mai to crasì me t'ala  
'S to horafàsciu èssiana linari

### Lucania

#### I. Sinittr' (Strambotti)

La bona minata  
Scibb' allu mare, e non ci foss' sciut'  
Tre frunn' e tre fiori so' cinchi rose  
Ti nanni nanni nà', pupi di strazze  
Aveva da vini', non è pitute  
Statt' citt', rusp' oh di pantane  
Amor', amor' è com'alla nicedda  
Sera passebb' e tu, bella, dirmiv'  
Bomminut', figghia di massari  
Quanne nascev i' mamma nun c'era  
Quandu mi fici jeu, fici gran dannu  
Quando nasciètti io, me morse mamma  
Io nasciètti fra liune e urse  
Uei zia vicchiarella  
Nmizz' la via nova

#### II. Canti funebri

Attane mie, attane mie, ah ce sciurante è joce  
Vittorio! Capo russ mii Vittori

### Calabria

#### I. Storie

DONNA CANDIA

## GLORIA

### II. Canti

'A megghiu cosa chi piaci a mmia  
Passa l'acedu e pizzica la rosa  
Sira la vidi la calavrisella  
Mamma, ca passa lu durci brunettu  
E lu me' beni si ndi jiu a caccia  
Oh, quantu è bbeddu l'occhiu di lu sulì  
Quando nescisti tu hhuriu bellizza  
Ca si' cchiù bella tuni de li rosi  
Figghiola, cu 'ssi mani delicati  
Quandu nesci lu sulì a matinata  
All'ariu s'indijru ora l'acelli  
Arangu duci di lu meu giardinu  
Russu hhuriddu e cristalle d'amure  
Si Ccatarina un ghiornu fussi mia  
Caspéddha, po' ciumàse manahì  
Sperto ja ton cosmo thelo na pao  
Oli mu legu: «Tragúda, tragúda!»  
'N jurnu 'na palumba curtivai  
Vorria chi fussi quantu 'na marvizza  
Cca avanti nc'è 'na figghia di massaru  
'Vanti a 'sta ruga ccà, vorria chiantari  
Giuvani, chi vi pendinu 'ssi lazzi  
Vinni a passari a 'nu spicu di via  
A chista ruga cc'è 'na piccirilla  
Troffa di petrusinu, bellu natu  
Vinni mu canto cà su' ostinato  
Barbaru, vili e timurusu cani  
Carceru funnu, cuncavata tana  
Staju 'n galera 'mmita e 'un mi nne pientu

### III. Canti funebri

Spusa, si mi voi videri  
Dundi vinni 'sta nùvulu  
Gioja, vitti la morti  
Seminaru 'nu bàrsamu

O aceju viridi e giallu  
Tu, giudice di l'angili  
Allestite, giuvane, allestite  
Santa Maria Atissima  
A chillu mundu  
Màmmama, non mi ciangiri  
Veni, si mi voi vidiri

### Sicilia

I. La Baronessa di Carini

II. Canzuni (Strambotti)

Una varcuza banneri banneri  
La Luna 'n cielu, e vu' luciti 'n terra  
A lu mari di Letu 'un cc'è cchiù funnu  
Lassassi dittu quannu iia murissi  
Calu di sta vanedda lentu lentu  
Sutta un arcu d'amuri mi firmaju  
Ciàncinu st'occhi miei lacrimi amari  
Quannu l'amanti mia vitti 'mmarcari  
Si nni jiu, si nni jiu lu mè ciatu  
Fazzu la vita chi fa lu viteddu  
'Nta villi valli, 'nta vòscura funni  
Lu judici di mia si 'nnamurau  
'Mmenzu lu chianu di la Vicaria  
Mammuzza chi vinistivu a riccuntari  
Chiancinu l'uocchi miei, gran chiantu fannu

III. Ciuri (Stornelli)

Rosa ciurita  
Muta la manu  
Munta la via  
O Lina, o Lina  
Ciuri di rosa  
Ciuri di ciuri

