

gatto spoglio
193202/1

IL TESAURO

ANNO V, NUMERO 1-3

GENNAIO - GIUGNO 1953

SOMMARIO: STITH THOMPSON, *Advances in Folklore Studies*; GUIDO SABA, *Le «chansons d'histoire» o «chansons de toile»*; GIOVANNI CROCIONI, *Dignitade* (Vita nuova VII, 2); G. D'A., *Pubblicazioni*; *Il Museum of International Folk Art di Santa Fe*; *Contributo governativo*.

ADVANCES IN FOLKLORE STUDIES (*)

Folklore and ethnology have always had so intimate and well-recognized a relationship that it is not possible to draw exact boundaries between them. The folklorist, especially in Europe and South America, is frequently concerned with traditional social organization and material culture; and the ethnologist, whether he is studying a group of people in central Africa or in central Europe, inevitably finds that he cannot properly perform his task if he does not know the songs and stories, the dances and games, the beliefs and magic practices, of those he studies.

In Europe this relationship is everywhere recognized in the organization of institutes, archives, university courses, and international congresses. In South America the folklore museums might well be called ethnological, since they deal with customs and material culture. In the United States, also, the ethnologists and other anthropologists for many years have given the most effective support to folklore studies and have continually collected and published tales, songs, and other oral literature.

One reason for a lack of perfect harmony between ethnologist and folklorist is that folklore occupies a borderline position and has interests in addition to those of the ethnologist. Since, among other things, it deals with oral literature, the orientation of many folklorists toward the literature characterized by books and authors is natural and is needed, especially in the study of groups used to reading. This looking in both directions has made difficult not only the definition of folklore as a term but also the focusing of efforts of various folklorists. With those using folklore for propaganda or entertainment we are not here concerned; but

even those who approach it in the spirit of real scholarship find that the field as a whole is too extensive for one man to cover. There is thus a tendency not only to specialize but often to feel that one's own peculiar interests are so important as to make all others negligible. It is the rare folklorist, as it is the rare anthropologist, who perceives his subject in the large, follows all its developments, and relates them to one another and to neighboring areas.

In spite of these and other obvious difficulties, great advance has occurred in the century and a half since the study of folklore began as a part of the romantic interest in primitivism. It has not seemed to make any great difference that there was no agreement as to exactly what field the study of folklore covered. The goal from the beginning has been the recovery of the lore of the folk, both in verbal expression and in traditional ways of thinking or behaving, and there has been no disagreement about a certain central core of material in which all folklorists are interested. Whether they are working in Scandinavia, Polynesia, or Kentucky, they concern themselves with traditional tales, myths, and legends; songs, chants, and verses; proverbs and sayings; and even such special forms as riddles. About so much there is general agreement. A considerable number of anthropologists think of other traditional aspects of the life of pre-literate peoples as belonging to ethnology but not to folklore; but, even allowing the anthropologists' claim to these parts of the field, the work of the folklorist does extend rather far over into the field of ethnology, especially as it concerns the Europeans and other peoples in Western civilization. Thus the study of all kinds of traditional beliefs and superstitions, of arts and crafts; of dances, games, and traditional in-

strumental music—all these occupy a middle ground and can be claimed as a legitimate subject for both the ethnologist and the folklorist. Most European folklorists also concern themselves with customs based upon the calendar, with festivals, wedding ceremonies, old agricultural practices, cookery, the types of houses and buildings, implements, and all kinds of industrial processes. This is also true throughout South America and the Orient. It has seemed wise for the folklorist to use a rather wide interpretation of his field, and, although he may leave the ethnology of nonliterate peoples for special study, he very often has to concern himself with such matters.

Accepting, then, this wide interpretation of the subject, as it is actually found among working folklorists in various parts of the world today, what advances can we see, and in what directions do we seem to be moving? My remarks here are based upon a visit to practically all the folklorists of South America and to most of those in Europe, as well as upon an extensive correspondence with workers in other parts of the world (see Thompson, 1948).

It is obvious that, before any work with folk tradition can be undertaken, the traditions themselves must be collected. Afterward, they must be preserved and arranged properly, and finally it is hoped that they may all be studied. As for the collecting of folk material, the larger part is still done by amateurs. Some of these, because of their general ability and tact, are able to do first-class work. Certainly, most of the old collectors of folklore in the nineteenth century were untrained, but they often had remarkable success because of their understanding of what they were working with. The question of how to make amateur collecting more effective faces the leaders of folklore continually. Some countries have been helpful in the preparing of handbooks for these collectors. Unfortunately, we have nothing very good of this kind in the United States. Local societies and journals frequently give good leads to such amateur collectors, but, as archeologists and historians have long ago learned, the work of the amateur must be checked very carefully and must often be taken with a considerable grain of salt.

Perhaps the best use of amateur collecting in any broad systematic way has been developed by some of the European folklore archives, particularly those in Ireland and in Sweden (1). Here the amateur is paid for his work and in every case must have a certain amount of preliminary training from the central folklore archive. The details of this preliminary training vary from country to country, but it seems to be necessary in order to avoid a great deal of lost motion

and actual error in the work of the collector. Questionnaires of all kinds are sent out to suggest to the workers what they may expect to find. They are trained in the proper and sensible use of these questionnaires. In recent years they have also been trained in the use of recording machines of one kind or another, so that they collect more and more faithfully and become increasingly imbued with the ideal of authenticity. Collectors are also required, or at least encouraged, to keep an account of their actual experience with the people with whom they work. Later this may become very valuable to the student of folklore, who uses it in the archive or in published form.

In recent years some of the best of the folklore archives have regular staff members who go out into the field and collect traditional material. Some of them now have good sound trucks and excellent photographic apparatus. Joint field expeditions with ethnologists, linguists, students of tales and mythology, folk song and folk music specialists, and folk art scholars have been undertaken, and this development promises to be important in the future. Two kinds of collecting that have had only indifferent success should be mentioned. One of these is the collecting of traditions through school children. The Irish have tried this on an extensive scale. They have found that the actual collections are not very good but that the greatest service that the work with school children has performed has been to bring to the attention of the Irish Folklore Commission a number of important informants. These informants are then visited by the trained collectors, and very valuable material has been found in this way. For school children there is always a tendency to change and embroider material in the way that they think their teacher would like, and some teachers are not slow to encourage such prettification. Another type of folklore collecting which has sometimes succeeded and sometimes not has been that made in response to an order from the government. We had our own experience during the 1930 depression, when the Federal Writers' Project of WPA attempted to collect folklore. In some states these inexperienced workers were merely told to go out and collect folklore. They were not properly informed as to what they should collect, and I think it is the opinion of most people who have examined these Federal Writers' Project records that, with notable exceptions, they are rather worthless. On the other hand, I am told that the valuable records in Sweden began with the order of Gustavus Adolphus in the early seventeenth century, which was sent out to all priests and officers to collect certain types of folk customs and

traditions. I should suppose that success resulted because the task was made very definite and specific.

The most important work in folklore today is being done through the great folklore archives, most of them in Europe. The first of these, and in many ways still the greatest, is in Helsinki. This dates back to the 1830's and was started in connection with the collecting of the folk songs that were worked over into the Finnish epic, the *Kalevala*. In spite of all the well-known vicissitudes of the Finnish people in the last century, collecting has gone on almost without interruption, and the material has always been carefully preserved and skilfully indexed and analyzed. They accept folklore in its very widest sense, and their archives are being daily added to by the very considerable local staff, some of whom are now making good use of their new sound truck (2). Only slight variation in method is found in the similar archives at four places in Sweden, in Oslo, in Copenhagen, in Dublin, and in Paris. Specialized archives are established at several places in Germany and in southern Europe. The greatest archive of folktales is in Dublin. To give some idea of the scope of work of these Irish folklorists within the last twenty years, it may be mentioned that they have something over two million pages of manuscript, which is well bound and which is gradually being indexed. These European archives are supported by the state and are considered to be a serious and important part of the scholarly work which the state wishes to promote. Their goal is to make an actual record of the life of the people, especially that part which has become traditional, and also to study it in its historical setting (3).

In some of the countries, notably Finland and the Scandinavian lands, folk museums have supplemented the work of the folklore archives. All the material culture is placed in special museums, some of them indoors and some outdoors. The museum movement in Sweden, for example, has gone on at a great rate, so that there are many hundreds of small folk museums, in addition to the great Northern Museum at Stockholm and the outdoor museum of Skansen (4). The same picture is to be seen in Norway and, to an extent, in France.

On our continent the archiving and museum work has been much less important. In South America are several small folklore archives and a number of museums of folk-life. These are usually highly specialized and do not cover all aspects of the life of the people (5). Of course, we have some museums of folk-life in the United States, but much of the material properly belong-

ing there is kept in historical museums (6). Our folklore section of the Library of Congress is our natural folklore archive, but it is only slowly developing and has not yet undertaken the extensive work of the European archives.

(continua)

STITH THOMPSON

Bloomington, Indiana University

(*) Questo studio si differenzia dalla I edizione (*Advances in Folklore Studies*; «Anthropology Today», University of Chicago Press, 1953), perché reca talune abbreviazioni e modifiche, a nostra richiesta gentilmente apportate dall'a., specie in rapporto al fatto che lo scritto era stato concepito per il pubblico americano. Siamo assai grati all'insigne prof. S. Thompson e a M. Kroeber, editore di «Anthropology Today», che ci hanno offerto la possibilità di far conoscere un così importante studio ai nostri lettori, molti dei quali difficilmente avrebbero potuto venirne a conoscenza per altra via.

- (1) This information has been confirmed by a recent visit to the archives in both countries.
- (2) The results of the Finnish archive work may be followed in the «Mémoires» and the «Journal de la Société Finno-ougrienne» and «F. F. Communications», all published at Helsinki.
- (3) For these activities see files of «Folk-liv», which has been published since 1936 by Gustav Adolfs Akademi för Folklivsforskning.
- (4) See the works of SIGURD ERIXON and AKE CAMPBELL.
- (5) Examples are those at Tucumán and Córdoba in Argentina, Santiago de Chile, and São Paulo.
- (6) The only one which resembles the European folk-life museums is that at Cooperstown, New York.

