

Archivio

La poesia popolare come fonte per la storia d'Italia in una raccolta inedita di Emilio Sereni

di Omerita Ranalli*

Non è operazione semplice tentare di ricostruire le molteplici direzioni nelle quali spaziaron, con accurata competenza, gli interessi di Emilio Sereni, storico, politico, saggista tra i più fecondi del Novecento italiano¹. A testimonianza della cultura pressoché enciclopedica del nostro autore basta una rapida scorsa alle voci del suo archivio bibliografico, depositato presso la Biblioteca-Archivio Emilio Sereni dell'Istituto "Alcide Cervi" di Gattatico (RE)². L'archivio bibliografico raccoglie e ordina, in ordine alfabetico, articoli e contributi critici, tratti da riviste scientifiche e dalla stampa quotidiana (ma non mancano volantini, manifesti murali, opuscoli di varia natura), relativi ai più disparati argomenti dai quali la curiosità intellettuale di Sereni era attratta: si succedono l'uno dopo l'altro, fino a riempire numerosi armadi per un totale di quasi settecento buste d'archivio, fascicoli – più o meno corposi – su Anarchismo, Aratura, Antropologia culturale, Città e campagna, Contadini, Cultura, Classi subalterne, Etnografia, Folklore, Letteratura, Movimento contadino, e così via, dalla A alla Z, raccolti e custoditi con cura dallo studioso per più di mezzo secolo. Tra i materiali, selezionati dalla stampa italiana ed europea, risaltano per mole i numerosi estratti da riviste sovietiche di storia, letteratura, folklore, ulteriore indice di un orizzonte intellettuale che tende all'enciclopedismo. Una

* Ringrazio, per avermi segnalato l'esistenza delle carte sereniane sui canti popolari e per avermene suggerito la consultazione, il prof. Francesco Giannattasio della Sapienza Università di Roma; per la paziente attenzione, e la cortese disponibilità, il personale della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, dell'Istituto Alcide Cervi/Biblioteca-Archivio Emilio Sereni di Gattatico (RE), dell'archivio storico Einaudi di Torino, i familiari di Emilio Sereni e la signora Luciana Cervi; infine, per i preziosi consigli, Alessandro Portelli del Circolo Gianni Bosio: senza il loro supporto queste pagine non sarebbero state scritte.

1. Per un profilo biografico di Emilio Sereni (Roma, 1907-77) cfr. G. Vecchio, *Appendice: Profilo di Emilio Sereni*, in E. Sereni, *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, a cura di T. Seppilli, in "Quaderni di Umbria Contemporanea", 1, 2007, pp. 107-18 (sono di T. Seppilli l'Introduzione e gli *Allegati*, pp. 5-46).

2. Una prima inventariazione del materiale in esso conservato è in F. Albanese, *E. Sereni: l'ultimo degli enciclopedisti. Fonti per la storia dei protagonisti dell'Italia del '900. Il fondo Emilio Sereni*, in "Annali dell'Istituto Alcide Cervi", XIX, 1997, pp. 197-245. Il contributo di Albanese costituisce il primo punto di partenza per ogni ricognizione sulle carte sereniane, in mancanza di un vero e proprio inventario, alla cui realizzazione la Direzione dell'Istituto Cervi sta attualmente provvedendo.

testimonianza autografa del 1966 ci aiuta a comprendere quali fossero le modalità di ricerca dello storico, e indica la strada da seguire a chi voglia accostarsi ai suoi scritti con occhio attento e indagatore:

La biblioteca, l'archivio bibliografico e lo schedario [bibliografico] costituivano, per Sereni, un tutto unico utile alla stesura dei diversi saggi. Nelle schede, negli appunti, negli excerpta è raccolto – sottolineava S. in una lettera del 1966, indirizzata alla Direzione del Pci – “il meglio e il più della mia attività scientifica: centinaia di lavori già fatti e compiuti, salvo per quanto riguarda la loro materiale stesura”. Questi lavori, tuttavia, dato il metodo del tutto personale seguito nella redazione delle note, possono essere utilizzati – aggiungeva Sereni – “solo da studiosi che dispongano proprio della *mia* biblioteca, di quelle *determinate* edizioni, di quella *determinata* disposizione in cartelle degli opuscoli ed estratti, e così via”³.

L'affermazione è di tutto rilievo, dovremo averla costantemente presente nell'accingerci all'esame di alcuni scritti raccolti negli archivi della Fondazione Istituto Gramsci di Roma⁴, la quale conserva – al Fondo Sereni – la quasi totalità della documentazione cartacea sereniana, ivi compresa la corrispondenza, le minute degli studi storici e scientifici pubblicati, i materiali politici e di partito.

Tra il 1946 e il 1947, già responsabile del Pci per il Mezzogiorno, membro dell'Assemblea Costituente e ministro dei Lavori pubblici⁵, Sereni lavorava ad uno studio sulla poesia popolare italiana dalle origini al Novecento, del quale restano due buste di fogli dattiloscritti conservate nell'archivio romano: la busta *Canti* e la busta *Scritti-Canti*. Il *Bertoldo* (questo doveva essere il titolo dell'opera) è la raccolta – incompiuta – di buona parte della produzione poetica del popolo italiano dalle origini fino al primo Novecento, esemplata con criteri metodologici e presupposti teorici assolutamente innovativi nel panorama della cultura italiana nella seconda metà degli anni Quaranta: non ci troviamo, infatti, di fronte ad una raccolta filologica dei canti tradizionali del nostro popolo (come pure l'impianto pressoché enciclopedico della ricerca lascerebbe presagire), né ad una silloge di documentazione folklorica; siamo, piuttosto, di fronte ad un lavoro di “storia materiale”, che indaga nella produzione del canto del popolo italiano come fonte storica di tutto rilievo, capace di rendere testimonianza della cultura di una classe sociale ben definita, del suo sentire il mondo e darne una rappresentazione, attraverso la propria lingua e le proprie modalità espressive, in conflitto con la lingua e le modalità espressive della clas-

3. Ivi, pp. 241-42; l'esatta collocazione della lettera è riportata in nota: “Lettera del 1° marzo 1966”, in Ist. A. Cervi, ASNMC, fondo Alleanza Nazionale dei contadini, b. 113, fasc. *Ist. Cervi*.

4. D'ora in avanti AIG; con la sigla AIG/S si indicherà il Fondo Sereni conservato presso l'archivio dell'Istituto Gramsci.

5. Ministro dell'Assistenza post-bellica fino al febbraio del 1947; dopo la soppressione di quel Ministero, seguita alla crisi di governo, entrò a far parte del terzo governo De Gasperi come ministro dei Lavori pubblici.

se egemone. Ma non solo: si aggiunga a questo che Sereni rivendica alla cultura della classe non egemone un proprio statuto costitutivo, e dunque una presa di coscienza sociale – e socio-culturale – ancor prima che politica, che troverebbe la sua prima manifestazione nella piena espressione artistica, e dunque poetica, in contrapposizione alla vulgata crociana che aveva ridotto la poesia del popolo a poesia in tono minore, capace solo di ritrarre «sentimenti semplici in semplici forme»⁶.

Bisognerà, infine, in questa sede introduttiva, almeno accennare all'altra importante novità della raccolta sereniana: se non è possibile affermare con precisione che qui per la prima volta nella storia della nostra cultura il canto popolare è concepito come inscindibile unione di versi e musica, da affrontare nei loro reciproci rapporti, e non come espressione riducibile al solo testo, alla sola poesia – atteggiamento che prevaleva in analoghe raccolte otto e novecentesche e che, nonostante gli importanti contributi etnomusicologici dell'ultimo cinquantennio, certa critica ancora non riesce ad abbandonare –, certo andrà sottolineata l'insistenza dell'autore sull'importanza delle musiche, senza le quali i testi non avrebbero dignità di edizione, tant'è che nel fitto carteggio con l'editore Einaudi in merito all'edizione del *Bertoldo* ad un certo punto traspare la volontà di non dare alle stampe la raccolta se non nella sua interezza: e perché la raccolta sia completa essa necessita delle musiche, che costituiscono una parte essenziale del canto⁷.

Il *Bertoldo* è una raccolta antologica della poesia popolare italiana, dalle origini al Novecento⁸. Sul perché esso non sia mai stato portato a compimento ha indagato Andrea Giardina in un importante contributo del 1996, che ricostruisce la storia dei «libri che Sereni non scrisse»; recentemente Tullio Seppilli è tornato sulla questione del *Bertoldo*, nella prefazione alla riedizione delle *Note*

6. B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1946², p. 5: «Ora, 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».

7. Così scriveva Sereni a Giulio Einaudi nel marzo del 1947, ritrattando la proposta di dividere, suo malgrado, testi e musiche in due volumi differenti, proposta da lui stesso avanzata in precedenza: «Io certo preferirei la pubblicazione in un solo volume di canti e musiche, perché del volume le musiche sono parte integrante». Per la corrispondenza con l'editore Einaudi cfr. *infra*, pp. 89-95, il paragrafo a essa dedicato. Per la complessa questione dei rapporti tra musica e versi nella poesia popolare si rimanda alla bibliografia in M. Agamennone, F. Giannattasio, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologia*, Il Poligrafo, Padova 2002.

8. Già da tempo Sereni raccoglieva materiali sul canto popolare, come si può vedere dallo schedario conservato nell'archivio emiliano: alla b. 648, fasc. *Canti popolari*, corrispondono undici documenti, il più antico dei quali è un articolo di M. Incagliati tratto dalla «Gazzetta del Mezzogiorno» del 9 gennaio 1937 (*Aspetti ignorati del folklore musicale*: si tratta di una recensione alla raccolta di Colacicchi dei canti popolari di Ciociaria).

9. A. Giardina, *Emilio Sereni e le aporie della Storia d'Italia*, in «Studi Storici», III, 1996, pp. 693-726; sul *Bertoldo* cfr. in particolare le pp. 714-7.

sui canti tradizionali del popolo umbro, nell'ambito delle celebrazioni organizzate per il centenario della nascita (e per il trentennale della morte) dell'auto-re¹⁰. Basti per ora il semplice accenno alla questione del *Bertoldo* come *incompiuto*: ad essa torneremo solo dopo aver esaminato l'opera nei suoi particolari.

I

La conferenza di Pisa e i preliminari della raccolta

Nel 1947 Emilio Sereni fu invitato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa a tenere una conferenza sulla poesia popolare italiana¹¹: l'11 maggio parlò agli studenti pisani de *La poesia popolare nella tradizione storiografica italiana*; la sua lezione fu introdotta da una prolusione di Luigi Russo, allora direttore della Normale. Il "saluto" del professor Russo e la lezione di Sereni sono conservati in AIG/S, serie *Scritti e discorsi*, cartella 6. Si tratta, in realtà, di alcuni appunti manoscritti di Sereni, in preparazione della lezione pisana, e della trascrizione dattiloscritta dei due interventi di Russo e Sereni; alcune lacune nel testo sono dovute molto probabilmente alla mancata comprensione di termini stranieri: è pertanto da escludere che chi ha compiuto l'operazione materiale della scrittura sia la stessa persona che ha ideato gli argomenti elaborati in conferenza.