### Sardegna

I. Ninnios (Ninne nanne)

A-nninnia a-nninnia  
Ooh a-nninnia a-nninnia

A-nninnare a-nninnia

Fizu meu ilthimadu

II. Canthones, canthoneddas, battorinas (Canzoni e canzoncine)

A benis, ajòe, ajoè

Ja mi cheria drommidu

O Deu! mama, chi bolo

Fraillàrjos, ch'ischider fraillare

Non cheren chi ti m'abbàide

Mórt'èr maridu meu conchimannu

A Ggonare so arzadu

Dumìnic'app'andare a ssu zardinu

Belleddu b'ándat'a linna

III. Mutos (Canti)

Istranzor d'Othieri

Su culumbu de ss'oro

Ite bellu s'aneddu

I ssa crèsia 'e Bosa

Oje sa ferrofia

Ite bellu giovànu

Sa càmpana 'e ssu monte

I ssu mare brinchende

Dae intro d'una nue

Ite bellu pastore

Arcor de cariasa

Inintr' 'e ss'apposentu

Unu moro, unu moro

I ss'oru de ssu mare

Sas càmpanar de chelu

Unu pizzinnu brundu

Trich'in colòr' 'e mele

Mala paka, su sole

A su mare m'acchero

Ite bellu sonare

In sa colthe 'e su re

Cadenas, cadenilias

In s'aèra b'a' nue  
In pianu 'e Caltheddu  
Unu fiore 'e oro  
Su colovru in s'arena  
S'arbure 'e su limone  
Ite bellu e' su re  
Sa campana ìltha' sonende  
A m'acchero a sa poltha  
Su sole tota die  
Sa luna elthe a de notte  
Lampadu appo s'ultheddu  
Su ferru es' troppu ikuru  
In s'oru 'e su mare  
S'amante 'e Macumere  
In su paris de 'Osa  
IV. Goso (Canto della Passione)  
Ahi trilha de me, ahi dolente  
V. Attidos (Canti funebri)  
Rattu e' su lizu ispartu  
Ses chi andas a Sumboe  
Tue filthi s'amparu  
Fizu de s'anima mia! - Mancadu m'e' su sole

#### APPENDICE I - Poesia folclorica

Ninne-nanne

CHIOGGIOTTA

FRIULANA

ROMAGNOLA

TOSCANE

CALABRESI

LUCANA

SICILIANE

Orazioncine e scongiuri

FRIULANE

ROMAGNOLA

REATINE

SARDE

Canti fanciulleschi

ABRUZZESI

CALABRESI

SICILIANI

Un canto per danza romagnolo

Indovinelli

ROMAGNOLI

SICILIANI

Filastrocche e cantilene

LOMBARDE

Canzoni iterative

LA CENA DELLA SPOSA

MARIANNA E MARTINO

LETTERA

Gridi

LOMBARDI

VENEZIANI

NOMI DI ANIMALI SARDI

APPENDICE II - Canti militari

Canti del Risorgimento

PARTIRÒ, PARTIRÒ

ADDIO, MIA BELLA, ADDIO

DIMMELO, BELLA

Canti della guerra '15-18

SUL PONTE DI BASSANO

E LA VIOLETTA

QUEL MAZZOLIN DI FIORI

IL VENTINOVE LUGLIO

STAMATTINA MI SONO ALZATA

DOVE SEI STATO

PENA GIUNTO CHE FUI AL REGGIMENTO

LA PASTORA

MORETTO

SU LA PIÙ ALTA CIMA

DOMAN L'È FESTA

VENTI GIORNI SULL'ORTIGARA



LA TRADOTTA  
MONTENERO  
IL TESTAMENTO  
BANDIERA NERA

Canti fascisti

HANNO AMMAZZATO  
CAMICIA NERA  
EJA EJA

Canti dell'ultima guerra

IN GRECIA DESTINATI  
E SUL CERVINO  
SUL PONTE DI PERATI

Canti partigiani

RUSSIA FATALE  
BANDITI DELLA AQUI  
QUANDO SAREMO A VARZI  
BOVES  
LA VIEN GIÙ DA LE MONTAGNE  
ODI IL ROMBO DEL CANNONE

Appunti bibliografici e note ai testi

OPERE GENERALI

PIEMONTE

LIGURIA

LOMBARDIA

EMILIA

ROMAGNA

VENEZIE

FRIULI

TOSCANA

MARCHE

UMBRIA

LAZIO

CORSICA

ABRUZZO

MOLISE

CAMPANIA

PUGLIE

LUCANIA

CALABRIA

SICILIA

SARDEGNA

POESIA FOLCLORICA (APPENDICE PRIMA)

CANTI MILITARI (APPENDICE SECONDA)

Nota alla presente edizione

\* Pubblichiamo qui ampi stralci del testo di Alberto Mario Cirese pubblicato alle pagine 133-166 del volume *Lezioni su Pasolini*, edito a cura di Tullio De Mauro e Francesco Ferri (Ripatransone, Edizioni Sestante, 1997). Il testo di Cirese riprendeva due suoi interventi, tenuti il 19 gennaio e il 16 febbraio 1996, nell'ambito di un ciclo di lezioni su Pier Paolo Pasolini che si svolse dal 10 novembre 1995 al 26 aprile 1996, organizzato dal Dipartimento di scienze del linguaggio della «Sapienza» di Roma, allora diretto da Tullio De Mauro.