LE «CHANSONS D'HISTOIRE» O «CHANSONS DE TOILE» (*)

Il genere

Ci sono rimaste soltanto venti *chansons d'histoires* o *chansons de toile*. Di cinque di esse conosciamo il nome dell'autore, le rimanenti sono anonime, e tutte ci sono state tramandate raccolte in canzonieri di trovarli oppure inserite in composizioni narrative dal respiro più ampio. Lirico-narrative sono state definite giustamente tali composizioni. Tra i due elementi prevale generalmente quello narrativo, sebbene quello lirico filtri un po' dappertutto nelle effusioni amorose delle protagoniste. Formalmente sono delle liriche le quali appartengono, per la loro struttura e il loro particolare tono, soltanto alla poesia francese medievale. Niente si è trovato, infatti, che possa corrispondere pienamente

a questo genere nelle altre letterature romanze contemporanee o posteriori. Già tale unicità contribuisce ad accrescerne il valore, e comunque giustifica, ci sembra, un interessamento particolare.

Tali liriche si risolvono dunque in narrazioni. Sono delle storie, dei drammi d'amore: *chansons d'histoire* le hanno definite i contemporanei, volendo certamente sottolineare tale loro carattere. Anzi ci pare che le più sottili sfumature del termine *histoire* siano state avvertite dal Faral, quando ha insistito nell'affermare che esso vale più del corrispondente termine odierno *racconto*: «Le mot s'accompagne d'une notion d'ancienneté, de noble ancienneté. Il va avec ceux de «geste» de «geste ancienne». Il se colore des vestiges du vieux temps et de la considération qui s'attache aux héros d'un sang distingué» (1). La testimonianza di questa antica loro denominazione ce l'offre un romanzo cortese composto nei primi anni del XIII secolo, il *Guillaume de Dole* di Jean Renart (2). Il poeta, che fu il primo ad usare il procedimento dell'inserimento di canzoni liriche nel contesto di un romanzo (3), così fa parlare la madre del protagonista pregata di cantare:

1147. *Biaus filz, ce fu ça en arriers
Que les dames et les roïnes
Soloient fere lor cortines
Et chanter les chançons d'histoire* (4).

In questi versi, che precedono la canzone: *Fille et la mere se sient a l'orfrois*, cantata dalla madre mentre attende, insieme alla figlia, ai lavori femminili, non solo abbiamo documentato il nome del genere, ma pure la preziosa indicazione che esso è strettamente legato nella tradizione, di cui il poeta si fa qui portavoce, al canto delle donne intente a ricamare. Si comprende come quest'interdipendenza tra canto ed ambiente abbia potuto determinare l'altro nome dato alle nostre composizioni dai contemporanei: *chansons de toile* o *chansons a toile* (5). Narra Gerbert de Montreuil nel suo *Roman de la Violette*, composto, tra il 1227 e il 1229 (6), che una fanciulla:

2296. *Un for sist es chambres son pere;
Une estole et un amit pere
De soie et d'or molt soutilment;
Si i fait ententevement*
2300. *Mainte croiset et mante estoile;
Et dist ceste chançon a toile,
Que par chant forment s'aloise.*

E la fanciulla cantò la canzone: *Siet soi belle Euriaus, seule est enclose*. Henri d'Andeli, nel *Lai d'Aristotele*, scritto nella prima metà del XIII secolo (7), introduce la canzone: *En un vergier, lez une fontenele*, che fa cantare all'adescatrice di Aristotele, nel modo seguente:

381. *Un vers d'une chanson de toile.*

I contemporanei, con la duplice denominazione, ci assicurano che le nostre composizioni erano delle storie cantate, per lo meno nei tempi andati, dalle donne intente a filare e a cucire. E non si potrebbe forse, e piuttosto, far derivare la denominazione di *chansons de toile*, contro la stessa testimonianza degli autori citati, dal fatto che alcune eroine erano mostrate chine sul lavoro nella prima strofe delle canzoni, la quale strofe appare come preludio al successivo racconto? Impossibile dare una risposta definitiva anche a una questione relativamente secondaria come questa. Tuttavia, e nonostante sembri arbitraria ogni ipotesi che si scosti dalle testimonianze degli autori contemporanei, ci pare che la nostra ipotesi non sia troppo azzardata e del tutto infondata, anche perché, come si vedranno altri esempi in seguito, le antiche testimonianze intorno al nostro genere debbono essere accolte sempre con qualche cautela. Tra l'aver un anonimo poeta cantato la storia di una fanciulla china sulla tela (tema poi più volte ripetuto a causa del probabile favore incontrato) ed il formarsi della tradizione che il racconto fosse stato cantato dalle donne realmente intente al ricamo, il passo può essere stato breve. Ad ogni modo pare sicuro che nella tradizione si sia verificata una contaminazione tra i due elementi, l'ambientale e il poetico. Però è opportuno lasciare da parte, almeno per adesso, il terreno infido delle congetture per ritornare all'esame più sicuro delle nostre liriche.

Il tema fondamentale è l'amore. Direi che ne è il vero protagonista: esso costituisce la sola ragione di vita delle nostre eroine che vogliono far trionfare sempre il loro diritto di amare il cavaliere liberamente scelto. E l'amore fa superare tutti gli ostacoli: le mal maritate riescono a conservare l'affetto del loro amato malgrado le prepotenze del marito *vilain*; le donzelle vincono le resistenze e l'oppressione dei propri genitori - la madre è spesso la più *cattiva* -, riuscendo sempre a riunirsi con colui che amano spregiudicatamente; le une e le altre possono riprendere i loro amori dopo aver eliminato i malintesi sorti per opera dei malefici *losengiers*. Neppure la morte spezza il vincolo d'amore, né scioglie la donna dall'obbligo di rimanere fedele: dopo la morte dell'amato essa si chiuderà in un convento. (Però è opportuno dire che una sola canzone, tra quelle pervenute integralmente, ha un finale tanto triste. I frammenti di alcune canzoni - consistenti per lo più in una o due strofe iniziali - mostrano invero la donna disperata; ma siamo convinti che anche queste canzoni dovevano, in genere, concludersi felicemente).

Alfred Jeanroy, riferendosi al loro contenuto, molto opportunamente notava che: «Les *chansons d'histoire* ne nous apprennent

donc rien de nouveau sur les sujets de la poésie lyrique » (8). Lo stesso Jeanroy però osservava che, pur non potendosi riscontrare vera originalità di temi, le accomuna generalmente tra loro, distinguendole nello stesso tempo da ogni altro genere lirico, la maniera particolare di concepire l'amore che mostrano di avere le nostre Isabelle, Doette, Jolande, ecc. Tale concezione rende le nostre eroine più simili a quelle delle canzoni di gesta che alle donne di ogni altro genere poetico del tempo. Gli uomini delle romanze sono generalmente assai « indifferenti », mentre le donne, che ordinariamente s'innamorano per prime, amano ardentemente e spesso non sono imbarazzate da alcuno scrupolo nel tentativo di ottenere ciò che fortemente desiderano. Tanta è la franchezza, la freschezza, la ingenuità del loro linguaggio che alcune crude espressioni da esse adoperate non stonano, ma impressionano favorevolmente, gradevolmente.

Le nostre romanze hanno in comune anche molti elementi formali, di stile e di tecnica letteraria: poca indulgenza alle digressioni di carattere descrittivo sia dell'ambiente-paesaggio che dei personaggi; ritmo dell'azione molto rapido, senza indugio nelle analisi psicologiche; si avverte ancora l'uso frequente della ripetizione di uno stesso verso in due stanze consecutive, la quale cosa fa sorgere ancora una volta spontaneo il confronto con le canzoni di gesta, dove tale procedimento è ancor più frequente (9). Ma il punto di maggior rassomiglianza fra i due generi è da rintracciare probabilmente nella versificazione. Le nostre canzoni - e stavolta senza eccezioni, il che potrebbe far ritenere la versificazione come l'elemento più utile e meglio appropriato per la caratterizzazione del genere - hanno tutti i versi di ciascuna stanza costruiti sempre su una sola assonanza o rima. Sta invece completamente a sé il ritornello. Alcune canzoni - almeno se le consideriamo nella forma in cui ci sono pervenute, forma che in sede di critica testuale potrà magari essere messa in dubbio e corretta - ci presentano delle stanze di differente lunghezza fra loro. Talvolta abbiamo delle vere e proprie lasse monorime o monoassonzate. La rima e l'assonzanza (quest'ultima è però meno frequente) generalmente mutano di lasa in lasa e di strofe in strofe. Il metro impiegato è ancora quello usato nelle canzoni di gesta: sono versi ottonari o decasillabi, spesso con cesura epica. Soltanto tre delle cinque canzoni scritte da Audefroi, che sono le più recenti, hanno versi alessandrini. I ritornelli, che sono l'elemento più propriamente lirico di queste composizioni, rimangono generalmente immutati dopo ogni strofa o lasa, e possono variare di lunghezza rispetto ai versi precedenti con i quali non rimano affatto (10).

La lirica medievale, come si sa, non può mai essere disgiunta dalla melodia (11). Per questo è pur sempre una grave lacuna possedere la melodia di quattro romanze anonime soltanto e delle cinque di Audefroi. E precisamente ci è conservata la notazione musicale delle canzoni: *En un vergier*, *Bele Yolanz*, *Oriolanz*, *Bele Doette*. La melodia della canzone *En un vergier* è la più semplice: ha una frase musicale che serve per tutti i versi della stanza ed è solo lievemente modificata per il verso che precede il ritornello, il quale ha una frase melodica assolutamente indipendente dalla prima frase. (La frase melodica che rimane sostanzialmente identica per tutti i versi, potrebbe essere un argomento a favore dell'ipotesi che queste canzoni fossero originariamente costruite in lasse). Più complesse risultano invece le melodie delle altre tre canzoni anonime: non consistono più, cioè, in una sola frase per la strofa e un'altra per il ritornello (12).

Quest'accenno alla melodia mi fa ricordare che oltre alle venti *chansons d'histoire* o frammenti di esse, esistono ancora due brevissimi frammenti che pure devono appartenere al genere. Nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle è riportato solo il primo verso di una canzone:

1125. *Aye se siet en haute tour.*

Nel Mistero di Santa Agnese si trovano invece i due versi seguenti, i quali costituiscono l'unica testimonianza che le canzoni di storia, considerate finora un tipico ed esclusivo genere dell'antica lirica francese, devono avere avuto una qualche risonanza e diffusione nella Provenza:

*El bosc d'Ardena justal palaih Amfos
A la fenestra de la plus alta tor* (13).