Prima di entrare nel vivo del testo pisano sarà necessario ricordare, molto sommariamente, che in Italia, dopo una grande fioritura di studi filologici e folklorici nel periodo romantico e in quello positivista, la filosofia idealista, attraverso una brusca riduzione del concetto di "popolare", era intervenuta a segnare l'arresto delle raccolte scientifiche avviate dalla *scuola storica* a cavallo tra i due secoli, come pure delle riflessioni in materia di poesia e cultura popolare; una ripresa degli studi e del dibattito sulla cultura e sulla espressività del popolo si avrà solo in seguito alla pubblicazione delle *Osservazioni* gramsciane sul folklore, avvenuta in Italia tra il 1948 e il 1951¹². Ora, nella conferenza pisana del 1947, e cioè prima della divulgazione delle osservazioni gramsciane, una comu-

10. Sereni, *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, cit.

11. E che Sereni fosse consapevole della particolarità dell'evento lo si intende dalle parole di apertura del discorso: «Sono troppo recenti gli esempi di una violenza protratta, esercitata da forze oppressive, sulla scuola e sugli studi perché un uomo politico, che si avventura in un'aula universitaria, in veste di conferenziere, non senta anche oggi il bisogno di una giustificazione, e questa giustificazione mi sembra tanto più necessaria quando l'oratore è un povero Ministro dei Lavori Pubblici, più noto certo fra gli ambienti governativi e fra i Sindaci dei Comuni distrutti che in un'aula universitaria, e soprattutto quando questo si presenta in veste di studioso di storiografia dei canti popolari in questa Scuola che degli studi di storiografia e, in particolare, sui canti popolari, è stata e resta uno dei maggiori centri del nostro Paese»; si noti che gli appunti manoscritti contengono una interessante variante, che fa riferimento al periodo storico da poco concluso: «un povero ministro dei lavori pubblici, più noto, certo, tra i frequentatori delle patrie galere».

12. Per una ricostruzione degli studi filologici sulla poesia popolare, come di quelli più prettamente demologici, non si può che rinviare ad A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo 1973² (2006

ne matrice marxiana e materialista porterà Emilio Sereni ad anticipare il concetto in base al quale il folklore è la concezione del mondo propria delle classi non egemoni¹³, e dunque «uno dei modi di essere delle contraddizioni di fondo della società europea divisa in classi»; la poesia popolare è, sin dall'apertura della conferenza, definita come un «problema»: essa è il luogo privilegiato in cui il popolo esprime il proprio «mondo fantastico», e dunque la propria visione del mondo, che la letteratura colta non poteva fornire se non da un punto di osservazione esterno al popolo stesso. Problematico, secondo Sereni, l'approccio che gli studiosi fino a quel momento hanno adottato nell'esaminarne ogni aspetto, e problematico è l'uso esclusivo delle fonti poetiche popolari da parte di filologi e demologi, stante la totale inosservanza delle medesime da parte degli storiografi.

In definitiva, attraverso la poesia e il canto il popolo esprimerebbe il proprio modo di sentire il mondo, e quindi la società, i suoi rapporti interni – ciò che è dunque definibile come *emico* –, in contrasto con il sentimento del mondo che gli viene offerto dalla «cultura» ufficiale, di tradizione preminentemente scritta, aulica, altra – riconducibile, invece, all'aspetto più propriamente *etico*¹⁴.

Mi sono imbattuto, per così dire, nello studio dei canti popolari, nel corso di mie ricerche che si protraggono da molti anni; a questo studio ho dedicato la mia attività di studioso, e, nel corso di queste ricerche, mi sono imbattuto nel problema della poesia popolare. È chiaro che quando si vuol seguire questo problema, tra città e campagna, che è il fondamento dei problemi della storia italiana, al di là dell'aspetto puramente economico e sociale è da ricercare il riflesso ideologico, il problema ben noto a molti di voi: il problema del mondo fantastico degli italiani e perciò la rappresentazione della novellistica, della commedia rusticale, del contadino o del campagnolo in generale; tutta una serie di problemi che attendono gran parte una risoluzione nella filologia italiana stessa. Ma anche attraverso l'approfondito studio di questo problema che presenta un così grande interesse, noi restiamo alla superficialità dei riflessi ideologici tra campi e città, differenziati così come si presentano nel riflesso sociale. Nella commedia rusticale, nella satira del villaggio, è più spesso qualcun altro che parla delle popolazioni, degli umiliati e degli offesi delle nostre campagne, in qualche caso è già una satira, ma si tratta di casi più limitati. Nel complesso, non troviamo la diretta espressione dello stato d'animo della passione della classe sociale rurale¹⁵.

ristampa). Per gli scritti gramsciani sul folklore cfr. G. M. Boninelli, *Frammenti indigesti. Temi folclorici negli scritti di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma 2007.

13. Per il concetto di “non egemone”, da preferire a quello di “subalterno”, è opportuno in questa sede rinviare al fondamentale lavoro di G. Bosio, *L'intellettuale rovesciato*, Istituto E. De Martino-Jaca Book, Sesto Fiorentino 1998 (II ed.).

14. Per le definizioni di *etico/emico* e la loro derivazione da fonetico/fonemico si rimanda a K. L. Pike, *Language in Relation to Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, vol. I, *Preliminary edition*, Summer Institute of Linguistics, Glendale 1954.

15. Trascrivo questo brano e i seguenti dal testo della conferenza pisana, in AIG/S, serie *Scritti e discorsi*, cartella 6, cc. 1-4; intervengo a sanare il testo solo in caso di evidenti refusi, non modificando lo stile parlato, quasi provvisorio, del testo.

In secondo luogo, partendo dall'accurata ricognizione dei materiali di poesia tradizionale raccolti dagli studiosi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, Sereni riflette sulla necessità di superare i confini teorici tra le due discipline che hanno provveduto alla salvaguardia di quei materiali (ossia la filologia e lo studio del folklore, la "scuola folklorica" e la "scuola filologica"), e di sottrarre l'indagine sulla poesia e sul canto popolare all'interesse esclusivo di filologi e demologi, per destinare invece quei materiali ad una fruizione più ampia. Riconoscendo l'espressività popolare quale fatto artistico dotato di una sua autonomia creativa, che riflette un particolare punto di osservazione del reale, Sereni non solo propone che l'arte del popolo sia fatta oggetto di studi storici anche in Italia, ma arriva a concepire la propria antologia della poesia popolare come raccolta di fonti per ricostruire aspetti non marginali della storia, e della cultura, del popolo italiano¹⁶. L'espressività del popolo e la concezione che il popolo ha del mondo sono testimoniate materialmente dalla produzione poetica e canora che in esso è tradizionalmente elaborata, tramandata e diffusa: laddove i filologi e i folkloristi esaminano questa tradizione non possono non tenerne conto, come pure non possono non tenerne conto gli storici, in particolar modo quelli italiani, provinciali e quasi arretrati al confronto coi loro colleghi d'oltralpe.

Già molti decenni orsono, il più grande iniziatore di questi studi in Italia scriveva: "La vita del popolo si è confusa fino ad oggi [...]"¹⁷. È chiaro il significato storiografico e non semplicemente folkloristico che il Pitre poneva nell'introduzione della famosa raccolta dei canti siciliani. Io vorrei riscontrare in quale misura, in che misura queste esigenze degli studi folkloristici, particolarmente sui canti popolari, abbiano risposta nel nostro paese. Io credo che si possano distinguere due grandi correnti: prima la scuola che potremmo chiamare filologica e che fa capo, direi, malgrado il valore di queste ricerche, al D'Ancona. Potrei citare molti illustri nomi in questo campo, nomi che sono illustri in generale nella filologia italiana. Un grande lavoro è stato fatto, senza dubbio, dagli studiosi nella seconda metà dell'Ottocento in questo campo: questi hanno accumulato un materiale critico di grande importanza che fa onore alla scienza italiana, accumulando con interesse esclusivamente filologico, per lo studio della filologia italiana, più che per lo studio autonomo dei canti popolari.

16. Si noti che, apprezzando l'accurato lavoro della raccolta di fonti da parte delle due "scuole" che si sono occupate dell'argomento, solo a quella folklorica Sereni riconosce il merito di aver varcato i confini puramente disciplinari, mostrando interessi di ordine storiografico, specie nell'opera del Pitre. Ma si noti anche che nell'esaminare questa prima fase degli interessi per la poesia popolare, pienamente ottocentesca, Sereni accomuna romantici e positivisti in maniera forse un po' troppo indistinta: per l'Italia i nomi di Tommaseo e D'Ancona sono accostati senza accurate distinzioni.

17. G. Pitre, *Canti popolari siciliani*, Società Editrice del Libro Italiano, Roma 1940³, vol. 1, pp. 165-6: «La vita del popolo si è confusa fino ad oggi con quella de' suoi dominatori, nella quale si è perduta; della sua storia si è voluto fare una cosa stessa con la storia de' suoi governi, senza pensare che il popolo stesso ha memorie ben diverse da quelle che tanto spesso gli si attribuiscono sì dal lato delle sue istituzioni, e sì da quello degli sforzi prepotenti da esso durati a sostegno dei propri diritti».

L'altra grande corrente di studi in questo campo è quella che ha fatto capo al Pitre stesso e al Marino che, malgrado la sua minore critica, ha chiaramente rappresentato l'indirizzo più propriamente folcloristico, il rapporto tra i canti popolari e la situazione fra le varie classi sociali della popolazione italiana. Un grande materiale è stato raccolto, sia nel campo filologico sia nel campo più velatamente folcloristico, ma se andiamo a considerare quale è la parte che questi studi hanno rappresentato nel complesso della storiografia italiana, ci accorgiamo di un limitato esame di questo abbondantissimo materiale raccolto sul terreno [sia] filologico che folcloristico. Io credo che questo materiale è stato scarsamente valutato fino ad oggi e più elaborato da un punto di vista artistico: è stato scarsamente utilizzato sia come fonte di studi storiografici, sia come mezzo di riproduzione artistica della realtà storica. Come fonte ci siamo rivolti prevalentemente ad altre fonti e non si è utilizzato largamente questo materiale che aveva un grande valore per lo studio dei rapporti sociali. Anche nel periodo precedente [...], salvo qualche studio del Croce, è raro trovare in opere italiane citati dei canti popolari, cosa che invece avviene nella storiografia francese, inglese e tedesca. [...] Per la mia modesta esperienza di storico di alcuni problemi dell'agricoltura italiana, mi sono trovato spesso, già prima di occuparmi di questi studi, ad affrontare ed utilizzare questo materiale come mezzo di riproduzione artistica.

Se io voglio rappresentare la differenza dei rapporti sociali e della tensione dei rapporti stessi, per esempio la mezzadria toscana e la mezzadria romagnola, credo che difficilmente potrei trovare un mezzo più efficace di riproduzione artistica di quello che è il paragone di due versioni fra due canti popolari. Una versione, uno stornello famoso, che nella versione toscana ha una chiusa un po' sfottente ma abbastanza bonaria, nel canto romagnolo presenta un accento più tagliente e finisce così "un accidente che ti sfondi".