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Lettere*, con una cronologia della vita e delle opere, a c. di Nico Naldini, 2 voll., Einaudi, Torino 1986-1988, vol. I, p. 519; cfr. p. CXXV. Nel seguito cito con *Let.*

<sup>2</sup> *Let.*, I, p. 676.

<sup>3</sup> *Let.*, II, p. 175 (6.3.1956). Parlando delle radici culturali e psicologiche di *Le ceneri di Gramsci* (per le quali esse sono da prendere, dice, «come un suo fatto personale, non come un fatto paradigmatico») Pasolini indica tre fatti: «1) una formazione letteraria forse più precoce [di quella di Calvino] ... 2) L'eccezionalità del mio eros, che è stato un trauma massiccio e tremendo per tutta la mia adolescenza e prima giovinezza... 3) Il fatto che mio fratello sia stato ucciso dai comunisti, sia pure di Tito o passati a Tito. Mio fratello è stato la più nobile creatura che abbia mai conosciuto: è andato coi partigiani neanche diciannovenne, per pura fede e puro entusiasmo (non per fuggire, come hanno fatto tanti: non aveva ancora obblighi militari cui scampare). Era partito con sentimenti comunisti, poi lassù, in montagna, per una serie di circostanze era entrato in forza all'«Osoppo» e si era iscritto al Partito d'Azione. Naturalmente, con l'Osoppo, si era opposto alle mire di Tito che voleva prendersi Venezia Giulia e Friuli... Ecco perché per me - che ho sempre votato per il Pci e che mi sento comunista - la scelta vera e propria la scelta totale è così drammatica e difficile».

<sup>4</sup> *Canz.*, 1955, pp. CXIX sgg. Noterò anche che il titolo *La meglio gioventù* (nel 1949 assegnato a un romanzo, e poi passato alla raccolta di versi friulani del 1954) è un verso dei canti militari *Bandiera nera* e *Sul ponte di Perati* di cui ai nn. 779 e 785 del *Canzoniere*.

<sup>5</sup> «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXIV, fasc. 406, 1957, p. 156.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 56.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 61-62 (e vedi oltre).

<sup>8</sup> Inserita, scrive Pasolini, «con somma ripugnanza, per imparzialità (e che valore avrebbe l'imparzialità, se non costasse fatica?)» (*Canz.*, pp. CXXI-CXXII).

<sup>9</sup> *Let.*, II, p. 338.

<sup>10</sup> Garzanti, Milano. Mancano la dedica, il brano della lettera di Guido e la *Premessa*; i testi sono ridotti a 365, e dell'*Introduzione* sono riprodotte solo le osservazioni relative alle singole sezioni regionali.

1 Della Oddone possiamo anche ricordare le antologie per genere *Cantilene popolari dei bimbi d'Italia* (Bergamo, 1920) e *I canti del lavoro* (Brescia, 1941), di cui qualcuno è popolare. Aggiungiamo a queste il volume di S. LA SORSA, *Presso la culla in dolce atto d'amore* (Napoli, 1940).

1 E il Maroncelli, per es., aveva in mente una serie di poesie da intitolarsi *Carmi lievi*, «rifatte» sui motivi popolari.

2 Cfr. G. Praga, *Di N.T. traduttore* (in «La Rivista dalmatica», a. VII, fasc. 3-4, 1923-24) e A. Cronia, *I canti illirici di N.T.* (in «Nuova antologia», a. 77, fasc. 1686, 1942).

3 Il che teoricamente è ineccepibile. Meno nei casi concreti, poiché, per esempio, quando il Croce afferma che «né sempre la poesia popolare è anonima, né la poesia d'arte è sempre accompagnata dal nome dell'autore» equivoca evidentemente sul concetto di «anonimo».