Questi due versi servono, nel Mistero, a indicare la melodia della canzone che li segue immediatamente. Il Mistero ci offre, quindi, il principio di una canzone e la sua melodia che è stata « calcata su quella d'una canzone di storia che non possediamo più » (14).

Le « chansons d'histoire » di Audefroi le Bâtard

Come abbiamo detto, si conosce il nome dell'autore di cinque romanze solamente. Il nome di Audefroi ci è conservato nei canzonieri manoscritti accanto a ciascuna delle sue composizioni. Ma oltre al nome non si sa niente, o quasi niente, del nostro poeta. A ben poca cosa si riducono infatti le notizie che ha potuto raccogliere il Cullmann nel suo lavoro di diligente ricerca (15). Audefroi sarebbe, dunque, di origine piccarda e più precisamente dell'Artois; dovrebbe essere

vissuto nella città di Arras dopo essersi sposato; quasi certamente nacque sul finire del XII secolo e morì intorno alla metà del secolo successivo (16). Il solo elemento cronologico sicuro ci è offerto però dalla citazione di una sua poesia (17) nel *Roman de la Violette* (v. 3236), la quale dev'essere perciò anteriore al 1227-1229 (18).

Le sue canzoni di tela si distinguono nettamente dalle altre anonime, e costituiscono un gruppo a parte. Le peculiari caratteristiche della sua personalità poetica sono ovunque presenti ed evidenti nelle sue composizioni. Era, egli, un poeta di corte, e l'elemento cortese è appunto tra i più appariscenti nelle *chansons d'histoire* da lui composte. Anche nelle romanze anonime è dato scorgere alcuni temi cari alla poesia cortese, ma lì non sono assai evidenti, anzi paiono talvolta così ambigui da far nascere legittimi dubbi sulla loro natura e origine. Senza equivoci, le poesie di Audefrois sono tutte pervase dallo spirito cortese dominante al suo tempo.

In lui è più viva che negli autori che lo avevano preceduto la predilezione per le narrazioni dal respiro ampio, diffuso. Il poeta ama indugiare nei particolari descrittivi psicologici: e la suggestione è minore che nelle sobrie canzoni anonime. Egli si rivela, tuttavia, sempre abile artefice di versi. Tale abilità si accompagna ad una consapevole ricerca d'imprevisti allo scopo palese di avvicinare l'attenzione dell'ascoltatore o lettore. Per questo, talvolta la narrazione cade in incongruenze che forse non parevano tali ai rapiti ascoltatori del suo tempo, tutti presi dai «meravigliosi» avvenimenti cantati (19).

Gli amori delle sue eroine sono sempre felici: il «lieto fine» risulta qualche volta artificioso e forzato, non in armonia con la logica interna del racconto. Ogni crudezza di linguaggio è bandita. Il tono dominante è quello patetico, e spesso stanca.

La ricerca del nuovo si può rilevare anche nella sua preoccupazione di trovare rime e vocaboli meno usuali, nella libertà di fronte alla collocazione delle cesure. Tutto sembra provare, insomma, il suo sforzo per mantenere vivo un genere troppo limitato per sua intrinseca natura: le sue canzoni di storia documentano l'esaurimento del genere e mostrano come ogni ulteriore elaborazione ne avrebbe alterato le caratteristiche essenziali.

«Ses mélodies aussi - scrive il Gérold - ont moins de caractère que celles des pièces plus anciennes (20). Cependant l'auteur a cherché à s'adapter à leur facture, se contentant de deux ou au plus trois phrases musicales qui, du reste, ont une assez jolie ligne mélodique... Audefrois employant le vers de douze syllabes de préférence à celui de dix, la phrase mélodique prend, dans ce cas, un peu plus d'ampleur» (21).

Questioni particolari

Ci sembra superfluo dire, dopo quanto è stato fin qui esposto, che le *chansons de toile* presentano un interesse precipuamente storico-filologico, pur riconoscendo ad esse un modesto ma intrinseco valore di poesia. Esse risultano coinvolte in alcune tra le più discusse e importanti questioni sulle origini delle letterature romanze.

Sono esse un prodotto artistico tipicamente ed esclusivamente francese oppure vi si possono rintracciare elementi «cortesi» tali da farle collocare nell'ambito della poesia francese che subì l'influsso della letteratura provenzale? Di quale natura sono gli innegabili rapporti che si riscontrano tra le *chansons de toile* e le *chansons de geste*, e quale partito si può trarre da tali relazioni per la soluzione dell'annoso, arduo problema delle origini dell'epopea francese? E, infine, si può parlare, e fino a che punto, di poesia popolare trattando delle nostre canzoni?

Questi interrogativi s'imposero all'attenzione degli studiosi. Ed alcuni tra i più insigni filologi romanzi cercarono di dare ad essi risposte soddisfacenti. Accanto agli indicati problemi di rapporti, sussistono altri problemi concernenti esclusivamente le nostre poesie. Quando furono composte? Furono esse propriamente delle canzoni di donne e riservate soltanto alle donne?

Stretta connessione vi è però tra i due gruppi di questioni, anche se, a prima vista, possono sembrare estranei tra loro. V'è anzi una tale interdipendenza che, ad esempio, la soluzione (se si dà soluzione) del problema della datazione, quasi automaticamente condiziona la risposta relativa ai rapporti del nostro genere con gli altri. Viceversa, riuscire a dimostrare l'esistenza o meno di particolari rapporti tra le nostre canzoni e la lirica provenzale, la poesia epica o quella popolare, significherebbe poter datare le canzoni con sufficiente approssimazione.

Non potendo esaminare tutte le tesi fin qui dibattute, mi limiterò a tener conto di quelle che hanno avuto la maggior risonanza e soprattutto mi soffermerò su quelle che hanno tuttora un aspetto di solidità. E sarà più facile seguire il filo delle varie e successive ipotesi, collegandole, via via, per quanto mi sarà possibile, al problema risolutivo della datazione.

(Ma, prima, ancora un'osservazione di carattere generale e metodologico: ho notato che tutti i filologi, chi più chi meno, si sono serviti per le loro indagini degli stessi elementi formali o contenutistici per sostenere tesi magari opposte tra loro; la qual cosa proverebbe, se fosse necessario, quanto sia ambiguo l'aspetto delle romanze, e tale appunto da consigliare un'estrema cautela prima di risolversi ad accettare per buona anche la tesi più suggestiva).

Accettando per un momento le tesi più estreme ed opposte, le nostre romanze dovrebbero essere state composte tra il primo quarto del secolo XII e la metà del secolo successivo. Questi i termini estremi. Esiste, invero, l'azzardata congettura di Gaston Paris, il quale riteneva che le donne « avaient peut-être déjà à cette époque [quella dei merovingi] les chansons de toile, faites pour charmer des longues heures de travail dans les gynécées, de brèves aventures d'amour y étaient ramassées en quelques strophes, analogues de structure à celles des chansons de geste » (22). Però, quand'egli ritornò sul terreno concreto dei documenti tramandatici, ammise che non era possibile risalire oltre il 1120 circa. E precisamente egli credeva di poter situare la composizione della « più antica » delle nostre canzoni, *Bele Erembors*, intorno a quella data. Di quello stesso tempo doveva essere, secondo lui, anche *Gaiette et Oriour* (23).

Alfred Jeanroy, nella sua nota opera sulle origini della poesia lirica in Francia, trattò abbastanza diffusamente delle romanze, pur esaminandole incidentalmente o, meglio, soltanto perché ritenne di potersene servire per la ben conosciuta e discussa sua tesi sui *refrains* (24). Ma, pur limitandosi a voler « recueillir ce qu'elles fournissent sur son sujet », il Jeanroy ha condotto un'indagine assai accurata che gli ha permesso di giungere a conclusioni ritenute valide fino ai tempi recenti: « Quelques-unes des romances appartiennent à la première moitié du XII^e siècle et les plus récentes semblent être de la fin de ce même siècle: les traits archaïques de la langue et la versification le prouvent suffisamment... » (25). Nella nota in cui giustificava tale asserzione, il Jeanroy riconosceva come più antiche le canzoni *Bele Doette* e *Quant vient en mai*, e di poco posteriori *Bele Aiglentine*, *Bele Yolanz* e *An halte tour siet belle Yzabel*. Sempre nella stessa nota si trova l'affermazione che il genere doveva essere già « invecchiato » al principio del XIII secolo. Quest'ultima affermazione si potrebbe tuttora, approssimativamente, accettare se non esprimesse implicitamente l'opinione che il genere fosse molto di moda solo nel XII secolo, quando cioè esso era « giovane ». E questa, per l'appunto, fu la tesi che ne dedusse il Paris, formulandola con estrema chiarezza e convinzione: « Cela prouve en même temps combien ce genre charmant et vite disparu a été florissant au XII^e siècle, et quelle faible proportion, comparativement à ce qu'il a produit, doivent représenter les spécimens qui nous en sont parvenus » (26).

Con identica chiarezza e convinzione egli espresse il suo pensiero sull'origine e sulla destinazione del genere: « Ce nom de *chanson de toile* ou *chansons a toile* a donné lieu de penser que ces petites pièces d'un ca-

ractère si particulier, qui mettent toujours des femmes au premier plan, et dont plusieurs débutent en nous les montrant à leur travail, étaient essentiellement des chansons de femmes, et que leur destination propre était d'accompagner les travaux des femmes » (27).