E, proseguendo sulla medesima strada, Sereni arriva ad interrogarsi sulle ragioni storiche e culturali di questo disinteresse, rivendicando l'urgenza di «dire che intorno allo studio dei canti popolari, come per il problema dell'unità della lingua italiana, si siano combattute e si combattano tutt'oggi delle accanite lotte di classe, delle vivaci lotte di classe, anche se gli studiosi stessi non si rendono conto delle [bagarre] che intorno a questo problema si muovono». Dopo aver rapidamente accennato al legame esistente tra poesia popolare e motivo romantico dello spirito della nazione, pur rilevando una differente impostazione critica tra i romantici tedeschi e italiani¹⁸, sottolinea come entrambi siano «legati al moto di liberazione nazionale», e che dunque «in questa prima fase si ricerca [...] attraverso la varietà della lezione dei canti, il filo unitario che congiunge queste varie lezioni e si ricerca, attraverso la particolarità delle diverse regioni italiane, questa unità che era stata conquistata e che restava ancora da realizzare sul terreno morale e spirituale della Nazione». Introducendo, in questo modo, il concetto che poi svilupperà meglio nel *Bertoldo*, in base al quale l'unità nazionale è un fenomeno culturalmente antico, testimoniato proprio

18. I primi contraddistinti dal tono «più reazionario che democratico», i secondi da «un accento e contenuto più chiaramente democratici».

dalla poesia popolare, regionale e frammentaria solo nella forma linguistica ma nazionale ed unitaria per diffusione, temi, contenuti.

Una nuova fase di elaborazione critica rispetto ai canti popolari viene individuata da Sereni agli inizi del nuovo secolo: essa è segnata dalla «grande e nobile figura di Benedetto Croce»¹⁹. È qui che il dibattito si fa più serrato: se, infatti, Sereni riconosce al Croce il merito di aver «portato una maggiore chiarezza scientifica in questi studi», è altrettanto vero che egli mette in discussione proprio le modalità organizzative del discorso crociano, e dunque l'aver Croce «dato un concetto filosofico da contrapporre al concetto empirico» (ossia l'astrazione filosofica in luogo del dato concreto da comparare con altri analoghi dati) secondo la «cattiva abitudine idealista di andare alla ricerca di concetti filosofici», abitudine difficilmente compatibile col materialismo storico sereniano. Ma seguiamo più da vicino gli appunti della conferenza pisana:

Voglio chiarire il mio concetto: ciò che è stato attribuito a maggior merito del Croce è stato di aver dato un concetto filosofico da contrapporre al concetto empirico. Io penso che proprio su questo punto si debbano avere dei dubbi. Il Croce esprime così il suo concetto di rapporto tra poesia popolare e la poesia d'arte: egli mostra come approssimativamente il rapporto fra il concetto di poesia popolare e quello della poesia d'arte sia analogo a quello che nella sfera pratica esiste fra "l'accorgimento naturale del fanciullo"²⁰ del contadino e "l'accorgimento esperto dell'uomo più colto", come nel campo morale esiste un rapporto tra candidezza e beltà. Si tratta perciò, nella sua distinzione fra poesia popolare e poesia d'arte, di una diversità di tono che egli rileva.

In altra forma, egli ripete lo stesso concetto quando dice che "la poesia popolare esprime moti dell'animo [che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione: ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme]". La conclusione, in fondo, di questa impostazione del Croce è che il popolo avrebbe un'arte in tono minore ["In virtù di tale concetto psicologico la poesia popolare è fatta consistere essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un tono del sentimento e dell'espressione"²¹]. Io penso che qui influisce sul Croce la cattiva abitudine idealista di andare alla ricerca di concetti filosofici, invece di cogliere nella espressione corrente il nucleo di precisione concettuale.

Rifiutato, dunque, il presupposto idealistico in base al quale la poesia di popolo sarebbe una poesia in tono minore, segue una lunga riflessione che costitui-

19. «Benedetto Croce, del quale, come ricordava il Prof. Russo, io ho il vanto di essere un modesto discepolo».

20. Per le citazioni crociane, qui e in seguito, come precedentemente per Pitre, è riportato nel dattiloscritto il solo periodo introduttivo.

21. E si ricordino le parole con cui G. Bosio commentava il postulato crociano: «La posizione del Croce, che nega la distinzione fra poesia popolare [...] e poesia d'arte, può interpretarsi come la teorizzazione di uno degli aspetti più macroscopici dell'ideologia della classe dominante nel momento di maggior egemonia, quando cioè tutta la cultura si riduce al parametro della propria cultura e la poesia popolare, così mistificata, entra a vele spiegate in una società senza classi perché la classe dominante ha inglobato quella dominata» (G. Bosio, *Alcune osservazioni sul canto sociale*, in Id., *L'intellettuale rovesciato*, cit., p. 60).

sce il nucleo centrale dell'impostazione teorica di Emilio Sereni al momento della conferenza pisana (momento che coincide con la fase più serrata di raccolta dei materiali del *Bertoldo*); in essa, contrapponendo all'idea crociana di popolo il popolo come classe sociale interna alla storia, si giunge a definire "popolare" quella poesia che, a prescindere dall'identità sociale dell'artista compositore, è "popolarmente gustata", è cioè accolta dal popolo – che la rielabora, la diffonde, la tramanda – perché essa corrisponde al suo modo di sentire il mondo: attraverso la trasmissione orale il popolo (ossia «tutti quegli strati che hanno una coscienza non influenzabile dal punto di vista culturale») rielabora contenuti che rispecchiano la propria identità sociale e culturale.

Poesia popolare vuol dire per me poesia del popolo, e popolo va inteso quel complesso di tutti quegli strati che hanno una coscienza non influenzabile dal punto di vista culturale. Vuol dire poesia di tutti quegli strati sociali che non rientrano nella classe etico-politica di cui parla il Croce. Su questo mi pare ci si debba poggiare se vogliamo promuovere quegli studi e svilupparli. Io non vedo una differenza sostanziale tra la poesia delle laudi e la poesia del contadino toscano. Io penso che l'unità, come la ricercava il Pitre, vada ricercata non tanto dal punto di vista della creazione artistica, ma dal punto di vista del gusto artistico, e popolare è ciò che è gustato. Il fatto della creazione artistica è un fatto secondario: quello che ci interessa è appunto il momento del gusto artistico. Per questo io penso che siano giuste le obiezioni, o alcune delle obiezioni, che il Santoli e il Barbi avevano fatto alle impostazioni del Croce. A proposito della poesia tradizionale, hanno cercato la caratteristica della poesia popolare, non nel fatto del modo della sua creazione, ma nel modo della sua trasmissione orale, nel quale interviene una collaborazione delle masse popolari da cui questo canto è discusso. Per questo concetto, io credo sia giusto il termine di poesia tradizionale e in questo senso penso che il concetto resti ancora troppo ristretto e vada collegato più strettamente al concetto di classe, per cui esiste un rapporto tra poesia popolare e problema sociale.

Come si può ben intuire queste affermazioni non sono troppo lontane dalla definizione gramsciana di poesia popolare²². Superato, dunque, il limite dell'idealismo, Sereni ricollega la questione della poesia popolare, e del suo studio, al problema più ampio della "cultura" e del suo ruolo all'interno della nazione che da pochissimo era riuscita a liberarsi, attraverso una sanguinosa lotta di popolo, dalle rigide imposizioni fasciste; in questo senso la ricerca e soprattutto lo studio della espressività del popolo sarà volta a proporre una nuova idea di cultura, che sia frutto di una lotta tesa al superamento dei particolarismi sociali. E laddove egli parla di «superamento del particolarismo sociale» molto probabilmente si sta riferendo al fatto che nella nuova cultura della nazione il popolo, classe "non etico-politica", con la sua autonoma espressività deve emergere alla storia e alla

22. «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 colla società ufficiale», si legge in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino 1975, vol. I, pp. 679-80.

cultura. Il tutto partendo dal concetto per cui nella tradizione poetica del popolo italiano esiste, sin dalle origini, un carattere di “unità nazionale” (unitarietà di temi e sentimenti espressa da una frammentarietà linguistica) cui non corrisponde una situazione storica di reale unificazione (perciò egli arriverà a parlare di «coscienza senza realtà»): superare il particolarismo sociale forse sta a significare che, a differenza di quanto accaduto nel periodo risorgimentale, in cui l’azione unificatrice è partita dagli intellettuali (che hanno coscienza unitaria ma vivono una realtà frammentaria) ed ha coinvolto e quasi travolto il popolo (che invece esprimerebbe, anche in maniera inconscia, una realtà “unitaria” nella «dialettica del lavoro, dell’oppressione, della lotta» testimoniata dalla lunga produzione poetica e canora), nella fondazione della nuova cultura il popolo (anche qui con la sua autonoma espressività), che reclama la propria presenza alla storia, di necessità deve diventarne protagonista.

In questo, riferendosi ai materiali del *Bertoldo* e non alla conferenza pisana, nota bene Andrea Giardina che «mentre per taluni aspetti Sereni raccoglieva, sia pur indirettamente, vecchie interpretazioni dei rapporti tra poesia popolare e storia nazionale, per altri aspetti egli anticipava il grande tema del “folklore progressivo” enunciato da Ernesto De Martino nel ’51 [...]. Ma con una differenza fondamentale: che De Martino circoscriveva l’ambito di riferimento della sua nozione a parte della storia dell’Italia unita, mentre Sereni [...] inizia la sua raccolta dalla “canzone della donna lombarda”»²³.

Noi non completeremmo questa breve scorsa nella impostazione del tema, se non prendessimo in esame l’ultimo più recente periodo di una nuova reazione romantica: quello che si è vissuto non tanto negli ambienti universitari quanto in più larghi strati sociali: la reazione romantica fascista dopolavoristica. È chiaro che qui intervenivano dei motivi che, pur avendo qualcosa del romantico, erano di natura più strettamente politica. Il fatto che qui si parli in un’aula universitaria non ci deve far dimenticare, e sarebbe errato trascurare, la influenza di questi studi che hanno dato dei risultati non spregevoli. [...]. Ho accennato come nel Risorgimento il problema per lo studio dei canti popolari sia stato legato a problemi della democrazia, della unità nazionale, dello studio. Oggi ci troviamo di fronte a una nuova lotta democratica culturale, una nuova lotta che si deve esprimere in forma nuova, adeguata alla nuova situazione storica del nostro paese. Io credo che oggi abbiamo una lotta di impostazione da combattere, nel campo della cultura, questa lotta che non si pone più sul terreno dello studio puramente semplice del folklorismo. Ma abbiamo un nuovo problema: la lotta democratica nel campo della cultura, si pone per noi in una forma nuova per la lotta del superamento del particolarismo sociale, dei vari aggruppamenti sociali.

Io credo che oggi tutti si possa essere d’accordo su una concezione della storia, della storiografia, come educazione del genere umano, non intesa in senso provvidenziale e nemmeno intesa in senso illuministico come la tesi del Lessing, ma come un processo di educazione del genere umano e anche del singolo individuo; questo carattere di educazione che nella storia e nella pedagogia significa il superamento del-

23. Giardina, *Emilio Sereni e le aporie della storia d’Italia*, cit., p. 715.

l'elemento della limitazione folcloristica di un legame ad un determinato ristretto ambiente, che è il presupposto per il superamento in forma sempre più larga del particolarismo sociale.