4 Sì, ma nel caso della poesia popolare «impersonale» significa, per così dire, «universalmente preumana».

5 Ma la poesia popolare è *sempre* tipica.

6 Ma la poesia popolare è *atecnica* in quanto manca di libertà tecnica; è incapace d'innovazioni stilistiche.

7 Ma la poesia popolare è *astorica* nei confronti della storia qual è, non della storia in assoluto: cioè della storia come azione e passione delle classi dirigenti.

8 Sintetica come atto dello spirito umano, non come specifico atto di poesia: se su questo punto è impossibile documentarsi, in quanto non esiste un solo testo primo di poesia popolare e ci troviamo di fronte a una congestione irriducibile di varianti, lezioni, ripetizioni, abrasioni, contaminazioni.

9 Giustamente il Pasquali (*Domenico Comparetti e la filologia del sec. XIX*, Rieti, 1929), a proposito del Comparetti, poteva scrivere: «Se non fu romantico il temperamento, romantico fu, da un certo punto in poi, l'intelletto» e, precisando:

«Romantico è il senso vivo per l'unità integrale di tutte le manifestazioni dello spirito in tutta un'età. E romantica è anche la distinzione netta fra tradizione dotta e tradizione popolare; romantica la fiducia soverchia riposta in quest'ultima...».

10 Un po' il corrispettivo del pericolo contenuto nell'estetica crociana *tout court* e, delineato dal Gramsci in questi termini: «L'estetica del Croce ha determinato molte degenerazioni artistiche, e non è poi vero che ciò sia avvenuto sempre contro le intenzioni e lo spirito dell'estetica crociana stessa; per molte degenerazioni, sì, ma non per tutte, e specialmente per questa fondamentale, dell'*individualismo* artistico espressivo antistorico (o antisociale o antinazionale-popolare)» (*Letteratura e vita nazionale*). Ad ogni modo è un pericolo che vale per le zone basse della letteratura, per la provincia ritardataria e insincera. Quanto alle zone alte, bisognerà notare che in un'ala dell'ermetismo (Betocchi, Gatto, Caproni) qualche accento vagamente popolare si avverte; ma bisognerà soprattutto notare che è di questi anni la scoperta (dovuta a Bo) e la moda in Italia del popolareggiante andaluso (squisito) di García Lorca.

11 Opera d'uno storicista osservante è per es. *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (Bari, 1941).

12 D'utile lettura le *Tre osservazioni su Gramsci e il folklore* di V. Santoli, in «Società» n. 7 (1951).

13 Con la sola eccezione, forse, di un saggio «d'occasione» di Emilio Sereni (*Popolo e poesia di popolo in Italia attorno al '48*) nel quaderno di «Rinascita» dedicato al 1848.

14 Sull'interdipendenza tra la «questione meridionale»

impostata sociologicamente e i suoi aspetti d'attualità letteraria (a proposito di *Tradizioni popolari in Lucania* di G.B. Bronzini, *Canti molisani* di E. Cirese, *Pane e terra del Sud* di G. Pepe, *Indovinelli siciliani* di Vann'Antò, *Note di viaggio* di De Martino, da una parte, e alcuni volumi di liriche di R. Scotellaro, V. Bodini, V. Fiore ecc. dall'altra) si veda il nostro articolo, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, in «Paragone» (n. 64, aprile 1955).

15 Ecco la descrizione di questo «metro» popolare fornita dal Nigra: «I caratteri esterni dello *strambotto* sono: strofa unica; versi endecasillabi; terminazione d'ogni verso regolarmente piana (parossitona); rima, assonanza o consonanza costante in ogni verso, cioè assenza di emistichi o versi non rimati, salve però le non infrequenti, ma irregolari eccezioni; frequente parallelismo di rime alternate e di *consonanze atone* (àre-ìre-àre-ìre). L'unica strofa è composta di quattro, sei, otto, dieci o più versi. Lo strambotto si canta non solo nelle campagne e nei villaggi, ma con eguale frequenza anche nelle città. Si canta poi inoltre, come lo *stornello*, in forma amebea, a guisa di gara o tenzone». Naturalmente lo strambotto assume nomi diversi secondo i diversi luoghi in cui si canta (cfr. la sezione antologica).