Entrambe le tesi, confortate anche dalle prove addotte dal Jeanroy, hanno conservato a lungo un valore quasi assiomatico. Una prova della loro suggestione è facilmente riscontrabile nel lavoro sulle nostre canzoni della Cremonesi, per tanti aspetti assai pregevole. In tale studio l'autrice ha dimostrato quanto sia difficile liberarsi da preconconcetti quando essi si presentano con l'aspetto di « verità provate ». Dopo minuziose ed acute ricerche sulle caratteristiche metriche, stilistiche, contenutistiche, le quali l'hanno costretta al dubbio, nei casi particolari, circa la pretesa fondatezza delle tesi che sosteneva l'antichità delle canzoni, la loro qualità di canzoni per donne e la loro fortuna nel XII secolo, quand'essa arriva al punto di dover tirare le sue personali, impegnative e definitive conclusioni, fa proprie, ripetendole, le opinioni del Paris e del Jeanroy (28). E, al contrario, riconosce infondate proprio le ipotesi, allora solamente enunciate, del Faral (29), che lei per prima avrebbe potuto convalidare, basandosi precisamente sulle sue particolareggiate ricerche. Doveva essere, invece, lo stesso Faral a dimostrare con valide argomentazioni (e molti anni dopo aver espresso i suoi dubbi) la gratuità delle tesi dei suoi due insigni predecessori. Senza affermarlo esplicitamente egli si accorse che le tesi dei due filologi positivisti erano state influenzate negativamente dai noti presupposti romantici. Nel suo magistrale ed esauriente saggio, pubblicato nel volume del 1946-1947 di « Romania », egli vaglia attentamente ciascuna delle asserzioni precedenti e, riesaminando le prove già da altri utilizzate e i testi nel loro preciso contenuto e negli aspetti formali, può concludere in maniera del tutto diversa. Qui non è possibile riferire che le conclusioni e rimandare il lettore per la confutazione particolareggiata direttamente al suo studio.

Per l'antichità: « Ainsi toutes les chansons de toile portent les signes, plus ou moins marqués, d'une époque récente. Les traits archaïques qui s'y rencontrent pourraient passer pour des survivances; mais rien ne prouve qu'il en soit ainsi, et il y a des indications que ces éléments y ont été introduits artificiellement, artificieusement » (30).

Sulla fortuna e sulla diffusione del genere: « Que le genre soit épuisé avant l'an 1250, il faut le croire: vieilles chansons, disait dès l'année 1212 la mère de Guillaume (31). Mais sur quoi se fonder pour affirmer que le genre ait été prospère au XII^e siècle et que ce que nous en possédons ne repré-

sente qu'une infime partie de sa production? La disparition soudaine et précoce de ce genre est de prime abord surprenante; mais on se l'explique: la formule était étroite; et il était difficile de la renouveler sans modifier profondément le genre lui-même... Et comment, en effet, aurait-on pu broder pendant longtemps sur ce thème de la jeune fille ou de la jeune femme rêvant, sur la toile qu'elle brode, d'une aventure d'amour? La donnée était ingénieuse: elle ne se prêtait pas à d'innombrables inventions. Pourquoi donc le genre, « vite disparu », n'aurait-il pas aussi soudainement apparso, voué par sa nature même à une courte carrière? » (32). Egli esclude inoltre che gli autori delle canzoni siano stati delle donne e « ce que nous avons dit du mode de presentation et du tour d'esprit exclut la possibilité qu'aucune ait été chantée par des femmes en leurs ouvrages » (33).

Però lo stesso Faral, dopo tali assai fondate considerazioni, non può resistere alla tentazione di formulare una sua ipotesi, seducente forse ma assolutamente gratuita, intorno all'origine del genere, la quale origine è destinata molto probabilmente a rimanere per sempre sconosciuta. Il creatore del genere sarebbe, per lui, « un poète ingénieux qui, un beau jour, serait parti sur l'idée de la rêverie d'amour installée au coeur d'une jeune fille ». Il quale poeta, per evitare di urtare la suscettibilità della morale del tempo con l'audacia delle sue eroine, « se met à l'abri en projetant l'aventure en des temps passés, dont les chansons de geste conservent le souvenir. Il imite le tour et les formules de ces vieilles chansons. Il archaïse; et ce faisant, il lui arrive de faire du faux ancien. Ainsi serait né un genre, un petit genre » (34). Anche se quest'ultima congettura può non persuadere, rimane valida la confutazione dei preconcetti romantico-positivisti da lui fatta; o almeno così a noi pare.

E' doveroso tuttavia dire che prima del Faral, attraverso l'esame delle quattro melodie di romanze conservate, e particolarmente riferendosi alla canzone *Belle Doette* considerata una delle più antiche dal Jeanroy, il Beck categoricamente affermava ch'essa « littérairement et musicalement trahit une main des plus expertes... C'est de la musique on ne peut plus savante et raffinée qui exclut non seulement toute origine populaire, mais encore toute popularité ». Riconoscendo tale raffinatezza e negando la popolarità, implicitamente la ringiovaniva. E con altrettanta convinzione scriveva: « Quoi qu'il en soit, les chansons de toile n'ont pas été composées pour, et moins encore par de petites fileuses de lin, mais par des poètes-musiciens consommés » (35).

Anche il musicologo Gérold era in sostanza della stessa opinione, pur cercando di conciliarla con quella ch'era generalmente

accettata, allorché scriveva: « Ces quatre chansons sont passablement chargées de méliques et d'ornements, celle de *Belle Doette* tout particulièrement » (36).

Ma lo studio più acuto e originale, insieme con quello del Faral, è dovuto allo Scheludko (37). Composto nel 1929, esso tuttavia non dev'essere stato conosciuto dal Faral che non lo cita mai. E' significativo che entrambi, pur seguendo vie diverse con scopi diversi, siano arrivati alla stessa conclusione tendente a ringiovanire le nostre canzoni. Mentre il Faral, traendo legittime conclusioni dalle sue indagini sullo stile, sul metro e sul contenuto delle romanze, riusciva a negare la loro pretesa antichità e contemporaneamente la presunta popolarità, e mentre egli risolveva ancora in maniera nuova il problema delle rassomiglianze tra le canzoni di tela e le canzoni di gesta (38), lo Scheludko, nel suo *Contributo alla storia delle origini dell'antica lirica provenzale*, e più precisamente nella parte dedicata alla teoria dei canti popolari, considerando la particolare natura delle romanze, giungeva anch'egli alla conclusione che non dovevano essere così antiche come si poteva ritenere a prima vista, che non potevano considerarsi creazioni popolari e che sotto l'aspetto arcaico esse celavano modi e temi della poesia « cortese ».

Ai sostenitori della teoria dei canti popolari che volevano vedere nelle romanze le precorritrici e anche parzialmente le generatrici della lirica « cortese », egli ribatteva che in primo luogo era da accertarsi se la apparente antichità non fosse piuttosto una conseguenza del desiderio dei poeti di corte del secolo XIII. E si poneva quindi la domanda: « was altes Erbgut ist und der schöpferischen Initiative von Dichtern, die neue Wege suchten, verdankt wird » (39).

Passando all'analisi delle singole canzoni per sceverare l'elemento d'ispirazione popolare dall'elemento cortese, egli sempre riconosce che abbiamo di fronte della poesia d'arte. Ed ecco la conclusione della sua acuta indagine: « Ueberall haben wir den Hauch des Epos. Die Strophe mit Refrain, die Strophe, die überall denselben Reim oder dieselbe Assonanz hat, ist ebenfalls nichts anderes als die epische "laisse" mit dem Kurzverse. Ich bin daher geneigt, anzunehmen, dass die Romanzen nur ein lyrisches Echo epischer Themen sind. Das Ende des XII und der Anfang des XIII Jahrhunderts sind in Nordfrankreich bemerkenswert durch allerlei dichterische Neuerungen, und eine dieser Neuerungen war die Romanze. Dass unsere Gedichte nicht in eine frühere Zeit gehören, ergibt sich sowohl aus dem Inhalte, der ganz konventionell ist, als auch besonders der Art des Refrains » (40). (Non ci sembra necessario sottolineare la perfetta concordanza fra tale tesi e quella del Faral).

Lo Scheludko ritiene che vi sia anche una relazione assai stretta tra le canzoni anonime e quelle di Audefroï: le anonime non avrebbero alcun diritto di essere considerate più vecchie della poesia di Audefroï. Invece di ammettere che quel poeta sia stato un tardo imitatore delle romanze anonime, dobbiamo, scrive, concludere più logicamente che « sie einem beschränkten literarischen Raume angehören, und dass wir auch in chronologischer Einsicht uns in ziemlich engen Grenzen halten müssen » (41).

Considerando, infine, le romanze nel loro complesso, così lo Scheludko riassume il suo pensiero: « Eine eingehende Betrachtung der Romanzen überzeugt mich davon, dass wir hier eine Art von Dichtung durchaus höfischen Charakters vor uns haben, und zwar der Form wie dem Inhalte nach. Wir haben den strophischen Aufbau, die regelrechte und durchgängige Verwendung der Assonanz oder des Reims, den Refrain entweder als Nachklang des epischen Kurzverses oder der Kehrreime der späteren höfischen Kompositionsformen wie Rondeau, Ballade usw., schliesslich den dem Epos entlehnten epischen Stil mit seinen Wiederholungen usw. Die wenigen volkstümlichen Elemente - die Mädchen am Bache, das Mädchen, das mit einer Handarbeit beschäftigt ist - ändern nicht die Sachlage. Im XIII Jahrhundert gab es nun, wie wir sahen, schon eine Hinwendung der Kunstdichtung zur Volksdichtung, und daher sind wir berechtigt, diese Motive durch den Einfluss zu erklären, den das Volkstümlich um diese Zeit auf die Kunstdichtung auszuüben begonnen hatte » (42).

Lo Scheludko e, forse ancor meglio o più compiutamente, il Faral sono, almeno così ci sembra (43), i due filologi che hanno messo a punto e hanno risolto per quanto era possibile le questioni più controverse riguardanti le *chansons d'histoire*. Abbiamo pensato fosse doveroso riferire letteralmente le loro opinioni più significative, a costo di abbondare nelle citazioni, perché entrambi hanno mostrato di essersi avvicinati alla verità, a quella che probabilmente fu la realtà storica in cui il nostro genere ebbe origine, fiori e decadde.

GUIDO SABA

Trieste, Università

(*) Il presente articolo dovrebbe servire di introduzione ad una nuova edizione critica delle *chansons d'histoire*, che ho preparata da qualche tempo e che spero possa essere stampata molto presto.

(1) E. FARAL, *Les Chansons de toile ou Chansons d'histoire*; « Romania » LXIX (1946-47), p. 439.

(2) G. SERVOIS, nell'edizione pubblicata nel 1893, lo data tra il 1199 e il 1201; R. LEJEUNE invece, nella sua edizione

del 1936, pone la data della composizione nel 1212-1213.