La stessa unità italiana [...] è stato un movimento partito dall'alto, dove gli intellettuali italiani, uomini di canto, uomini politici, di studio, avevano conservato questa tradizione qualche volta vuota e senza base di una Unità Italiana che non ritrovava più la sua base su una realtà ma che era stata come una aspirazione retorica. Questa è stata la caratteristica del Risorgimento Italiano, un moto che effettivamente è sceso dall'alto in basso; ma non sempre si è dato abbastanza rilievo nello studio dei canti popolari [...] all'esistenza, di fronte a questa coscienza vuota non fondata su una realtà storica, alla esistenza di un'altra realtà di cui troviamo i documenti nei canti popolari attraverso tutta la penisola.

Inoltre, completando la panoramica sugli studi di "filologia folklorica", e precisamente in merito alla questione – lungamente discussa dagli studiosi – del rapporto tra poesia del popolo e poesia colta, Sereni affronta il problema della *degradazione* e, per così dire, lo risolve col ribadire la propria concezione marxista del mondo: è chiaro che «la cultura dominante è quella delle classi dominanti»²⁴, e che dunque ciò che possiamo definire "popolare" è in realtà rielaborazione, interna alla classe non egemone, dei modelli prodotti al di fuori di essa. Anticipando, così, di pochi anni la diffusione di quelle affermazioni gramsciane in merito a cultura egemone e culture subalterne che tanta parte avranno nei successivi sviluppi della cultura italiana.

Il canto popolare, in realtà, nelle varie parti d'Italia, si traduce nel dialetto ed è qui che si manifesta il particolarismo. Alla luce di questa considerazione, mi pare che sia in parte superato il problema al quale il prof. Russo accennava nelle sue prime parole, il problema che ha molto appassionato quanti lo hanno discusso: la degradazione di canti di poesia, o viceversa, si pone in una forma molto diversa; per me che sono un marxista è chiaro che il problema non esiste perché la cultura dominante è la cultura della classe dominante.

È però interessante notare che questa idea del valore modellizzante della poesia d'arte rispetto a quella popolare non può essere applicata in toto alla produzione poetica "di base": «Non credo all'origine letteraria di canti come l'*Annninziata de li jenchi* – anche se, certo, in canti di questo genere si possono trovare elementi di derivazione letteraria. La cultura dominante è la cultura della classi dominanti, e questo vale particolarmente per la forma. Nel contenuto interviene poi largamente l'elemento di classe»²⁵.

La conferenza pisana si conclude con alcune indicazioni di carattere metodologico rivolte agli studenti pisani in vista di possibili nuove raccolte di canti

24. K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, a cura di C. Luporini, Editori Riuniti, Roma 1958, p. 35: «Le idee della classe dominante sono in ogni epoca le idee dominanti; cioè la classe, che è la potenza *materiale* dominante della società è in pari tempo la sua potenza *spirituale* dominante».

25. E. Sereni, *Roma*, 20 marzo 1947, in AIG/S, *Canti*, fasc. 1, c. 6r.

popolari, che dovranno di necessità seguire nuovi criteri, di natura storiografica (o, meglio, socioantropologica) e non puramente folklorica: a prescindere dalla tematica dei singoli canti sarà necessario rintracciare in essi lo specifico carattere di classe (e, dirà poi meglio nella prefazione al *Bertoldo*, lo specifico carattere protestatario). Non solo per comprendere, attraverso le fonti del passato, la storia attuale d'Italia: ma anche per rendere in atto la storia, che – al massimo grado con l'esperienza della Resistenza – è storia di lotta di popolo per una società libera dalle barriere di classe.

Molti studiosi hanno posto in luce che la letteratura giullaresca e non anonima di lirica o di poesia, conferma che il processo di circolazione è tale in quanto appunto stabilisce contatti di diverse classi sociali, senza di che non avremmo una società italiana. Io penso che è necessario che negli attuali studi si ponga l'esigenza di chi ha particolare interesse storiografico; che, anche nella raccolta di canti popolari, nella loro scelta, si debbano seguire criteri differenti. Oggi seguiamo ancora vecchi criteri; la dichiarazione, il bacio, il matrimonio [...]. Le mie ricerche mi hanno dimostrato che se anche la maggioranza dei canti popolari siano tutti canti d'amore, esiste tuttavia il riflesso dei vari atteggiamenti della classe popolare, come, nella scelta del marito da parte della fanciulla, è chiaro che ci troviamo di fronte ad un giudizio del [popolo]; è facile [...] dedurre quale è la classe sociale di cui questi canti esprimono lo stato d'animo e quindi la tendenza sociale. Io penso che un orientamento negli studi sui canti popolari sia rivolto in questo senso e che si adottino questi criteri nella scelta, e che la raccolta ed elaborazione critica dei canti stessi possa costituire uno sfruttamento prezioso per la storiografia italiana. Una storia che noi appunto abbiamo il compito tutti uniti di far diventare sempre più una storia, non che vada dall'alto in basso ma che vada dal basso in alto [...]. Benedetto Croce ha scritto su questo argomento delle belle pagine, forse le più belle pagine di Croce sulla consolazione della filosofia, tanto che egli diceva: "è sciocca l'idea di coloro che pensano che la filosofia possa consolare i mali della vita perché il male, il dolore, è un momento negativo della vita stessa, ma quello che può dare la filosofia è la capacità di soffrire più pazientemente". Il fatto che oggi milioni di uomini, anche quelli che non appartengono alla classe etico-politica vogliono questo diritto di soffrire, è sempre avvenuto in ogni secolo, ed anche gli uomini che non avevano questa coscienza hanno combattuto e lottato per questo. Perciò io penso che noi dobbiamo dare al nostro Paese una storiografia, ma una storiografia di tutti gli italiani. [...] Di questa dialettica dell'*italiano qualunque*, di questa dialettica del lavoro, dell'oppressione e della lotta, io penso che i canti popolari studiati, elaborati criticamente, siano uno dei documenti più interessanti, più appassionati e penso che per questa via, nello studio della differenziazione degli italiani qualunque, in tanti ceti sociali, in tanti orientamenti ideologici e politici, ci sia una fonte essenziale per lo studio dell'Italia nostra, di quel processo di unificazione democratica che si svolgeva nel secolo scorso e che oggi si sviluppa ancora in senso democratico più largo ed umano, sulla via di un contatto, di una comprensione fra i vari ceti del nostro popolo, sulla via di un superamento di divisioni che hanno ancora carattere particolaristico verso una società italiana che, attraverso dure lotte, contrasti – che sono la vita della democrazia – si avvia verso quel grande processo storico della creazione di una società senza classe, senza sfruttatori e sfruttati che è il sogno migliore dell'umanità.

2

Il carteggio con l'editore Einaudi

Della lunga corrispondenza che Emilio Sereni tenne con Giulio Einaudi, con i suoi collaboratori, e con la casa editrice per quasi tre decenni, resta ampia documentazione nell'Archivio Storico della Casa Editrice Einaudi, ora depositata presso l'Archivio di Stato di Torino²⁶; per ripercorrere la storia del *Bertoldo* occorre analizzare alcuni brani di questo fitto carteggio, molti dei quali già segnalati da A. Giardina nel 1996. La prima notizia che abbiamo sulla composizione del *Bertoldo* è in una lettera indirizzata a Giulio Einaudi nel marzo del 1947, presso la sede di corso Umberto 5 bis in Torino, nella quale Sereni lamenta la propria impossibilità di procedere nel lavoro (che gli richiederebbe l'acquisto di numerosi volumi), stante l'inadeguato trattamento economico che la casa editrice riserverebbe ai suoi collaboratori «bisognosi»²⁷:

Quando tu mi dicesti che avevi già spedito un acconto sulle mie spettanze di diritti d'autore non pensai a domandarti la cifra, e mi limitai a farti presente il pericolo di far diventare analfabeta un Ministro dei Lavori Pubblici, dato che solo sui diritti d'autore posso contare per gli acquisti di libri necessari al mio lavoro. Tu conosci le cattive abitudini che abbiamo noi Ministri comunisti, fra le quali è quella di versare al Partito lo stipendio che riceviamo per cariche pubbliche. Con le 10.000 lire, ahimè, se non sarò proprio analfabeta, resterò al semi-analfabetismo del povero Cecchin Barberis²⁸. Pensa dunque che disdoro ne avrà la Casa Einaudi se vorrà, come tu ne hai espresso il desiderio, continuare a pubblicare i miei prossimi volumi. Sto lavorando agli scritti di cui ti ho parlato, e sto accelerando in modo particolare quelli sui canti popolari. Penserei di intitolarli: "*Bertoldo, i canti dell'oppressione, del lavoro, della lotta*". Spero che fra non molto potrò mettere il volume a tua disposizione. Ma per questo e per gli altri lavori, data l'impossibilità, con le mie occupazioni, di andare in biblioteca, debbo comprare molti libri. Morale: fa' uno sforzo, e mandami qualche più congruo acconto²⁹.

Nelle lettere che si succedono tra marzo e maggio dello stesso anno il progetto editoriale man mano si va definendo: per sparire, improvvisamente, dal

26. *Corrispondenza*, b. 194, fasc. 2789, Emilio Sereni, cc. 291; buona parte di questo scambio epistolare è altresì conservata in AIG/S, serie *Corrispondenza*.

27. E con buona dose di autoironia il discorso di Sereni tornerà più volte a battere sul medesimo tasto: a tal proposito si vedano le lettere a Giulio Einaudi del 14 agosto 1946, dell'11 marzo 1948 (che in versi endecasillabi sollecita all'editore l'invio dell'assegno mensile per i diritti d'autore maturati: «Ti sovvenga di mia miseria fiera, / dei pargoli [...] oh editor tristo e inumano») e del 23 settembre 1947 («Saldami almeno i miei conti fino al 30 giugno: altrimenti una vedova inconsolabile e tre pargolette innocenti piangeranno il loro padre estinto, caduto sul campo del lavoro, dopo aver dissestato il bilancio famigliare comprando libri e scrivendo libri»).

28. Francesco Barberis (conosciuto come Cichin), muratore e poi onorevole socialista, personaggio di rilievo nel circolo torinese della Casa del Popolo agli inizi del Novecento, molto noto per il linguaggio "semicolto" utilizzato nei suoi comizi.

29. Archivio Storico Einaudi (ASE/S), Emilio Sereni, c. 37r: 3 marzo 1947, E. S. a G. Einaudi, su carta intestata del Ministero Lavori pubblici / il ministro.

carteggio già dal giugno del 1947 e tornarvi solo sporadicamente a distanza di parecchi anni. Ripercorriamone alcune tappe: in risposta all'appena citata lettera del 3 marzo 1947, a distanza di pochi giorni l'editore invia all'autore il pagamento richiesto, accogliendo con piacere «la notizia della rapida raccolta dei canti popolari», per la quale suggerisce un intervento di carattere editoriale: «Per quanto riguarda il titolo io sceglierei qualcosa di molto normale: forse basterebbe: *Canti popolari d'Italia*»³⁰. A questa seguirà una lunga lettera nella quale Sereni illustra i criteri innovativi della raccolta che dichiara di avere quasi ultimato, e che non si configura come opera erudita di filologia e folklore ma come tentativo di scrivere la storia d'Italia partendo dai canti del suo popolo; risulta dunque evidente l'inadeguatezza del titolo proposto da Einaudi, che non rivelerebbe la natura storiografica del testo. Si noti infine il grande interesse da Sereni prestato alla parte musicale della raccolta: le musiche sono parte integrante del testo dei canti, e un'operazione editoriale che non ne tenesse conto risulterebbe quanto meno inappropriata.