16 «Gli *estrabots* più antichi - scrive il Novati (cfr. bibl.) - de' quali s'abbia memoria in Francia, erano sorti fra le baracche di un accampamento negli anni primi del secolo decimo, per pungere, come s'è veduto, la vigliaccheria d'un barone. Orbene: altrettanto è seguito in Italia; il primo canto volgare del quale si ritrovi memoria è anch'esso uno strambotto, scagliato precisamente verso il medesimo tempo, contro un gran signore feudale, non certo inferiore per ricchezza e per potenza al figliuolo di Ranulfo II.» Si tratta di Adalberto I, marchese d'Ivrea, genero di Berengario, e operante tra la fine del IX e il principio del X secolo. Pare fosse dapprima un

buon principe, ma poi stando alla cronaca di Liutprando allegata dal Novati: «Tam dirae autem... postmodum factus est fama, ut huiusmodi vera de eo tam a maioribus quam a pueris cantio diceretur. Et quia sonorius est, grece illud dicamus: ... *Adelbertos comis curtis, macrospathis, gundopistis*; quo significatur et dicitur longo eum uti ense et minima fide». Ed è divertente seguire, sugli allegati dell'operetta novatiana, questa tradizione dei *derisoria carmina* medioevali, in cui persiste intatto e coagulato qualche brano di quell'antica «realtà», con quei ragazzi, stracciati e insolenti, al pigro solicello italico, che alzano la loro gazzarra in qualche trivio subalpino o in qualche crinale appenninico. Sono i fanciulli, dice il Novati, «dacché mondo è mondo... gli immancabili collaboratori e propagatori della satira popolare». Eccone per esempio una ghenga, alla periferia di Milano, che imperversa sui poveri cremonesi, che per averle buscate dai milanesi presso Brescia nel 1109, erano per metà affogati nell'Oglio: «*Fugiamus, fugiamus et ad Lolium vadamus, quod melius est submergi quam mori*». Ed ecco un gruppetto di malandrinelli romani che «alzano moina» contro papa Vittore (1160): «*Maledicite filius maledicti, Dismanta compagnum, non eris papa, non eris papa!*» (in *Bosonis Card. Alexandri III vita* in J.M. Watterich *Pontific. romanor. ecc.*, Lipsiae, 1862). Mentre la famosa *Cronaca* di Salimbene ci trasporta nel contado toscano nel 1240, tra sciami di figlioli per niente propensi alla francescana mitezza di moda. Racconta il buon Salimbene: «*Nam rustici et pueri et puellae, quotiens obviabant fratribus minoribus per vias in Tuscia, ut centies audivi, cantabant: Hor atorno fratt Helya ke pres'ha la mala via. Et tristabantur boni fratres et irascebantur vere usque ad mortem, dum talia audiebant*».

17 «Nonostante la recentissima ripresa» dovuta alle scoperte delle *kharge* romanze nelle antiche *muwashshahat* arabe ed ebraiche, il problema delle 'origini arabe' della lirica



romanza si può considerare metodologicamente come un problema improponibile. Non si può porre cioè come problema di 'origini'. È viceversa un problema complesso, che ancora merita di essere esaminato e sviscerato, di incontri culturali e di civiltà in un clima storicamente determinato di correnti di gusto e di mode letterarie o poetico-musicali. In seno a questo problema più complesso la civiltà e la cultura araba hanno esercitato la loro funzione, che non credo si debba né esaltare né sottovalutare in modo eccessivo; e la penisola iberica e la Francia meridionale e centrale (e, chissà?, anche la Sicilia) sono stati luoghi d'incontri della civiltà e della cultura araba con quelle dei popoli romanzi, incontri che forse sono avvenuti in più di una ripresa: una prima volta con l'invenzione della *muwashshaha* con assorbimento da parte degli Arabi di elementi del gusto romanzo, e una seconda volta verosimilmente con acquisizione da parte del nascente mondo letterario occitanico di motivi arabi o mozarabi già diffusi nell'orbita letteraria e popolare». ».

18 *Le origine della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi* (Palermo, 1924).

19 *Saggi critici di poesia religiosa* (Bologna, 1914).

20 *Le origini della poesia drammatica italiana* (Bologna, 1934).

21 Cfr. *La canzone popolare ecc.*, cit.

22 *Poesia popolare e poesia d'arte* (Bari, III ed., 1952).

23 Capostipite di questa scuola positivista, detta dei «Comunalisti di Harvard», fu l'americano Francis Grummere (*The Beginnings of Poetry*, New York, 1901; *The popular Ballad*, Boston, 1907; *Primitive Poetry and the Ballad*, in «Modern Philology», I, 1903-4; *Ballads*, in *Cambridge Hist.*

*of English Lit.*, II, 1907). Queste teorie sulla origine della ballata verranno confutate in senso bederiano da Louise Pound in *Poetic Origins and the Ballad*, New York, 1921.