- (3) Cf. per questo e per la datazione, C. CREMONESI, *Jean Renart romanziere del XIII secolo*; Milano, Cisalpino, s.d. ma 1950, p. 13-4 e passim.
- (4) Cito sempre dall'ed. SERVOIS, la sola che ho potuto consultare.
- (5) Su questa esitazione del nome cf.: FARAL, op. cit., p. 438, note.
- (6) Ediz. di D. L. BUFFUM; Paris, S.A.T.F., 1928, p. XXVII-III.
- (7) Cf.: A. PAUPHILET, *Poètes et romanciers du Moyen Age*; Paris, Gallimard (Pléiade), 1943, p. 467.
- (8) A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*; Paris, Hachette, 1889, p. 218.
- (9) C. CREMONESI, *Chansons de geste e Chansons de toile*; « Studi Romanzi » (1943), passim. In questo saggio l'esame delle questioni formali è ampiamente svolto ed è integrato da abbondanti esemplificazioni. Per la rassomiglianza dei due generi, conclude: « Pur trattandosi di due generi che sono in sé assolutamente diversi, anche per il diverso uso che ne viene fatto - un canto breve da un lato, una vasta narrazione da un altro - questa particolare poesia lirica e la poesia epica mostrano una chiara rassomiglianza formale » (p. 186).
- (10) Cf.: C. CREMONESI, op. cit., p. 105-10. (D'ora in poi quando faccio riferimento all'opera della Cremonesi, voglio indicare il suo saggio sulle *Chansons de geste* ecc.).
- (11) S. BATTAGLIA scrive, a proposito della lirica dei trovatori, ma l'affermazione ha una validità anche più generale: « Non si insiste mai abbastanza sulla inscindibilità dei due elementi artistici nella composizione lirica »: *Introduzione alla lirica dei trovatori*; « Romana » V (1941), p. 421.
- (12) Cf. per l'argomento: TH. GÉROLD, *La musique au Moyen Age*; Paris, Champion, 1932, p. 125 e 192-7; dove si può trovare, a p. 125, la trascrizione musicale della canzone *En un vergier* e quella di *Bele Yolanz* a p. 193; e J. BECK, *La Musique des Troubadours*; Paris, Laurens, s.d. ma 1910, p. 100-4; con la trascrizione di *Oriolanz* a p. 102 e di *Bele Doete* a p. 103.
- (13) Cf.: *Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV siècle*, ed. A. JEANROY; Paris, Champion, 1931, p. 17.
- (14) *Ib.*, p. 62, dove si trova la trascrizione di Th. Gérold.
- (15) A. CULLMANN, *Lieder und Romanzen des Audefroï le Bastard, kritische Ausgabe nach allen Handschriften*; Halle, Niemeyer, 1914.
- (16) *Ib.*, p. 4 sg.
- (17) *Ib.*, p. 96, canz. X.
- (18) FARAL, op. cit., p. 440.
- (19) Cf. il giudizio del CULLMANN (op. cit., p. 56), in cui mi pare sia riconosciuto il pregio ma implicitamente anche il limite delle canzoni di tela di Audefroï:

«So zeigt sich auch bei der volkstümlichen Art der Romanze doch des massgebende Einfluss der kunstvollen höfischen Lyrik in der äusseren Form, dem Reim, wie auch inhaltlich der höfische Geist trotz der volkstümlichen Verlagen zum Vorschein kommt».

- (20) Come vedremo, lo SCHELUDKO giunge a differenti conclusioni.
- (21) TH. GÉROLD, op. cit., p. 195. (Segue a p. 196 la trascrizione musicale della canzone *En chambre a or...*).
- (22) G. PARIS, *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge*; Paris, Collin, 1907, p. 40.
- (23) *Ib.*, p. 86.
- (24) A. JEANROY, op. cit., p. 217-30.
- (25) *Ib.*, p. 217.
- (26) G. PARIS, Introduzione all'ed. cit. del *Guillaume de Dole* del SERVOIS, p. XCV.
- (27) *Ib.*, p. XCII.
- (28) C. CREMONESI, op. cit., p. 103 sg., e passim.
- (29) BÉDIER - HAZARD, *Histoire de la littérature française illustrée*; Paris, Larousse, 1923, vol. I, p. 50 sg.
- (30) E. FARAL, op. cit., p. 453.
- (31) Cf. i versi del *Guillaume de Dole* già citati all'inizio, i quali devono aver contribuito sensibilmente all'affermarsi dell'opinione sull'antichità delle canzoni.
- (32) E. FARAL, op. cit., p. 462.
- (33) *Ib.*, p. 460.
- (34) *Ib.*, p. 462.
- (35) J. BECK, op. cit., p. 103-4: l'opera originale in tedesco, *Die Melodien der Troubadours*, è del 1908.
- (36) TH. GÉROLD, op. cit., p. 194.
- (37) D. SCHELUDKO, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*; «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 52, 1929, p. 211-229.
- (38) Con tale soluzione viene a cessare la giustificazione di ulteriori indagini che vogliano riconoscere nelle canzoni di gesta un possibile sviluppo delle canzoni di tela, magari solo dal lato formale, come appunto suggeriva ancora J. J. SALVERDA DE GRAVE (*La chanson de geste et la ballade*, in: *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*; Paris, Champion, 1927, p. 392).
- (39) D. SCHELUDKO, op. cit., p. 212.
- (40) *Ib.*, p. 219.
- (41) *Ib.*, p. 222.
- (42) *Ib.*, p. 227.
- (43) MAURICE DELBOUILLE (*Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli, publié d'après tous les manuscrits par M. D.*; Paris, «Les Belle Lettres» [Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CXXIII], 1951, p. 29, nota 3) riferendosi alle tesi, da lui brevemente riassunte, dello Scheludko e del Faral, così conclude: «Ces thèses demanderaient à être at-

tentivement contrôlées et discutées». Dopo averle esaminate con tutta l'attenzione possibile mi pare che quelle tesi siano generalmente accettabili. E' ovvio che saremo grati al Delbouille se farà nuove proposte, purché siano seriamente fondate.

DIGNITADE (Vita nuova VII, 2)

A chiarire passi di antichi scrittori giova, anzi molte volte è necessaria, la conoscenza di vocaboli indicanti fatti naturali o scientifici oggi ignorati. Addurrò un solo esempio. Nella *Vita nuova* (VII, 2) Dante, in un sonetto doppio ed interzato, volendo nascondere il dolore per la partenza della donna-schermo, si finse lieto e giocondo, e scrisse:

*Amor, non già per mia poca bontade,
ma per sua nobiltade,
mi pose in vita sì dolce e soave,
ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate:
«Deo, per qual dignitade
così leggiadro questi lo cor have?».*

La parola, che solo la scienza del tempo può giustificare, è *dignitade*, che alcuni commentatori oltrepassano in silenzio, e alcuni altri credono chiarire citando passi di Dante, dove la parola assume significati del tutto diversi, o ricorrendo a vari espedienti punto persuasivi (1).

Ma la parola *dignità* fa parte del vocabolario astrologico medioevale e, precisamente, del sistema planetario, nel quale le *dignità* sono cinque: *case*, *triplicità*, *esaltazioni*, *termini* e *facce*, distribuite (qui non occorre precisare come) fra i vari pianeti, come Jacopo di Dante spiega nel suo *Dottrinale* (cap. XX-XXIII) (2), e molti altri scrittori (poeti e scienziati) del tempo, e anche anteriori e posteriori, insegnano (3). Per virtù di queste *dignità* i pianeti producono influenze materiali e fisiche, ma anche, dirò così, spirituali o morali: fisiche (cap. XXI) cioè freddo, caldo, umidità, pioggia, siccità, vento ecc.; morali (cap. XXIII), secondo i vari pianeti. Saturno produce «sottile contemplamento Di spirito contento»; Giove «di pace indizia Magnanimo et giustizia»; «Marte produce furia Et battaglie et ingiuria»; «Il sol produce vita... scientia et dignitate Bellezza et nobiltate...». Venere, in fine, come Jacopo scrive:

*Venus produce amore
carnale in ogni cuore,
giuoco, riso et sollazzo
e persone di razzo,
gelosia et larghezza,
apparenza e prodezza.*

Se si tengano presenti le parole di Dante: «Amor... mi pose in vita sì dolce e soave... Così leggiadro questi lo cor have», dove *Amor* corrisponde a Venere e *leggiadro* vale

quanto giulivo, contento, esultante; e le parole di Jacopo: «Venus produce amore... Giuoco, riso e sollazzo», sembra di intravedere fra i due passi un qualche collegamento. Non dimentico, però, che molti altri antichi scrittori, parlando del pianeta Venere, usarono frasi e parole analoghe. Se, poi, si ricordi che per fare previsioni occorreva, come scriveva un contemporaneo (4) «guardare l'ascendente, il pianeta che signoreggia [in un dato momento], il regno del sole e della luna, e guardare le dignità che Iddio ha date loro a ciascuno», limpido si rende immediatamente il distico dantesco:

*Deo, per qual dignitate
così leggiadro questi lo cor have?*

che viene a dire: Per influenza di quale delle cinque dignità planetarie costui, cioè Dante, che dovrebbe, per la detta ragione, essere molto addolorato, ha invece il cuore così giocondo? (5).

Vero è che i vocabolari, tutti o quasi tutti, tacciono delle suddette cinque dignità, né danno il significato della stessa parola *dignità*, la quale (insieme con l'aggettivo *degnò*, di analogo significato) s'incontra in vari scrittori dei primi secoli, e in moltissimi trattatisti antichi di astrologia; ma è, ciononostante, ben certo e sicuro che le dette parole erano allora notissime, anzi, fra persona di cultura, di uso comune; e ben note erano le nozioni che esse significavano, come potei dimostrare tanti anni fa (6).

Come in questo breve *excursus* risulta chiara la parola *dignità* (la quale da secoli ha perduto il significato astrologico d'una volta) e sono additate le fonti per il retto chiarimento di *case*, *triplicità*, *esaltazioni*, *termini* e *facce* del campo astrologico, così analoghe ricerche potranno illustrare altri vocaboli e locuzioni concernenti, oltre l'astrologia, anche altre scienze, specie le occulte.