Quanto al volume sui *Canti Popolari*, ho ormai quasi ultimato la raccolta del materiale, che è abbondantissimo e molto buono. Mi mancano ancora poche musiche per canti e laudi più antiche, di cui ho già i testi. Ma anche le musiche le avrò nei prossimi giorni, dopo di che potrà cominciare la stesura. L'ordinamento del materiale è praticamente già completo. La difficoltà maggiore sta nell'abbondanza del materiale. Ce ne sarebbe da fare dieci volumi, anche scegliendo le cose più belle e più interessanti. Questa abbondanza di materiale mi permetterà di scegliere proprio fior da fiore, e di pubblicare solo pezzi eccezionali dal punto di vista dell'interesse storico, dell'efficacia letteraria e musicale. Penso però che il semplice titolo da te proposto (*Canti popolari d'Italia*) non risponderebbe allo scopo. Di raccolte di canti popolari ne esistono, seppure non sono molto diffuse. Quello che deve caratterizzare il volume, e che deve costituire il suo interesse peculiare, è il fatto che esso è ispirato a un criterio di raccolta completamente diverso da quello corrente. [...] Tutti gli studi in proposito sono risultati essi stessi limitati all'interesse filologico o folkloristico. Il criterio della mia raccolta è tutto differente. Di questo materiale filologico o folkloristico vuol fare una fonte di storia. Si tratta di una storia del popolo italiano (dell'Italiano Qualunque) nei suoi canti. Si tratta di mostrare in maniera viva che l'Italiano Qualunque non è un Uomo Qualunque, che è un uomo che non è stato solo oppresso e sfruttato, che non ha detto soltanto «Franza o Spagna purché se magna», ma ha lottato e combattuto. Per questo mi parrebbe preferibile un titolo più indicativo. Penso che il volume debba essere preceduto da una introduzione, che sarebbe una polemica coll'impostazione degli studi folkloristici in Italia e con quella della storia etico politica di Croce. Penso di scrivere al più presto questa introduzione, che potrebbe eventualmente essere pubblicata intanto su «Società». Per la pubblicazione: dato che il materiale, anche sceltissimo, resterà abbondante, penso che sarebbe opportuno (malgrado le mie preferenze) pubblicare in un volume i soli canti, e in un volumetto a parte le musiche. In tal modo il primo volume potrebbe venire a costar meno, ed avere una più larga diffusione, mentre il secondo, anche ad un prezzo più alto, potrebbe avere una diffusione minore. Vorrei

30. Lettera dell'8 marzo 1947, ivi, c. 38r.

sapere il tuo parere in proposito. Ed in tal caso per il secondo volume si potrebbe fare una combinazione con una casa editrice musicale. Io certo preferirei la pubblicazione in un solo volume di canti e musiche, perché del volume le musiche sono parte integrante. Su questo argomento, d'altronde, non è necessario decidere fin d'ora; potremo vedere una volta completata la stesura. Ma sarà bene riflettere alla cosa³¹.

Il carteggio prosegue in maniera abbastanza fitta: a fine mese Einaudi, spaventato dalla mole eccessiva che il lavoro verrebbe ad avere (causandone l'esclusione dalla collana «Universale», alla quale il progetto era stato destinato), avanza a Sereni la richiesta di un piano programmatico del lavoro sui canti, un sommario, che tornerà a reclamare nuovamente nel mese di aprile. Il 21 maggio Sereni, completata la raccolta e la selezione dei materiali per la pubblicazione, «informò l'editore che il progetto era venuto a contemplare una mole ben diversa da quella concordata, sia per la quantità dei documenti sia per la necessità di un apparato critico [...] e che bisognava pertanto prevedere due grossi volumi»³²:

In secondo luogo, nella presentazione la parte del mio testo sta venendo più larga di quel che pensavo. L'alternativa, infatti, è quella di presentare i canti senza presentazione, il che non permetterebbe al lettore di scorgere sempre il filo logico del lavoro; ma se una volta di presentazione si vuol parlare, sento la necessità di un minimo di apparato critico, sia dal punto di vista filologico che dal punto di vista storico. Questo anche perché è necessario parlare un po' della parte musicale. Viene dunque fuori un volume abbastanza grosso, che sarà forse meglio spaccare in due, per la parte sino al '500-'600 e quella contemporanea. Siamo fuori, comunque, dai limiti dell'«Universale». Ti sottopongo perciò la questione, perché tu possa prendere le tue decisioni. Come mole del lavoro, viene fuori qualcosa della misura dei volumi della Bompiani («Americana», «Germanica», etc.) spartibile in due volumi. [...] si tratta di un'antologia storica dei canti popolari italiani. Ognuno dei fatti salienti della storia e della vita sociale italiana, che ha o che ha avuto un riflesso nei canti popolari avrà nella raccolta almeno un canto rappresentativo; [...] naturalmente tutto questo esige una presentazione, ed ho già elaborato una introduzione generale. [...] Il criterio di scelta dei canti e delle musiche è quello della caratterizzazione di eventi storici che hanno avuto più largo riflesso nella poesia popolare. [...] Come ti ho detto, ho iniziato ormai la stesura del lavoro, che procede assai rapidamente, dato che tutto il lavoro di ricerca, di selezione e di critica è ormai compiuto. Vorrei sapere pertanto cosa pensi di fare, in maniera di potermi regolare³³.

Dalla lettura di questa lunga lettera, che non è possibile riportare per intero, emergono alcune interessanti considerazioni in merito al *Bertoldo*: a questa altezza cronologica appare evidente che Sereni considera l'opera quasi realizzata, tanto da ritenere la sua pubblicazione imminente; l'autore si mostra comunque pronto a ricorrere ai tipi di altra casa editrice nel caso in cui Einaudi non

31. Lettera del 15 marzo 1947, ivi, cc. 39-40-41r.

32. Giardina, *Emilio Sereni e le aporie della storia d'Italia*, cit., p. 716.

33. Lettera del 21 maggio 1947, ASE/S, cc. 46-48r.

ne riconoscesse la compatibilità con i propri standard editoriali, stante comunque un suo rapporto privilegiato con le edizioni Einaudi³⁴. Inoltre, egli dichiara di aver iniziato la stesura del testo, ossia dell'ordito che deve collegare i vari gruppi di canti («proprio l'altro giorno, approfittando della crisi governativa, ho iniziato la stesura del testo»), pur avendo in precedenza ammesso la possibilità di pubblicare solo i testi dei canti, privi di commento: ma si tratterebbe di una soluzione estrema, che non renderebbe ragione del lavoro e del suo carattere innovativo³⁵.

Si parlerà ancora del *Bertoldo* nella lettera di Einaudi del 20 giugno 1947: l'editore approva il criterio di successione degli argomenti e torna a scongiurare l'autore dalla tentazione di pubblicare un testo erudito; quanto alle musiche, esse andranno nel volume assieme ai testi. Sembrerebbe restare un unico problema: «per il titolo si vedrà»³⁶. Il carteggio, da questa data in poi, prosegue con un lungo silenzio sull'argomento: Sereni lavora ad altre fatiche editoriali e non vi è traccia alcuna della raccolta nella sua corrispondenza con Einaudi né con altri editori. A distanza di quasi due anni il *Bertoldo* ricompare in una lunga e complessa lettera, con la quale Sereni illustra all'editore lo stato delle ricerche alle quali da tempo sta lavorando; la raccolta dei canti è terminata, così pure il loro raggruppamento in sezioni: si tratta di una raccolta vastissima, che da sola – senza commento né musiche – occuperebbe seicento cartelle³⁷. Data l'impossibilità di una simile operazione editoriale l'autore ne propone una pubblicazione ridotta:

Avrei pensato perciò di limitare per ora la pubblicazione a un volume "Popolo e poesia di popolo nell'800 italiano". La raccolta dei canti e delle musiche è già com-

34. Ivi, c. 47: «Io mi ritengo, bene inteso, impegnato con te in base alla nostra conversazione, però, nel caso che il lavoro in questa forma e in questa misura non ti interessasse, agisci pure con la massima libertà e senza preoccupazioni; non troverei difficoltà per la pubblicazione, per la quale ho anzi avuto varie richieste. "Società", fra l'altro, vorrebbe cominciare a pubblicare il volume man mano che ne procede la stesura; conserverebbe i piombi per la pubblicazione da Sansoni. Così pure ho avuto richiesta analoga da altra parte. Puoi agire pertanto in massima libertà nei miei confronti, vedendo se la cosa si inquadra nel tipo delle tue pubblicazioni».

35. Si noti che l'accurata precisione mostrata da Sereni nel descrivere l'impostazione generale e la struttura che l'opera ha assunto e le sue dichiarazioni in merito alla stesura del testo appaiono in contraddizione con quanto poi affermato e ribadito più volte in sede critica, e cioè che «Sereni, infatti, non scrisse mai l'introduzione né l'ordito testuale che avrebbe dovuto incastonare i canti, e si limitò a redigere unicamente quegli appunti per l'introduzione cui si è già accennato» (Giardina, *Emilio Sereni e le aporie della storia d'Italia*, cit., p. 716); di certo, con Giardina è possibile affermare che «non vi è invece traccia delle musiche, che nella lettera a G. Einaudi del 15 marzo 1947 Sereni dichiarò di essere in procinto di acquisire», ma l'insistenza con cui l'autore parla delle musiche nell'introduzione e nel carteggio con Einaudi forse dovrebbe spingere ad una accurata ricerca tra le carte sereniane, operazione non semplicissima.

36. Lettera del 20 giugno 1947, ASE/S, c. 49r.

37. Lettera del 2 marzo 1949, ivi, c. 118: «Per [il libro] sui canti popolari, di cui ho finito la raccolta e il raggruppamento, vorrei parlare con te alla prima occasione. La pubblicazione di tutta l'opera (dal '200 all'epoca contemporanea) darebbe luogo a inconvenienti editoriali: solo il testo dei canti (senza musica e senza i commenti introduttivi) occupa un 600 cartelle».

pleta, come ti ho detto. Non ci sarebbe che da scrivere le introduzioni per i gruppi di canti, e un certo commento filologico, di cui i materiali sono già raccolti e elaborati. Anche così, tuttavia, il volume verrebbe abbastanza grosso. Come tipo di presentazione e di cucitura tra i vari gruppi di canti, penserei a qualcosa di analogo a quanto ho fatto per lo scritto in proposito pubblicato a firma E. S. nel numero unico di *Rinascita* per il '48. Tieni conto del fatto che quell'articolo l'ho scritto, a richiesta di Togliatti, all'ultimo momento, nello spazio di 24 ore. – Ma di questo parleremo meglio a voce alla prima occasione, che spero prossima.