24 I titoli non sono gli stessi che nella raccolta del Nigra: abbiamo cercato di mantenerci a una maggiore fedeltà (dopotutto filologica: e il Nigra era forse un po' accecato dal suo elegante e robusto filologismo dando loro dei titoli nati dalla convenzione delle ricerche erudite come *Un'eroina*, *Ero e Leandro* ecc.) ai testi che non hanno titolo, in natura.

25 E su cui si veda la recensione del D'Ancona nella «Rassegna settimanale», VI, 131, e poi raccolta nei *Saggi*.

26 Cfr. Ampère: *Instructions relatives aux Poésies populaires de la France* (Paris, 1853).

27 Per esempio la canzone della *Madre che uccide il figlio*, di cui noteremo, per curiosità, che è sfuggita all'infalibile D'Ancona in un suo studio su *La storia del padre che assassina il figlio*, nei *Saggi* in cui pure è citata la redazione francese raccolta dall'Aunis: cfr. J. Bujeaud, *Chants et chansons pop. des provinces de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois* ecc. (Niort, 1866).

28 *Poeti dialettali modenesi* a cura di A. Nota, Modena, 1931, e *Poesia dialettale modenese* a cura di G. Cavazzuti, Modena, 1910.

29 Che risale nella tradizione letteraria almeno al 1847, anno in cui esce *Il Diavolo del Sant'Ufficio* dello Zanolini (cfr. G. Contini: *Un paragrafo sconosciuto della storia dell'italiano letterario nell'ottocento*, in «Paragone», 1950).

30 *La classificazione dei dialetti italiani*, Leipzig, 1938.

31 Non ricorda la situazione, del resto romanticamente

popolare, marinaresca, del *Billy Budd*?

32 Cfr. «La Calabria», II, n. 46.

33 Assai meno bella è l'altra variante data dal Casetti-Imbriani; mentre quella tarantina del Lovarini è ridotta al puro tetrastico.

34 Ci riferiamo a canzoni del tipo *Me compare Giacometo o Xè maridà Sior Piero*.

35 Si vedano le correnti di «antropologia culturale» operanti nel Nord America (F. Boas, A.L. Kroeber, R. Benedict, R. Linton, C. Kluckhohn ecc.).

36 *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio* (Bari, 1908).

37 Dettata dal diciottenne Donato Pisanelli, che l'aveva imparata da suo nonno, attore di varietà. Ma si trova stampata anche in piccoli e rozzi canzonieri, ancora venduti in periferia o al mercato di Porta Portese.

38 Fu probabilmente lui a dare al Benson, venuto in Corsica per l'affare Paoli, le due liriche popolari stampate in *Sketches of Corsica* nel 1825.

39 Citato in *La chanson populaire de l'île de Corse* del De Croze, per la sua «excellente relation», *En Corse* (Paris, 1887).

40 Ripetiamo qui, poiché siamo in sede di verifica, quanto dicevamo nel secondo paragrafo di questo scritto: «... va notato subito un vizio d'impostazione: l'aver preso la collettività ideale dei romantici per una collettività fisica: mentre è chiaro - anche se non era sempre chiaro negli ispirati teorici del romanticismo - che la massa 'inventante'

non andava intesa come numerica collaborazione di 'popolino' associato a poetare, ma andava calata in un individuo che di quella massa fosse 'tipo', etnico ed etico, indifferenziato dagli altri e quindi autorizzato a inventare, a variare, o addirittura ad abradere, per gli altri: 'altro anch'esso'».

41 Si tratta del celebre poema *La Baronessa di Carini* qui giunto dal Sud probabilmente via Napoli: e incrociatosi col canto analogo toscano sceso giù probabilmente attraverso il Lazio. Ma sulla *Baronessa di Carini*, la sua origine e la sua diffusione tutto è da rimettere in discussione (cfr. l'articolo del Cocchiara sul n. II-IV degli «Annali del Museo Pitrè»).

42 Tanto più che nella raccolta del Cirese (cfr. bibl.) la finalità estetica è cosciente e scoperta («... oltre al rigore di norme che ogni pubblicazione di canti popolari deve seguire, ho vista nel libro la necessità di rendere accessibile a tutte le categorie di lettori, dallo specialista al popolano, la *poesia* del canto popolare e la storia di pene e di speranze su cui essa si innesta»), come del resto è evidente in Cirese la scaturigine ideologica della sua passione di folclorista: in cui si notano accenti di sincerità e necessità, tra un poetico crocianesimo e una vocazione socialista di vecchio stampo, assolutamente rare.