GIOVANNI CROCIONI

Albinea

- (1) Ne taccio per brevità, potendo, chi voglia, vederli nei vari commenti alla *Vita nuova* e altrove.
- (2) Rimando all'ed. da me curata: *Il Dottrinale di Jacopo Alighieri*, nella Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari dir. da G. L. Passerini; Città di Castello, Lapi, 1895. Basterà rilevare che Jacopo dedica alla materia quattro capitoli.
- (3) Molti ne additai (scrittori, come Fazio degli Uberti, il Boccaccio, Brunetto Latini, Ristoro d'Arezzo, Bruzio Visconti, Cecco d'Ascoli; scienziati come Alfagrano, il Sacrobosco, Andalò di Negro, Pietro de Alliaco, Alberto Magno, ecc.) nel mio saggio: *La materia del Dottrinale di Jacopo Alighieri in relazione con le*

teorie del tempo in «Riv. di fisica, matematica e scienze naturali» III, nov. 1902, n. 35; anche in estr.

- (4) Cf. cod. Mgl. cl. XI, n. 121 (Stroz. 1027), p. 123.
- (5) Siami lecito ricordare che questa interpretazione piacque grandemente all'insigne dantista Francesco d'Ovidio, che del verso dantesco aveva data diversa spiegazione (lettera privata).
- (6) Nello studio cit. nella n. 3. Ivi, p. 49-50, procurai anche di chiarire, per mezzo delle cognizioni accennate, una stanza di Bruzio Visconti pubblicata dal Renier. E' necessario constatare che i vocabolari, trattandosi di parole comuni (*case*, *termini*, *facce* ecc.) per lo più ne danno i significati notori, trascurando quelli scientifici; e tacciamo di molte altre ormai disusate. Il loro silenzio rende ancor più utile leggere i brani di vari antichi scrittori che ne trattarono, da me riportati nel detto saggio, pp. 45-51 dell'estr., e anche nelle p. sgg.

PUBBLICAZIONI

Il sistema d'illustrazione cartografica di fenomeni folclorici fu inaugurato da K. Krohn, il celebre studioso finlandese, che nel 1892 descrisse con tale metodo la diffusione di canti popolari estoni. Contemporaneo lo studio di A. Bielenstein che, fissando la diffusione di utensili agricoli in Lettonia, dimostrò la coincidenza dei limiti etnografici e dei limiti linguistici. F. KRUEGER, nella premessa alla *Géographie des traditions populaires en France*; Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1950, p. 257 («Cuadernos de Estudios Franceses» 2), traccia una storia degli studi di geografia etnografica, illustrando le opere dei principali studiosi, dai primi citati al Van Gennep, al Marinus, al Bottiglioni, al Weiss. Come è noto, il sistema, che fu illustrato anche, magistralmente, dal Menéndez Pidal, mette in rilievo differenti fenomeni, fasi di evoluzione, zone arcaiche e progressive, centri d'irradiazione e correnti di espansione. Fissata la storia dei singoli fatti, «on pourra procéder à l'examen de la structure folklorique et ethnographique de zones déterminées (régions ou pays entiers), en rassemblant et associant les faits étudiés isolément et en relevant les problèmes qui se dégagent d'une vue d'ensemble» (p. 4). Il K. si appoggia a una ricca bibliografia, nella quale troviamo citati diversi studi di Italiani (non però i *Lineamenti di linguistica spaziale* di Matteo Bartoli e Giuseppe Viddosi; Milano, 1943, d'interesse troppo affine agli studi di geografia etnografica). Il volume prende in esame vari fenomeni folclorici, escludendo la letteratura popolare, e li illustra nella loro distribuzione, giovandosi anche di tavole illustrative, annesse in numero di 22.

Un bel trattato sulle inchieste etnografiche è offerto da M. MAGET, *Guide d'étude directe des comportements culturels*; Paris, Civilisations du Sud, 1953, p. XXXV-260-XVIII. In esso sono esposti i vari metodi di ricerca organizzata, di inventariato sistematico, di descrizione morfologica, in relazione alle strutture e ai rapporti sociali, alle attività agricola e artigiana, ai fenomeni di cultura «collettiva». Il trattato non si occupa solo delle usanze prettamente tradizionali, ma anche di quelle che hanno una nascita recente (come certi divertimenti), ed è stato concepito pertanto con una visione largamente moderna. Così un'inchiesta condotta secondo la guida proposta dal M. non darà relazione soltanto del «vecchio» folclore di una regione, bensì anche di quello «nuovo» e vivo come e più dell'altro. Noi stessi studiosi siamo abituati a osservare più gli aspetti del folclore del passato, che non di quello del presente. In un certo senso ciò è più comodo, perché a distanza di tempo i vari fenomeni si presentano maggiormente distinti e caratterizzati; ma il profano, almeno sino a un certo punto, non ha torto a chiamarci «passatisti». Il folclore 1953 è diverso da quello di 50 anni or sono: alcune usanze sono cadute in disuso, altre se ne sono aggiunte. Così l'esame dello sport moderno come spettacolo (vedi del resto R. Weiss, *Volkskunde der Schweiz*; Erlenbach-Zürich, 1946) deve entrare a far parte di ogni inchiesta che oggi si compia.

Un esempio, invece, d'interesse verso le «buone cose» legate a una lunga tradizione è dato dal magnifico volume di FRANZ LIPP, *Art und Brauch im Land ob der Enns*; Salzburg, Müller, 1952, p. 45. Riccamente e vivacemente illustrato, esso reca, oltre a una premessa, 10 studi sulle abitazioni rurali, le arti e i mestieri, i costumi, le usanze calendariali, le feste religiose «dalla culla alla bara», i giochi e i balli, le fiabe e le leggende, la gastronomia popolare. Leggere questo volume e osservarne le colorite e amplissime tavole illustrative è rendersi conto del grande amore di cui i vicini Austriaci circondano le usanze, vecchie o meglio antiche, perché ancora largamente e puntualmente praticate. Così un popolo conserva il suo volto, è lui e non altri, e lascia una traccia di sé.

Non abbiamo una particolare conoscenza del folclore cileno, e pertanto nuova ci giunge la *Guia bibliografica para el estudio del folclore chileno*; Santiago, Universidad de Chile, 1952, p. 122 (estr. da «Archivos del folclore chileno» 4, 1952). Essa è stata pubblicata per iniziativa della Sezione di Folklore dell'Istituto de Investigaciones Musicales, e il compilatore avverte nella introduzione che non si tratta di una bi-

bliografia completa, nemmeno nelle intenzioni. «Esta obra inicial está destinada a prestar servicios a todos aquellos que deseen tener a mano una compilación que les ahorre el pesado trabajo preliminar de la ubicación de los materiales» (p. 7). Utile soprattutto per chi è lontano dal Cile la breve storia degli studi folclorici promossi in quella nazione (p. 9-18). La suddivisione che della materia si è fatta, fors'anche perché troppo analitica, non è sempre accettabile, pur tenendo presente che il Cile non è l'Italia. Ci riferiamo specialmente ai cap. XII e XIII (*Leyendas, Tradiciones, Costumbres*). Ciascuno dei 1289 numeri non reca indicazioni che non siano meramente bibliografiche.

Il «Giornale storico della letteratura italiana» ha iniziato una nuova rubrica, intitolata *Bibliografia*, di cui è uscito un primo saggio, *Letteratura popolare*, dovuto a GIUSEPPE VIDOSSÌ (LXX [1953], p. 117-30 estr.). La rubrica, con gli «spogli» disposti per materie, costituirà «una sistematica bibliografia progressiva, rapidamente informativa e di facile consultazione degli studi sulla letteratura italiana» (p. 117). Questo saggio, assai prezioso anche per l'illustrazione delle singole voci e per i rari giudizi che se ne danno, reca 80 numeri, così ripartiti: *Sussidi bibliografici, Storia del folclore e trattazioni generali, Letteratura d'arte e letteratura popolare, Cantari e cantastorie, stampe popolari, Monografie regionali e locali, Canti popolari, Materia narrativa in prosa, Indovinelli, Paremiologia*. L'a. ha tenuto presente, fra varie pubblicazioni italiane e straniere, anche «Il Tesaur», il che ci lusinga. (Alla esemplare è nota esattezza del V. sono sfuggite alcune rarissime sviste. Così [cf. n. 25] le pubblicazioni della Società Filologica Friulana, di cui nella nostra *Bibliografia delle tradizioni friulane*, vanno dal 1919 [non 1909] al 1945; e la nostra inchiesta di cui ai *Dodici canti* [cf. n. 48] è stata effettuata presso gli alunni delle scuole non solo elementari ma anche medie inferiori e professionali).

Il venerando e giovanilmente operoso GIOVANNI CROCIONI ha dato alle stampe un nuovo, grosso lavoro: la *Bibliografia delle tradizioni popolari marchigiane*; Firenze, Olschki, 1953, p. 223, che è stato accolto nell'autorevole «Biblioteca di bibliografia italiana» XXIV, del benemerito editore fiorentino. L'a. stesso, nel compilare la *Bibliografia*, dichiara di aver adottato il criterio riassunto nel motto: «*melius abundare quam deficere*». In verità, se i *Vocabolari* (p. 165-9) interessano anche le tradizioni, non altrettanto è a dirsi degli studi sul *Dialecto* (p. 164-5), dei *Volimi di poesia dialettale* (169-70), dei vari *Contributi lessicali*

(p. 170-4), dei *Saggi etimologici* (p. 174), della *Toponomastica* (p. 178-82). Quanto agli antichi documenti del *Volgare marchigiano* (p. 157-63), ci paion di pertinenza della linguistica, non delle tradizioni. (I testi marchigiani poi sono stati riprodotti varie volte: ultimamente dal Ruggieri, *Testi antichi romanzi*; Modena, 1949. Ma guai a mettersi per questa via: tutti i documenti linguistici, allora, dovrebbero entrare in una bibliografia di tradizioni). Queste osservazioni (alle quali si potrebbe aggiungerne altra: sulla opportunità di discostarsi nella classificazione della materia, come il C. ha fatto, tanto dalla *Bibliografia* del Pitre come da quella del Toschi) non vogliono dire affatto che l'opera sia difettosa. Difetto vuol dire mancanza, e qui invece c'è della materia persino in più.

HEINRICH LAUSBERG ha pubblicato un florilegio di *Romanische Volkslieder*, corredati della melodia; Halle, Niemeyer, 1952, p. 113 («Sammlung romanischer Uebungstexte», 32). Sono canti francesi, provenzali, guasconi, spagnoli, catalani, portoghesi, ladini, rumeni e italiani. Questi ultimi sono in numero di 11, in gran parte meridionali (6 lucani). Per cui il panorama del canto popolare italiano, che lo straniero riceve dalla presente raccolta, non è perfetto. Il volume è corredato di una bibliografia (p. 102-3) e di una breve e precisa illustrazione dei canti (p. 104-13).