Tra le due lettere sta la pubblicazione del lavoro sulla poesia popolare dell'Ottocento italiano, in un articolo scritto nell'ambito delle celebrazioni per il centenario del 1848: in esso ricompaiono alcuni temi della conferenza pisana e dell'introduzione al *Bertoldo*, in particolar modo l'idea del canto popolare come luogo privilegiato dell'espressività di base (e dunque come fonte storica di rilievo essenziale) e l'affermazione per cui «di un'attività *autonoma* sociale, politica, culturale delle masse popolari italiane già nella prima metà dell'Ottocento, la documentazione più immediata e impressionante ci è data dalla diffusione tradizionale e dalla nuova produzione di canti popolari, nei quali questa attività si esprime in un senso di rivolta aperta verso tutta la società»³⁸. Infine, la constatazione del «dramma del Risorgimento italiano»: dato il carattere dispersivo e frammentario «di quei moti contadini che si sviluppano all'infuori di una *direzione* da parte delle classi urbane – borghesi o proletarie che siano – che sola è capace di imprimere a un moto contadino una superiore unità e coerenza», ne consegue che l'implicito contenuto protestatario dell'espressività di base è condannato a scontrarsi sia con l'inefficienza della classe dirigente sia con l'ineadeguatezza della «rivoluzione giacobina», che poggia su un «equivoco di classe»:

Nei momenti di crisi politica e sociale, questa embrionale e dispersa coscienza, che è caratteristica delle classi contadine, già si precisa in oscura coscienza politica, come nei numerosissimi e forti canti fioriti sulle labbra delle popolazioni d'ogni parte d'Italia all'epoca dell'invasione francese e della rivoluzione giacobina. Se nel primo slancio rivoluzionario, infatti, anche in Italia le masse contadine avevano attivamente e progressivamente partecipato alla lotta liberale e costituzionale, nel '99 come nel '48, i fatti s'incaricarono di chiarire rapidamente l'equivoco di classe sul quale il primo comune slancio era stato fondato. A differenza di quel che era avvenuto in Francia, in Italia una borghesia, più terriera che agricola, ingrassata sulle terre usurpate ai demani comunali, si mostra incapace di porsi alla testa del moto contadino; con essi, anzi, entra in diretto conflitto, sicché questo può essere facilmente captato dalla reazione politica, assolutistica e semifeudale. Così si sviluppa, nel '99 e poi nel '21 e nel '48, il dramma del Risorgimento italiano, nel quale si vedono le masse contadine prive di una direzione progressiva da parte delle nuove classi cittadine, porre delle rivendicazioni *socialmente* progressive, la cui energia rivoluzionaria viene però captata, diretta e orientata in senso *politicamente* reazionario»: [...]

38. E. Sereni, *Popolo e poesia di popolo in Italia attorno al '48*, in *Il 1848. Raccolta di saggi e testimonianze*, in "Quaderni di Rinascita", 1, 1948, pp. 109-23; p. 110.

giacobino e liberale diventano sinonimi di “possidente” e un adagio diffuso per tutto il regno di Napoli dirà che “chi tene pane e vinu ha da esse giacobinu”.

Infine, il *Bertoldo* ricompare in una nota autobiografica redatta nel 1959 per la partecipazione «all'esame di abilitazione alla libera docenza in Storia dell'agricoltura»: anche qui sembrerebbe che l'autore consideri completa, sebbene inedita, la propria opera:

Di qui il mio interesse per lo studio dei canti popolari tradizionali, della loro elaborazione e della loro circolazione attraverso le varie regioni d'Italia. Raccolsi in questo periodo [1946-47] una antologia de *Il mondo poetico e fantastico del popolo italiano nei suoi canti tradizionali* a tutt'oggi inedito, ma la cui elaborazione mi ha fornito materia per numerose conferenze, tra le quali una che fui invitato a tenere alla Scuola Normale Superiore di Pisa massimo centro in Italia degli studi sulla poesia popolare. Di questa stessa elaborazione dei saggi sono stati pubblicati i[n] lavori come quello su *Popolo e poesia di popolo in Italia attorno al '48* e come *Note sui canti tradizionali* del popolo umbro³⁹.

Nonostante le numerose affermazioni dell'autore, il *Bertoldo* ci si presenta realmente come opera incompiuta; su questo sono concordi gli studiosi che hanno avuto modo di occuparsene; eppure il *Bertoldo* come antologia storica dell'espressività popolare fu redatto per intero da Sereni, che per anni selezionò bibliografie, raccolse materiali riordinandoli per argomento, scrisse note introduttive (ed appunto in margine ai propri volumi di poesia popolare le medesime note) e brevi saggi riassuntivi. In sostanza, quel che manca, oltre alle musiche, è unicamente il commento che doveva collegare i capitoli tra loro: ma già l'introduzione, l'ordinamento dei capitoli e la raccolta antologica dei testi lasciano vedere l'opera nella sua pienezza; solo il disordine materiale in cui le carte attualmente versano non ha lasciato intendere questa pienezza a chi ha avuto modo di prenderne visione. Sulla composizione dell'opera torneremo a breve, non prima di aver concluso le osservazioni sull'abbandono del progetto da parte del suo autore.

Nell'ambito dell'indagine condotta sulle carte sereniane raccolte in AIG/S Andrea Giardina ha tentato di ricostruire la storia dei «libri che Sereni non scrisse» – tra cui il *Bertoldo* –, attribuendone l'incompiutezza ad una irrisolta contraddizione tra «istanza sentimentale» e «istanza teorica marxiana»:

I libri che Sereni non scrisse non possono essere addebitati al tormentato rapporto, che segnò la sua esistenza, tra tempo della politica e tempo dello studio [...]. I successivi fallimenti di questi progetti [...] devono essere interpretati piuttosto come altrettanti esiti di un'aporia: quella che derivava dall'incontro tra l'istanza sentimentale, patriottica, che portava Sereni e altri come lui a intonare l'inno garibaldino sotto le mani degli aguzzini, rafforzata successivamente dall'idea della funzione nazionale del proletariato, e l'istanza teorica marxiana, che lo portava a conside-

39. Giardina, *Emilio Sereni e le aporie della storia d'Italia*, cit., p. 724.

rare l'impossibilità di tradurre la storia delle forze produttive e dei rapporti di produzione in Italia dall'antichità a oggi in chiave di storia italiana. Forse nessuno storico, come Sereni, può essere compreso solo se negli scritti finiti e stampati riusciamo a vedere anche il palinsesto (quasi una stratigrafia) dei libri interrotti, delle pagine incompiute, delle cose mai scritte⁴⁰.

Recentemente, come già accennato, Tullio Seppilli è tornato sulla questione del *Bertoldo* nella riedizione delle *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, uno studio sulla poesia popolare umbra che Sereni pubblicò nel 1960 per la rivista "Cronache Umbre", e che lasciò interrotto alla seconda parte, pur avendone previsto una terza che, a quanto pare, non fu mai realizzata⁴¹. Un medesimo destino di incompiutezza accomunerebbe, dunque, il *Bertoldo* alle *Note*.

3

Il *Bertoldo*

Continuare a parlare del *Bertoldo* come opera incompiuta non è, di per sé, sufficiente. Sereni lavorò lungamente alla raccolta dei testi, alla preparazione di schede tecniche e appunti bibliografici: già questo dovrebbe rendere l'idea del fatto che il *Bertoldo*, per quanto incompiuto, è però un lavoro materialmente presente, nelle numerosissime carte che lo compongono e nelle brevi ma lucide bozze teoriche, che mostrano quale dovesse essere l'immagine del libro nella mente del suo autore. Forse, ad opporsi lungamente all'idea del *Bertoldo* come "libro" pronto per la pubblicazione, ha giocato un ruolo di tutto rilievo lo stato di confusione materiale in cui attualmente versano le numerosissime carte sereniane che avrebbero dovuto formare l'opera, raccolte in due faldoni nell'archivio romano per un totale di sette fascicoli di fogli dattiloscritti e manoscritti. Si tratta delle buste *Canti* e *Scritti-Canti*, delle quali fornisco la descrizione dall'inventario generale del Fondo.

Canti: "Contiene quattro fascicoli di fogli per lo più dattiloscritti, pochi manoscritti, con la trascrizione di canti popolari e relativi commenti. Il volume, inedito, avrebbe dovuto intitolarsi "*Bertoldo*". *Una storia della poesia popolare italiana nei canti del lavoro, dell'oppressione, della lotta*. Sereni inizia a lavorare sistematicamen-

40. Ivi, p. 719.

41. In AIG/S, *Corrispondenza*, 1960, è una lettera di Francesco Travaglia, responsabile di "Cronache Umbre", il quale sollecita a Sereni l'invio della terza parte del lavoro sulla poesia dell'Italia mediana: «Perugia 15/7/1960. Caro compagno Sereni, il compagno Galli mi ha incaricato, quale responsabile di "Cronache Umbre", di pregarti di farci avere se possibile entro pochissimi giorni, l'ultima puntata del tuo interessantissimo studio sui Canti popolari umbri che dovrebbe uscire sul numero della nostra rivista che vedrà la luce verso la fine del mese corrente. Certo della tua cortese sollecitudine, ti ringrazio per il notevole contributo che offri a "CU" ed alla stessa cultura italiana con questa nuova esperienza di studio, pregandoti di accettare i miei più fraterni saluti. Il direttore responsabile, Francesco Travaglia». Non sappiamo se e come Sereni abbia risposto all'epistola: la terza parte di questo lavoro si aggiunge alla lista dei "libri che Sereni non scrisse".

te al progetto probabilmente nel 1947: il primo fascicolo (cartellina rosa intitolata *Prefazione*) è composto da una serie di appunti manoscritti, datati; un blocco di fogli dattiloscritti di carattere teorico e una cartellina che contiene un *Disegno sommario di una storia d'Italia nei canti del suo popolo*. Gli altri tre fascicoli contengono per lo più trascrizioni di canti”.

Scritti-Canti: “Contiene tre fascicoli dattiloscritti, con trascrizione di canti. Si tratta probabilmente di una doppia copia del materiale già presente nella busta *Canti*”⁴².

La busta *Canti* è una scatola rossa di cartone rettangolare, contenente quattro fascicoli non numerati, ciascuno dei quali custodito in una cartellina, cartacea anch'essa, di colori diversi; nell'ordine in cui essi attualmente si dispongono al suo interno, risultano così composti: fascicolo 1 (cartellina rosa recante l'indicazione manoscritta «Prefazione»; FC₁), di 73 carte non numerate, più un fascicoletto separato, composto da dieci carte, contenente il «Disegno di una storia d'Italia nei canti del suo popolo»⁴³ (FC_{1bis}); fascicolo 2 (cartellina gialla con asterisco sulla carta di guardia; FC₂), di carte 96, non numerate; fascicolo 3 (cartellina rosa; FC₃), composto da 399 carte di trascrizioni di canti, non numerate; fascicolo 4 (cartellina gialla; FC₄), contenente un totale di 254 carte, in cui si alternano trascrizioni di canti (carte numerate) e schede preparatorie (carte non numerate).

La busta *Scritti-Canti* è invece costituita da un raccoglitore d'archivio di colore grigio in cui si succedono i seguenti fascicoli: fascicolo 1 (cartellina azzurra; FS₁), composto da 402 carte in cui si alternano trascrizioni di canti (carte numerate) e schede preparatorie (carte non numerate); fascicolo 2 (cartellina gialla recante sulla carta di guardia le indicazioni «Riforma agraria» e «Materiali consultazione»; FS₂), di 305 carte di trascrizioni di canti; fascicolo 3 (cartellina gialla, recante sulla carta di guardia le indicazioni «Riforma agraria/Bergamo»; FS₃), di 245 carte di trascrizioni di canti, non numerate.