43 In «Arcadia», 1917.

44 Quanto agli autori di queste canzoni (da Capurro a Di Giacomo, da F. Russo a Murolo e Mario) essi appartengono alla storia della letteratura dialettale napoletana, non già alla popolare: il lettore può vedere in proposito la nostra *Antologia della poesia dialettale del '900* (Guanda, 1953).

45 Da Vico Garganico.

46 Il Gigli nel suo opuscolo (cfr. bibl.) osserva: «Ci piace

rilevare anzitutto come la letteratura popolare greca di questa provincia abbia una fisionomia tutta propria, che la distingue nettamente da quella popolare italiana». Del resto il lettore prenda atto, come di un dato curioso, o almeno per curiosi, della strana coincidenza tra due canti greci di due paesi, *Martano*, qui nel Salento, e *Bova*, in Calabria, separati dall'intero meridione alloglotta e senza strade, e senza contatti di sorta tra loro per secoli: il canto di Martano (raccolto dal Gigli) dice: «*C' isela na ' mo fsiddo apu ' tturtèa, | Na so'mbo ec' es to petto sa ' gherài, | Na su pizzulísu òlo citto crea, | Su na calèfsi i hera na me piài!*» (E vorrei essere pulce di queste parti, acciocché ti entrassi nel petto come un falcone, acciocché tutta quella carne ti pizzicassi, tu calassi la mano per pigliarmi). Mentre quello di Bova (raccolto dal Mandatari: cfr. bibl.): «*Caspédtha, po' ciumàse manahì? | Manahò ciumúne ciòla egò. | Na spiddho na su mbei ossu to aftì, | C'ena addho na mbei pu thelo egò; | Na su dangài addhonè tundo vizzi, | Ce t'addho, abbucàtu, to affalò: | Asce sprihàda na su vjéi i spihì, | Ti meddhi n'artis ecì p'ummon egò.*» (Ragazza, come dormi sola? Solo ci dormo anch'io. Una pulce t'entri dentro l'orecchio, e un'altra dove voglio io. Ti morda un'altra quella mammella e l'altra sotto, l'ombelico. Che di freddo ti esca l'anima, ché non venisti là dove ero io).

47 Ne trovò uno V. Gian, in un codice del sec. xv (in «Arch. trad. pop.», IX, 1889); altri quattro ne cita il Toschi nella sua antologia della poesia religiosa popolare.

48 È da escludere che l'autore seicentista la conoscesse direttamente, sia in Italia, sia in un suo ipotetico viaggio in Spagna: «È da pensare solo - conclude la Tragni -, che, data la diffusione della cultura spagnola in Italia nel Seicento (epoca del canto), per cui alcuni scrittori nostri erano bilingui, egli potrà aver sentito narrare la novella da qualche uomo di chiesa od anche di cultura».

49 Si veda la recensione di A.M. Cirese in «Letteratura» (a. II, n. 10) e di G. Bonomo in «Annali del Museo Pitrè» (II-IV, 1951-53).

50 Cfr. un articolo di A.M. Cirese *Appunto su Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei Malavoglia* («La Lapa», II, 9, 1954).

51 *L'animo del Calabrese* (ne «Il Ponte», sett.-ott. 1950).

52 A suggerirci l'idea è stato il *Capitolo* di San Jacopo di Galizia (cfr. sezione Puglie), combinato con la convinzione che la «forma prima» lirica, in pratica, sia il quaternario e non il distico, come invece pensa il Toschi.