Il tanto dibattuto e complesso problema dell'origine dello strambotto è ripreso con acume e dottrina da RUGGERO M. RUGGERI in *Protostoria dello strambotto romanzo*; «Bullettino dell'Accademia della Crusca» XI (1953), p. 321-424 estr. «A quali componimenti», si chiede da principio l'a., «fu applicato il vocabolo, quale il loro contenuto, quale la loro struttura metrica, quale il significato primitivo della parola?» (p. 322). Per rispondere alle domande, il R. si rifà ai più antichi testi in cui si trova documentato l'«estribot», a cominciare dai provenzali — penetrando l'ambiente culturale in cui quella forma lirica nacque —, per continuare coi francesi, i catalani, gli spagnoli, gli italiani. Trattasi di una dozzina di testimonianze, che vanno dalla metà del secolo XII alla fine del XIV circa, nelle quali il timbro dominante è quello satirico. Nella II parte del lavoro, il R. esamina il problema dal punto di vista delle relazioni tra lo schema metrico e il contenuto, distinguendo tre tipi strutturali diversi: provenzale, francese, spagnolo, e toccando fra l'altro di un «recente aspetto della teoria araba, quello rappresentato dalle *khargie*, che hanno anch'esse assunto una parte importante nello studio dello stram-

botto primitivo» (p. 384). Infine l'a. affronta la questione etimologica, esaminando le varie forme del vocabolo («estribot, sribot, estrabot, estribote, escribot, estrimbote, estranbote, estriboses, estrinbote, estrambotes, estrabontes, estrabuntes, straboto, stramboto», ecc.). Con arguzia signorile talora, con profonda competenza sempre, il R. accenna alle più recenti discussioni e polemiche relative all'origine del popolare componimento, quando si chiede per ultimo «dove lo strambotto, come forma poetica romanza, abbia potuto aver origine», e «quale sia stato il suo primitivo centro di diffusione» (p. 404). E qui par di vedere una ideale compagnia di filologi e folcloristi, dall'a. citati, dottamente discutere, ciascuno apportando il suo contributo alla soluzione dell'appassionante problema: diciamo del Bertoni e del Barbi, del Santoli e del Toschi, del Cocchiara e del Li Gotti. L'«estribot», conclude il R., è nato in Provenza, come derivato di «estrif»; dalla Provenza passò, seguendo vie opposte, in Francia e in Spagna; dalla Francia si trasferì in Italia. E tra il Quattro e il Cinquecento, lo strambotto italiano divenne oggetto, in Francia e in Spagna, di «imitazioni e rifacimenti, ripetendosi, in certo senso, le condizioni che avevano provocato e accompagnato, vari secoli prima, il diffondersi dello strambotto provenzale» (p. 419). Si può ben dire che, grazie a questo nuovo studio, molti aspetti della questione sono, se non risolti, notevolmente chiariti, nell'esame di un componimento «del quale, ricorrendo anche ai suggerimenti della linguistica, si è cercato di ricostruire la storia» (p. 423). Ci onora il fatto che il maestro citi più volte, per riferimenti bibliografici, il nostro recente manuale (il suo studio era nato come recensione di esso, poi sviluppata): ciò attribuiamo alla sua cortesia, più che ai modesti meriti del libretto.

Un'opera d'arte tradizionale è documento di folclore e, insieme, di poesia. Una nuova dimostrazione della impossibilità di scindere nei canti popolari il valore puramente etnografico da quello estetico è offerto in queste pagine, scarse ma ricche d'informazione, di RAFFAELE CORSO, *Sulla formazione delle immagini nei canti popolari*; «Orbis» II, 1 (1953), p. 126-36 estr. Appoggiandosi a vari esempi, il C. dimostra che molte immagini usate nei canti popolari non sono allegorie, come potrebbe sembrare a un critico superficiale. Così il dare il nome di una pianta a una fanciulla (canto serbo) non è mero simbolismo, bensì si riallaccia a un «rito superstizioso, secondo cui, al nascere di una creatura, i genitori, o gli intimi parenti si affrettano a piantare un albero, perché crescendo, protegga simpaticamente l'organismo umano col tenere lontani

i mali o i malefici temuti» (p. 127). Lo stesso dicasi di altre immagini (miele, chiave, rondine, cuore), dettate non dalla fantasia ma dalla osservazione.

Troppo facile sarebbe citare, dal manuale *Le trésor des jeux provençaux* di CHARLES GALTIER; Raphèle-les-Arles, Editions de Culture Provençale, 1952, giochi che hanno riscontro con altri d'Italia e del Friuli. Dei 400 qui descritti anche con l'aiuto di grafici, solo pochi, noi crediamo, sono esclusivi della Provenza. Il G. ha merito non piccolo per questo suo contributo totalmente nuovo per la storia etnografica del paese. Non v'è infatti chi non scorga quanto interesse racchiuda lo studio dei giochi. «L'origine des jeux», scrive F. Benoit nella prefazione, «se perd dans la nuit des temps et, bien souvent, sont-ils la survivance de cérémonies antiques, dont le caractère magique s'est effacé». Per non parlare delle formule, i giochi stessi come rappresentazione e i giocattoli sono spesso sopravvivenze di antichi usi e oggetti religiosi. Il disporsi in cerchio, le danze infantili, il gioco della palla, quelli di caccia; il cervo volante, la matassa, il rombo, la trottole sono reliquie di cerimonie a carattere propiziatorio o di strumenti magici.

La letteratura etnofonica italiana si arricchisce di una raccolta di 32 *Canti triestini*, «liberamente trascritti» da MARIO MACCHI e CLAUDIO NOLIANI; Milano, Carisch, 1952, p. 34. Essi sono tratti dal repertorio del Circolo Escursionistico «Montasio», che si è fatto banditore dei canti di Trieste. Iniziativa intelligente, e bene hanno fatto i raccoglitori a resistere alla tentazione di rielaborare i canti, introducendo preziosità armoniche. Del M. conoscevamo alcuni approfonditi studi sul canto popolare friulano, per cui non ci meraviglia il vedere una pubblicazione così bene realizzata da lui e dal suo collega. Ogni canto è preceduto da una brevissima storia, stesa con diligenza e competenza.

Il volume *Die romanischen Sprachen* di ALWIN KUHN; Bern, Francke, 1951, p. 464, si presenta come ottimamente concepito nel suo carattere di guida bibliografica. Dopo alcune pagine d'introduzione, ciascuna lingua romanza (il romeno, il dalmatico, l'italiano, il sardo, il ladino, il francese, il provenzale, il catalano, lo spagnolo, il portoghese) ha una dotta illustrazione. Per limitarci al friulano (p. 249-51), il K. cita, oltre a una tesi di laurea (dal titolo istruttivo: *Das Friaulische gehört zum rätoromanischen und nicht zum italienischen Sprachgebiet*), lavori di E. Gamillscheg, A. Prati, G. Vidossi, V. Ostermann, M. Bartoli, J. Jud, M. Moli-

nari Pietra, A. Vigevani, G. D'Aronco. Sembrano pochi, e non tutti importanti: senonché occorre avvertire che l'a. si occupa solo delle pubblicazioni di linguistica uscite in questi ultimi anni (vedasi anche la parte dedicata al Friuli dallo stesso K. in «Zeitschrift für romanische Philologie» [suppl. 60-61, p. 167]). Ci sia concesso a questo punto segnalare, occasionalmente, agli studiosi del friulano un fenomeno strano sino a un certo punto. Ed è che le classi umili del Friuli considerano, quasi per convinzione innata, il friulano come una lingua, concordando inconsciamente in ciò con gli studiosi più autorevoli. Presso il ceto di media cultura, invece, specie «cittadino», il friulano è ostentatamente considerato dialetto, come a dire una lingua degradata e perciò da spregiare. Questo fenomeno di cultura, o meglio di pseudo-cultura, è troppo desolatamente chiaro perché debba essere spiegato.

Undici sono i dipartimenti nei quali oggi-giorno vive la lingua d'oc, che è parlata da almeno tre milioni e mezzo di abitanti e che costituisce la più poderosa unità linguistica della Francia meridionale. L'area è compresa tra Rodano, Mediterraneo, Pirenei, Garonna e Massiccio settentrionale. La disposizione fisica ha favorito l'interdipendenza di queste terre e, di conseguenza, l'unità linguistica. Questo e altro leggiamo nella esemplare *Grammatica occitana* di LOIS ALIBERT; Tolosa, Societat d'Estudios Occitans, 1935, p. XXXIX-495, dove è anche tracciata la formazione della lingua d'oc, derivata, come tutte le lingue romanze, dall'alterazione del latino in relazione al substrato etnico, alla situazione geografica e alla sistemazione politica. Fortunatamente, vari fattori hanno reso possibile la conservazione della unità della lingua. «Lo languadociàn, protegit per una cinta ininterrompuda d'autres dialectes occitans e plaçat d'esquinas contra un massís montanhós, es demorat a l'abric dels grands corrents de circulacion e a pogut defugir tota contaminación... D'autre biais, la dominación politica dels comtes de Tolosa e l'importància de lor capitala an jogat un rotle unificador de primier orde durant los segles de formación de la lengua» (p. XVI-II). La grammatica reca anche, nella introduzione, un prospetto delle varie parlate locali, con l'indicazione dei caratteri per cui la lingua d'oc differisce dal catalano, dal gascone, dal provenzale, dal lemosino, dal bas-auvernhat. Utile il repertorio delle voci di origine latina, greca, germanica, prelatina, araba, orientale e moderna, e assennate le osservazioni sulla «restaurazione» della lingua e sulla necessità di una «koinè». Il volume comprende, oltre alla introduzione, una prima parte dedicata alla fonetica, una seconda alla morfologia, una terza alla sin-

tassi, una quarta alla formazione dei derivati, ed è corredata di un'appendice, un vocabolario e una bibliografia ricca di circa 150 numeri, oltre a una cartina dei dialetti.