Il libro che Sereni scrisse sui canti del popolo italiano è racchiuso nei fascicoli che abbiamo nominato FC₃, FC₄, FS₁, FS₂, FS₃; vediamone nel dettaglio i contenuti.

Il fascicolo FC₃ si apre con il testo della ballata narrativa *Donna lombarda*, nella redazione piemontese tratta dal Nigra, e prosegue per un totale di 398 carte non numerate, concludendosi con due canti siciliani dei lavoratori del mare, *Lampabbò* e *La sagghiata di Pantiddaria*, tratti dall'antologia di Favara⁴⁴. Il fascicolo è in realtà una copia redatta con l'uso della carta carbone, come si deduce dall'inchiostro sbiadito e dalle numerose striature di colore nero che la

42. Attualmente le due buste presentano una medesima intitolazione *Scritti-Canti*; solo per evitare confusioni manteniamo la distinzione dell'inventario.

43. Per i contenuti di FC₁ e FC₂ cfr. il paragrafo seguente. La numerazione dei fascicoli, come l'adozione delle sigle, è mia. Si noti che la parola «Disegno» è fatta precedere, manoscritta, all'iniziale «Sommario», poi posto tra parentesi. Tutto il fascicolo è pubblicato da T. Seppilli nell'*Introduzione* a Sereni, *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, cit., pp. 29-40.

44. A. Favara, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Ricordi, Milano s.d., p. 95.

carta copiativa ha lasciato lungo i fogli. Si tratta di una copia incompleta dei due volumi che avrebbero dovuto comporre il Bertoldo: incompleta perché priva della sezione sui canti del 1848, come ora vedremo.

Il fascicolo FC₄ si apre con una carta bianca recante in alto le parole «La scoperta dell’America nei canti carnascialeschi», e si conclude con i canti de «gli italiani nelle guerre napoleoniche», cioè contiene parte del primo volume (178-245) e parte del secondo volume (246-320). Il fascicolo FC₄ è numerato a matita, a partire dalla c. 2r (col numero 178) solo nelle carte che contengono i testi dei canti, non in quelle che precedono ciascuna serie, e che in massima parte sintetizzano l’argomento dei canti immediatamente seguenti. Cioè, l’antologia è numerata, il sommario non lo è: ad esempio, la c. 13, *Le migrazioni interne in Maremma*, introduce la serie di canti delle cc. 14-9 (le pp. 188-193 del volume primo) *Quando ci vai in Maremma, Cossa faretù a monte, bel piegoraro?*, *Tutti mi dicon Maremma Maremma*. Dal momento che la numerazione prende avvio dal numero 178 dobbiamo dedurre che FC₄ costituisce la seconda parte di un altro fascicolo, che è possibile identificare con FS₁.

Il fascicolo FS₁ è formato da 402 carte, alcune delle quali numerate a matita. Anche qui solo il materiale propriamente antologico è stato numerato, mentre tutti i fogli di appunti e schede tecniche non contengono numerazione alcuna⁴⁵. L’ordine delle carte è sparso, ma la numerazione aiuta a ricomporre la serie esatta, il volume; così, ad esempio, alle cc. 1-7 corrispondono le pagine 21 (*Boves se pareva*), 102-3 (*Iesce, iesce, iesce sole*) e 19 (*Cialoma di li tunnarì*), una carta di argomento, non numerata, e ancora le pagine 207 (*S’a i sun tre fradei an Fransa*) e 23 (*L’anninniata di li jenchì*)⁴⁶. Grazie alla numerazione delle carte è dunque possibile stabilire l’esatta disposizione del fascicolo: un totale di 177 pagine, dalla *Donna Lombarda* (pp. 1-4) al *Testamento del capitano* (p. 177), cui si aggiungono cinque carte fuori serie, corrispondenti alle pagine 186, 207, 222, 223, 224, che dovevano appartenere alla seconda parte del primo volume, contenuta in un altro fascicolo, da identificare con FC₄, dal momento che lì la numerazione – apposta dalla stessa mano – procede proprio da p. 178 fino a p. 320. Anche in FS₁ ogni gruppo di testi è preceduto da una o più carte manoscritte contenenti una sintetica indicazione di argomento; ma qui, dato il totale disordine delle carte, non sempre c’è corrispondenza tra argomento e serie dei canti, anche se dalla ricostruzione dell’insieme è lecito ipotizzare che questa corrispondenza ora perduta dovesse essere costitutiva dell’ordine delle carte nel fascicolo.

Il fascicolo FS₂ è composto da 305 carte, da *Intanto el mondo è pien de novità* a *Lampabbò*; queste carte sono numerate progressivamente a matita⁴⁷. Si

45. Dobbiamo supporre che la numerazione sia stata apposta dall’autore, o comunque escludere che si tratti di una numerazione d’archivio.

46. Carte, qui, indica l’ordine dei fogli nel fascicolo; pagine, invece, l’ordine dei fogli nell’antologia completa, che vedremo essere composta dai due fascicoli FS₃ e FS₂.

47. La mano non sembrerebbe la stessa degli altri fascicoli, e la numerazione qui è apposta nel margine superiore destro, mentre negli altri fascicoli è sempre nel margine destro, ma in basso.

tratta di un originale, non di una copia: più precisamente questo fascicolo contiene l'originale della seconda parte del volume sui canti, ma con una particolarità: le cc. 67-80 e 89-227 sono presenti solo in FS2 e mancano del tutto negli altri fascicoli. Analizzando il lavoro di Sereni sulla poesia del 1948 in Italia⁴⁸ ci accorgiamo del fatto che i testi "mancanti" sono proprio quelli utilizzati per la stesura di quel saggio: le carte appena indicate sono state rielaborate da Sereni per il lavoro sul 1948, e questo da una parte spiega la sparizione di numerosissime pagine da quel fascicolo, dall'altra induce ad una ipotesi di datazione del *Bertoldo*, su cui a breve torneremo.

Il fascicolo FS3, infine, è composto da 245 carte non numerate, che corrispondono (con minime varianti di due o tre carte) alle pagine 1-245 del primo volume dell'antologia; alcune carte del fascicolo sono in inchiostro blu. Questo fascicolo rappresenta dunque l'originale della prima parte del *Bertoldo*: qui non c'è traccia di carta carbone, e l'uso di differenti tipi di inchiostro va forse attribuito ad una contingenza materiale delle differenti fasi di redazione.

Possiamo dunque ricomporre nel modo seguente la struttura dell'antologia: il fascicolo FS3 contiene la prima parte del *Bertoldo*, ossia il suo primo volume (vol. 1, pp. 1-245), il fascicolo FS2 ne contiene la seconda parte (vol. 2, pp. 1-305); il fascicolo FC3 è una copia incompleta dei due volumi, realizzato dopo il 1948 dal momento che in esso manca tutta la sezione sul 1848 – presente invece in FS2 –, utilizzata per la redazione del saggio per Rinascita⁴⁹. Aggiungendo alle 398 pagine di FC3 le 137+13 che troviamo solo in FS2 abbiamo un numero complessivo di pagine pari a quasi 550, numero che si avvicina molto alle «seicento cartelle» di cui Sereni scriveva a Einaudi nel marzo del 1949. Gli altri fascicoli (esclusi i primi due, s'intende) si dispongono in quest'ordine: FS1 (cc. 1-177) è una copia del primo volume, contenente i testi dalle origini alla fine del Quattrocento; FC4 è una copia incompleta del secondo volume, dalla conquista dell'America fino all'età contemporanea (incompleta perché si conclude a p. 320, alla sezione «gli italiani nelle guerre napoleoniche»).

3.1. L'introduzione

Il fascicolo che abbiamo, per comodità, definito FC1 si apre con una carta al cui centro si possono leggere, manoscritte, le parole «Bertoldo/Lavoro»; si tratta di un foglio di formato A5 ripiegato in due a mo' di raccoglitore, che probabilmente doveva contenere il piano di lavoro dell'opera⁵⁰. Le cc. 2-10 contengono gli appunti dattiloscritti necessari alla prefazione dell'opera, nei quali Sereni ripete e rielabora gli argomenti della conferenza pisana; tutto il resto del

48. Sereni, *Popolo e poesia di popolo*, cit.

49. A questo punto appare chiaro perché Sereni dichiarasse di aver scritto il saggio nell'arco di ventiquattr'ore: il materiale era già pronto da tempo, bisognava solo rielaborarlo in forma compiuta.

50. Attualmente, invece, tra le carte 1r e 2r è stata erroneamente collocata una carta numerata a matita col n. 15, avente per argomento «i mercanti». Questo è solo uno dei primi segnali dell'enorme confusione di queste carte sereniane.

fascicolo è costituito da lunghe trascrizioni da testi critici in materia di poesia tradizionale e folklore, preceduti ciascuno da una indicazione di argomento. Ad esempio, dall'allora recente lavoro di Santoli sui canti popolari italiani Sereni trae i seguenti spunti: «poesia popolare; la popolarità della poesia d'arte in Italia e in altri paesi: il Tasso dei barcaioli; l'influenza della poesia popolare sulla poesia d'arte; degradazione di poesia d'arte a poesia popolare; il canto popolare e il lavoro»⁵¹. Dal lavoro di Croce su poesia popolare e poesia d'arte trascrive questi argomenti: «il distacco della poesia dal popolo in Italia; la poesia rusticana nella fine del '400: il Poliziano, il Magnifico, e il loro rapporto con la poesia popolare»⁵². O ancora dagli studi di Michele Barbi sulla poesia popolare italiana: «“grado di popolarità” delle poesie popolari; il concetto empirico di poesia popolare; origini della poesia e della musica popolare e loro evoluzione; origine e tempo di origine di strambotti, villotte, stornelli e canzoni ancor vive (1500-1600)»⁵³.

Le trascrizioni proseguono nel fascicolo FC2, che dunque rappresenta assieme al precedente la raccolta bibliografica da cui Sereni prende avvio per la propria ricerca sui canti popolari. Per avere un'idea della portata di queste trascrizioni si confronti l'*Allegato 2* dell'Introduzione di Seppilli alle *Note umbre*⁵⁴, che le raccoglie in sette aree di riferimento, senza però specificare quale sia la peculiarità tematica di ciascuna di esse⁵⁵.

Le carte iniziali del primo fascicolo costituiscono, invece, una sorta di prefazione dell'opera: scritte in più tempi nella primavera del 1947, esse contengono le riflessioni generali sul problema della poesia popolare. Queste pagine si aprono con la «Dialectica dell'Uomo qualunque»⁵⁶, in cui Sereni ripercorre, in maniera sistematica, quei temi che poi troveranno una forma compiuta nella conferenza pisana dell'undici maggio: la necessità di superare l'impostazione filologico-erudita e l'idealismo crociano, lo studio dei canti popolari come fon-

51. I brani sono tratti da V. Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Sansoni, Firenze 1940; le numerose trascrizioni provengono da paragrafi compresi tra le pp. 11-43. Si noti che sul testo di Santoli di proprietà di Emilio Sereni, conservato nella Biblioteca Sereni di Gattatico (vol. 512.114), sulle pagine corrispondenti è segnata, in inchiostro blu, la medesima indicazione.

52. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, cit., pp. 22, 24-5, 43.