53 Il corsivo è nostro.

54 E, aggiungiamo noi, quell'empito lirico, musicale, che ne distingue il modo «narrativo».

55 Seguiamo, nell'analisi, la lezione di Salomone Marino.

56 Ragazzo.

57 Andare.

58 Voglio.

59 Campo.

60 Cosa ho fatto.

61 Anni.

62 Tutti.

1 Vai.

2 Così.

3 Grembiule.

4 Tessitrice.

5 Io sono qui.

6 Che venga sera.

7 Là dentro.

8 Non m'importa.

9 Mi preme guadagnare qualche soldo.

10 Vecchietti.

11 Roggia.

12 Risciacquare.

13 Giù.

14 Qui sopra.

15 Sono arrivato.

16 Un cestello.

17 Occhietti.

18 Esserci.

19 All'inferno.

20 Il cordaio.

21 Ho venduto.



1 Facile, scorrevole (latina).

2 Io mi sono incamminato dalla Mornella.

3 Per venirvi.

- 1 Di notte vegliamo.
- 2 Vaiole.
- 3 Rosolia, morbillo.
- 4 Braccialetti, monili.
- 5 Radice.
- 6 Appoggio.
- 7 Sul capezzale.
- 8 Quando.
- 9 Impiccato.
- 10 Infilo.
- 11 Vuoi.
- 12 Nido.
- 13 Lui.
- 14 Alzi.
- 15 Notizia.
- 16 Vespro.
- 17 Calzoni.
- 18 Andavano e venivano.
- 19 Una vocina.

20 Baciato.

21 Giovincello.

22 A far fila [nella stalla].

23 Seggiola.

24 Sgabello.

25 All'orecchia.

26 Cammino.

27 Fanello.

28 Aranciate.

29 Piango.

30 Volare.

31 Pendice.

32 La Stella del Boaro.

33 Oggi.

34 Nei casoni.

1 Nuvoletta.

2 A casa.

3 Aria.

4 Traboccava.

5 Prendo.

1 Con le ascolane.

2 Roteare.

3 Spola.

4 Ritornerai.

5 Arietta.

1 Ai piedi.

2 Lo credette.

3 Scalza.

4 Briglia.

- 1 Battono.
- 2 Il tuo babbo.
- 3 Salire.
- 4 Cervi.
- 5 Bambino.
- 6 Chiesa.
- 7 Guardato.
- 8 Venti.
- 9 Scendo.
- 10 Dove.
- 11 Giovincello.
- 12 Il villaggio nativo.
- 13 Uccidere.
- 14 Appostamento.
- 15 Bene.
- 16 Finestra.
- 17 Giungerà la nostra gente.
- 18 Il marito morto lontano.
- 19 Tavola su cui si espone il morto.

20 Intendi: al letto vuoto.

21 Si chiama così il marito, come sorella la moglie.

22 Chiedere.

23 Ghisoni.

24 Tutte le mattine quando portano la posta.

25 Giunge.

26 Scendere.

27 Appoggiato.

28 Primavera.

29 Rosmarino.

30 Bagni di Pietrapaola nel Fiumorbo.

31 Chi beveva il Pernod (l'aperitivo).

32 Prete all'altare.

33 Fortuna (chance).

34 La catasta di legna su cui era caduto Domenico.

35 Le mie sciagure.

36 La più piccola (delle sorelle).

37 Bandita.

38 In casa di Lichellu, l'assassino.

39 La madre dell'ucciso.



40 Figli piccoli.

41 Percosse.

42 Per scenderci.

43 Il colpo che uccise il figlio.

44 Salivi.

45 Morto, in quanto per il morto si spegne il focolare (fugone).

46 Ieri.

47 Rizzati in piedi.

48 Bottega.

49 Si chiudono le persiane, in segno di lutto.

50 Adesso.

51 Cola la cera.

52 Vendicare.

53 Va'.

1 È la rondine che così canta.

1 *Serenu*, rugiada della sera; *lentore*, rugiada del mattino.

1 Piccioncino.

2 Tacchina.

3 Scope.

4 Scopini.

5 Pescati con la còcia (strascino).

6 Matassine.

7 Spinette.

8 Ditali.

9 Agorai.

10 Forcine.

11 Lo stuzzicadenti nella sua quadruplice funzione.

1 Ago.

1 Per ragioni di tecnica tipografica le vocali col punto sotto sono state abolite.

www.illibraio.it



Il sito di chi ama leggere

Ti è piaciuto questo libro?  
Vuoi scoprire nuovi autori?

Vieni a trovarci su [ILlibraio.it](http://ILlibraio.it), dove potrai:

- scoprire le novità editoriali e sfogliare le prime pagine in anteprima
- seguire i generi letterari che preferisci
- accedere a contenuti gratuiti: racconti, articoli, interviste e approfondimenti
- leggere la trama dei libri, conoscere i dietro le quinte dei casi editoriali, guardare i booktrailer
- iscriverti alla nostra newsletter settimanale
- unirti a migliaia di appassionati lettori sui nostri account [facebook](#) e [twitter](#)

«La vita di un libro non finisce con l'ultima pagina»

**IL LIBRAIO**