GIUSEPPE MARCHETTI, di cui sono usciti gli attesi *Lineamenti di grammatica friulana*; Udine, Società Filologica Friulana, 1952, p. 221, fa bene a dichiararsi, come si dichiarò a noi, insoddisfatto di questo suo studio. Non però, com'egli modestamente pensa, per le imperfezioni di esso studio, bensì per un fatto d'indole generale: e cioè che una grammatica non è mai completa e definitiva. « Quando una grammatica è definitivamente fatta », ha scritto J. Farran i Mayoral, « vuol dire che la lingua è morta ». Dunque il M. stia contento di questa che consideriamo la I edizione di una grammatica friulana (quella di G. B. della Porta [Udine, 1922] non è, a dir vero, una grammatica), condotta con adeguata preparazione. Grazie al M., il friulano si pone ora alla pari di altre lingue per così dire « minori », che già da tempo possiedono grammatiche scientificamente compilate. Ciò non toglie che non si possa muovere al M. qualche osservazione, del tutto marginale. Ne esporremo qualcuna, così come ci nasce sfogliando il volume. A p. 17, si legge che sono tanto numerose le varietà linguistiche in Friuli, che « non si trovano due borgate contigue che parlino esattamente allo stesso modo »: a nostro avviso le varietà del friulano non sono più numerose e distinte delle varietà di altre lingue, ad esempio del romancio, di cui talune forme sono addirittura incomprensibili a parlanti altro romancio. Non comprendiamo perché la produzione poetica di P. Zorutti sia chiamata « profluvie traboccante » (p. 19): forse il M. intendeva dire che nella produzione dello Z. e le poesie valide e quelle caduche sono di gran lunga più numerose di quelle d'altri poeti locali. Il suono intermedio fra *e* ed *i* per *i* non è proprio solo della zona di Tarcento (p. 21), bensì anche di quella di Tricesimo. E' esatto affermare che la grafia proposta dalla Società Filologica Friulana è la più pratica di ogni altra, seppure bisognosa di qualche ritocco (p. 23); ma si poteva aggiungere che, purtroppo, le pubblicazioni ultime della Società sono le prime a ignorare queste norme, perché i compilatori non le conoscono. A proposito di ritocchi, consideriamo fonte di equivoci l'indicare con i nessi *cj* e *gj* le prepalatali (p. 23-4), come il risparmiare l'accento nelle parole tronche « che non ammettono possibilità di equivoco » (?; p. 27). Su altro sorvogliamo. La parte riservata alla *Fonetica* si presenta come uno studio di prima mano, compiuto prescindendo da talune opere anche illustri, come il *Vocabolario* di J. Pirrona, che accoglie senza distinzione ita-

lianismi, venetismi e idiotismi di uso limitatissimo. Pressoché inesplorata, sino ad oggi, la morfologia, ancorché su tale terreno il friulano possa rivelare, « meglio ancora che su quello del lessico e della fonetica, le peculiarità più interessanti della sua individualità » (p. 111). La flessione dei verbi, ad esempio, presenta « molteplici singolarità morfologiche, che talora non trovano riscontro in alcun altro idioma romanzo » (p. 149). Nel complesso questo volume, seppure umile nella veste, risulta assai utile, quantunque ci si debba dispiacere, per ultimo, della troppa esigua *Bibliografia*, anche se essenziale (p. 217), nei cui 17 numeri vediamo dimenticati, ad esempio, il primo saggio dell'Ascoli (*Sull'idioma friulano*; Udine, 1846), la *Storia della letteratura ladina* di B. Chiurlo (Udine, 1922) e i contributi del Pellis, per far luogo a un *Linguaggio friulano* di V. G. Blanch (?), dal M. stesso altrove giudicato di « nessuna preparazione linguistica » (p. 111).

Questi due volumi dalla veste assai linda: *Dicziunari tudais-ch-rumantsch ladin* di RETO R. BEZZOLA e RUD. O. TOENJACHEN; Samedan, Lia Rumantscha, 1944, p. XXII-1194, e: *Vocabulari tudestg-romantsch sursilvan* di RAMUN VIELI; Cuera, Ligia Romantscha, 1944, p. XVI-916, testimoniano della tenacia e della competenza con cui gli uomini migliori dei Grigioni prorogano la vitalità della loro lingua. « Il lavoro per la nostra Ladinia minacciata », ci scriveva recentemente un egregio amico di Coira, « è sempre grande, ma non senza successo. Nonostante le immense difficoltà, arriviamo ogni tanto a guadagnare terreno. L'ultimo censimento segnò un leggero aumento della popolazione ladina nei Grigioni ». Se l'attività culturale (con ben 30 periodici) è ivi assai vasta, occorre aggiungere che non è condotta da dilettanti, come invece succede altrove. Troppo lungo sarebbe occuparsi di questi due vocabolari, che a noi sembrano ottimamente redatti e dottamente illustrati nelle premesse. Vogliamo solo riportare la dedica del *Dicziunari*: « A noss infants / in onur da noss genitours / e perdavants ». E' una « consegna » della fiaccola della lingua da parte degli anziani ai più giovani, senza i quali ogni lingua è inesorabilmente destinata a vicino tramonto.

Una nuova testimonianza dell'alto conto in cui è tenuto lo studio delle lingue e dei dialetti in Svizzera è offerta dal I fascicolo del *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, redatto da SILVIO SGANZINI; Lugano, La Commerciale, 1952, p. XXXVII-40 (la sola lettera A occupa 13 pagine di grande formato). Il fascicolo è preceduto da nobilissime parole, che si avvertono intima-

mente sentite, del Consigliere di Stato dr. Brenno Galli (p. III); da una *Presentazione* di Karl Jaberg, in cui leggiamo i nomi di C. Salvioni e del nostro illustre collaboratore C. Merlo (p. V-VII), da una *Preazione* di S. Sganzi (dove sono citati i classici *Saggi ladini*, nei quali sono «indagati dallo sguardo d'aquila del grande linguista goriziano» G. I. Ascoli anche i dialetti del Canton Ticino; p. VIII-XI) e da una *Introduzione* che dà contezza dei criteri con cui il *Vocabolario* è realizzato (p. XIII-XXXVI). Vien fatto di chiederci dove mai i benemeriti promotori dell'opera abbiano potuto trovare i mezzi non esigui per concretare la impresa, ideata ancora nei primi anni del secolo. Una nota ci illumina in proposito: il *Vocabolario* è edito «a cura della Repubblica e Cantone del Ticino con l'aiuto della Confederazione Svizzera e con un Contributo del Cantone dei Grigioni». Ma l'opera è nata anche e soprattutto per la collaborazione di larghi strati del popolo, che rispose ai numerosi questionari, presentati al fine di porre in luce le peculiarità fonetiche dei singoli parlari. Ognuno immagina quanto «vivi» siano dunque i dialetti qui fissati, e quanto interesse anche etnografico racchiudano le nitide pagine, dotate di illustrazioni di costumi, arte tradizionale, mestieri e simili.

Consigliamo ai «moderni» (che cioè vanno alla moda) poeti friulani la lettura e la meditazione del volumetto: *Antologia della poesia catalana*, a cura di C. GIARDINI; Milano, Garzanti, 1950, p. LII-240. Assai istruttiva anche per loro risulterà la *Introduzione*, per i raffronti che si possono formulare tra situazioni e problemi della Catalogna e situazioni e problemi non dissimili del Friuli e in ogni caso istruttivi. Prendano nota questi giovani dell'ufficio utilissimo della così detta poesia «floresca» (dell'Ottocento), delle lotte per l'immissione del catalano nelle correnti letterarie «maggiori», dell'importanza data dai poeti catalani a una severa preparazione filologica. E leggano anche i tratti dedicati a mettere in rilievo che la poesia catalana, per essere tale, deve possedere un valore autoctono, una linfa tradizionale sua: altrimenti è poesia tradotta dal

castigliano, e denota mancanza di vera personalità. «E' pericoloso in arte dire: ora io devo andare da questa o da quella parte. Per creare un'arte bisogna radicarla alla terra. Il nostro campo sia aperto al cielo, al sole e a tutti i venti della terra: ciò è assolutamente necessario. Noi vogliamo che la nostra arte si imbeva di tutte le influenze che le sia concesso assimilare; ma a patto che essa stia sempre salda in mezzo al suo campo, nella terra del quale non affonderà mai abbastanza le radici» (J. Maragall, p. XLIII). Ecce. Sono tratti che indirettamente confermano quanto scrivemmo quattro anni or sono in *Poesia moderna ma friulana*; «La Panarie» XVII (1949), p. 38-40. Leggano i nostri amici «friulano» al posto di «catalano», e leggeranno parole dirette a loro stessi.

G. D'A.

IL MUSEUM OF INTERNATIONAL FOLK ART DI SANTA FE

Il 5-IX-1953 si è inaugurato il Museum of International Folk Art di Santa Fe, New Mexico (U.S.A.). Fondato da Miss Florence Dibell Bartlett di Chicago, il ricco museo, dotato delle attrezzature più moderne, raccoglierà testimonianze di tutti i popoli del mondo, distribuite nei loro ambienti naturali sapientemente ricostruiti. Come sede dell'istituto è stata scelta Santa Fe, perché situata in luogo d'incontro fra civiltà di popoli diversi.

CONTRIBUTO GOVERNATIVO

Con lettera del 15-X-1953, il Sottosegretario di Stato on. dott. Giorgio Tupini ha comunicato al «Tesar» che la Commissione presieduta dal Rettore della Università di Napoli e incaricata dalla Presidenza del Consiglio di esaminare le riviste di elevato valore culturale, ha disposto favorevolmente in merito all'assegnazione di un contributo governativo al «Tesar». Siamo assai grati ai nostri illustri collaboratori, massime docenti universitari, che hanno onorato la rivista del loro nome, e al Deputato on. avv. Guglielmo Schiratti, ai quali si deve se «Il Tesar» è stato annoverato fra le poche riviste culturali meritevoli dell'ambito appoggio.

...Chei non de al mont zardin
Chu se flor chusi flurido...

(sec. XIV)

Direzione e amministrazione: Udine (Friuli, Italia), presso Libreria Tarantola, via Vittorio Veneto 20, tel. 34-59, c.c. post. 24-13832. * spedizione in abbonamento postale, gruppo IV. * Un numero L. 100; arretrati il doppio.

Abbonamento ordinario a sei numeri L. 500 (estero doll. 2); sostenitore L. 1000 (doll. 4); benemerito L. 5000 (doll. 20). * Stampato presso la Tipografia Dorettil, Udine. * Gianfranco D'Aronco, direttore responsabile.