53. M. Barbi, *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Sansoni, Firenze 1939, pp. 30-8, 68, 144-54.

54. «Analisi delle schede di lavoro di Emilio Sereni costituite da una intestazione tematica di riferimento e dalla trascrizione (dattiloscritta) di uno o più brani tratti da opere di altri autori: accorpamento per aree tematiche, titoli originali delle schede e fonti bibliografiche dei brani che vi sono trascritti»: Sereni, *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, cit., pp. 41-6.

55. In maniera molto sintetica le aree tematiche possono essere così schematizzate: folklore e storia etico-politica; poesia popolare e poesia d'arte; origine e diffusione della poesia popolare; rapporti con la poesia colta; musica e metro nella poesia popolare; tipologie; protagonisti.

56. C. 5r: «Dialectica dell'Uomo qualunque / (per una prefazione al mio studio / “Bertoldo” / Una storia della poesia popolare italiana nei canti del lavoro, dell'oppressione, della lotta) - Roma, 16 marzo 1947». Segue alle cc. 5v e 6r, con altre date: 3 maggio 1947, 20 marzo 1947.

te storica per ricostruire la cultura del popolo italiano⁵⁷ («il mondo storico-fantastico di classe degli Italiani»), la coscienza della «storia che sale dal basso», l'idea dell'unità nazionale presente – pur senza coscienza – nella realtà dell'elaborazione popolare nonostante il frammentismo linguistico. Si tenga presente che la figura che dà il titolo a tutta l'opera è mutuata dalla tradizione novellistica italiana: *Bertoldo* è il contadino scaltro per antonomasia, colui che supera le barriere di classe grazie alla propria capacità d'ingegno, diventando consigliere privato del sovrano, ed è perciò preso a modello di una condizione di riscatto sociale delle classi non egemoni⁵⁸.

Alla tesi (anche di Gramsci) secondo la quale l'unità italiana è un fenomeno tardivo, mentre fin verso il 1700 resta puro “sogno” unitario dell'italiano delle corti (fenomeno intellettuale e retorico): c'è da aggiungere (se non da contrapporre) un fenomeno parallelo per quanto riguarda la diffusione (o almeno la circolazione) unitaria dei canti popolari. *In alto*: l'Italia una, retorica, dei cortigiani-intellettuali cosmopoliti: coscienza senza realtà. *In basso*: l'Italia una dei canti popolari, realtà senza coscienza. Fenomeno ancora puramente obbiettivo di circolazioni, che appunto per la sua mancanza di coscienza e per la sua stessa relativa e limitata obbiettività resta parziale: i canti sono diffusi e circolano per tutta Italia ma: 1) La diffusione avviene ancora prevalentemente in forma differenziata tra le due grandi zone geografiche (canti epici nel Nord e lirici nel Centro-Sud). 2) Il canto, anche quando ha diffusione nazionale, si traduce nei singoli dialetti⁵⁹.

Argomenti che non trascurano la necessità di definire il genere della poesia popolare attraverso un paradigma di natura storico-sociale prima ancora che storico-letteraria:

La poesia popolare come poesia del “popolo”, cioè di quella parte della società che, nella data situazione storica, non ha ancora enucleato dal suo seno un ceto di intellettuali “organici”. Le sue aspirazioni, i suoi sentimenti, sono così espressi: a) da canti che sono immediata espressione ... (canti di lavoro ecc.); b) da canti dotti “degradati”; c) da canti popolareschi. Il carattere comune è dato da una selezione attraverso la quale il popolo, anche se non li crea lui, sceglie quei canti che, per ragioni di contenuti o di forma, sono adeguati all'espressione dei suoi sentimenti e aspirazioni. Naturalmente, il processo di selezioni non è meccanico, e su di esso influisce la capacità “egemonica” delle classi dominanti, diversa da situazione a situazione. La “popolarità” di un canto non va dunque ricercata in caratteri estrinseci (anonimia, trasmissione orale, necessario accompagnamento col canto, ecc.), anche se in tutti questi caratteri la “popolarità” si può riscontrare e controllare. Non può essere cercata neanche nel “tono” (Croce), se anche questo è un carattere importante. Va ricercata in una caratteristica e in un rapporto di classe⁶⁰.

57. C. 5r: «La deficienza degli studi sui canti popolari: non entrano nella materia e nelle fonti storiografiche».

58. G. C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, a cura di P. Camporesi, Einaudi, Torino 1978.

59. Roma, 3 maggio 1947 (FCI, c. 5v); le sottolineature, qui e in seguito, sono dell'autore.

60. Roma, 29 giugno 1947 (ivi, c. 9r).

In questa rapida disamina delle note introduttive non va dimenticato che uno dei principali problemi da esse affrontato riguarda il rapporto tra poesia d'arte e poesia di popolo («Non credo all'origine letteraria di canti come l'*Annninata de li jenchi* – anche se, certo, in canti di questo genere si possono trovare elementi di derivazione letteraria. [...] È cosa che non toglie nulla alla popolarità di canti popolari il trovarli degradazione di canti letterati. La cultura dominante è la cultura della classi dominanti, e questo vale particolarmente per la forma. Nel contenuto interviene poi largamente l'elemento di classe»⁶¹) e, ancora, il rapporto tra intellettuali e popolo nella cultura nazionale:

È caratteristico per la coltura italiana che abbia potuto per lungo tempo prevalere il concetto del Croce (caratteristico per il distacco tra intellettuali e popolo). Poesia popolare = poesia del popolo (= poesia delle classi non etico politiche). Invece Croce, alla idealista, cerca il concetto (ideologico) di poesia popolare, che contrappone alla poesia d'arte: il popolo avrebbe solo una non arte, o un'arte in tono minore. Poesia tradizionale (Menendez y Pidal), diverso da poesia popolare. Giusta (se pur parziale) reazione del Barbi, del Santoli a Croce. [...] Poesia popolare: quella che vive nel popolo, che è gustata e trasformata. Allora non ci deve meravigliare la degradazione di poesia d'arte a canto popolare, e la risalita da poesia popolare a poesia d'arte. naturalmente la cultura dominante è la cultura delle classi dominanti, che non vivono isolate dalle altre. È una circolazione. Esempio tipico: i canti carناسaleschi, mezzo di dominio di Lorenzo.

Intorno alla poesia popolare, e al concetto di poesia popolare – come attorno al problema dell'unità della lingua, ad esso strettamente legato – si sono combattute nel Risorgimento, e si combatte ancora oggi, una vivace lotta di classi. Allora il problema della democrazia si poneva come problema dell'unità nazionale; oggi si pone come problema dell'unità del popolo (superamento delle classi): nell'un caso e nell'altro come superamento della limitatezza che Gramsci chiamerebbe "folkloristica"⁶².

Questi temi sono poi ricondotti da Sereni alla contemporaneità, in polemica col movimento dell'«Uomo Qualunque» (criticato con veemenza nella conclusione dell'incontro pisano), la cui insensata dialettica egli vede negata con forza proprio dalla storia della nazione (come del resto tornerà a dire a proposito dei canti del periodo risorgimentale nello scritto sul 1948 in Italia):

Ora si parla di Uomo Qualunque. Sembra che io rivendichi una storiografia dell'Italiano Qualunque. No. L'italiano qualunque (*Franza o Spagna, purché se magna*) per fortuna non esiste. È un momento puramente negativo, artificialmente astratto. Come non esisteva, altro che come astrazione, l'Italiano che "se ne fregava". Perché esiste una dialettica dell'italiano qualunque, che lo sospinge, e gli vieta di fregarsene. È la dialettica del lavoro, delle classi. Per cui esiste un Italiano (delle classi) differenziate, contrapposte. La dialettica dell'Italiano qualunque (che nega l'Italiano qualunque) è la dialettica del lavoro, dell'oppressione, della lotta. Di questa dialettica, questi suoi canti sono un documento. C'è anche il "Franza o Spagna",

61. Roma, 20 marzo 1947 (ivi, c. 6r).

62. Roma, 9 e 10 maggio 1947 (ivi, c. 7r).

ma c'è, anche nei momenti più negativi ("allo suono de lu gran cascio ..."), una lotta. – per questo, per non aver capito questo, un movimento come quello dell'Uomo Qualunque è senza speranza.

Due ultime schede introduttive sono collocate fuori posto nel fascicolo FC₄, tra le cc. 206-8; la prima contiene un appunto manoscritto «Controriforma ed "egemonia" (nel senso di Gramsci) in Italia, nelle canzoni», datato al 31 maggio 1947:

I mezzi dell'egemonia: confraternite, oratori, scuola? in questo senso dell'"egemonia ideologica" che le classi dominanti stabiliscono nell'epoca della Controriforma va intesa quella correlazione tra perdita della libertà e silenzio della musa popolare di cui parlano il Rubieri ed altri. In principio, le classi dominanti si valgono, per stabilire la loro "egemonia", delle stesse melodie popolari, usate per le laudi; poi, avviene il contrario. In fondo, primo tentativo egemonico già in Lorenzo, coi canti carnascialeschi.

La seconda, manoscritta sul margine della c. 57 in FC₁, è un appunto su una forma caratteristica di poesia popolare, lo scongiuro:

Lo scongiuro, che potrebbe sembrare la forma più elementare di folklore (nel senso gramsciano), la più rozza e nativa, si rivela in realtà esso stesso come storia, come sedimento e degradazione di un lungo processo di elaborazione. Emilio Sereni, Roma, 8 agosto 1947.

3.2. Il Sommario

Il fascicolo FC_{1bis} contiene, invece, l'indice degli argomenti che l'opera avrebbe dovuto affrontare; il «Disegno di una storia d'Italia nei canti del suo popolo» è stato pubblicato nell'*Allegato 1* dell'Introduzione alle *Note* da Seppilli, il quale, rilevando che «il dattiloscritto, formato da dieci cartelle, non è tuttavia datato»⁶³, annota quanto segue:

L'indice è articolato in 148 capitoli, secondo una progressione temporale che, grosso modo, dall'antichità perviene fino ai primi moti socialisti. Di ciascun capitolo Sereni anticipa un breve riassunto preceduto da un titolo allusivo costituito dall'incipit o da un qualche altro elemento nominale relativi a un canto popolare⁶⁴.

Bisogna, a questo punto, notare che il fascicoletto risulta essere una copia esemplata con carta carbone da un originale scomparso dalle carte sereniane; come accadeva in genere con la corrispondenza, la lettera originale veniva inviata e una sua copia restava nell'archivio del mittente: tutta la corrispondenza Einaudi/Sereni segue questo criterio. La coincidenza del termine «sommario»

63. Sereni, *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*, cit., p. 18.

64. Ivi, p. 29.

può essere abbastanza indicativa in questo senso, ed indurci a ritenere che l'elenco, seppur sommario, della raccolta dei canti, che l'editore domandava nelle lettere del 29 marzo e del 18 aprile 1947, coincida proprio con una copia – o con l'originale – del fascicolo che stiamo esaminando.

Il «Disegno» di FCribis prende le mosse dal testo dell'*Indovinello veronese*⁶⁵ e prosegue per temi (la religiosità, il lavoro, gli affetti, i ruoli sociali) e figure toliche (ad esempio il ricco e il povero, i bevitori, la malmaritata, il frate gaudente, il villano sbeffeggiato, lo sbirro ostile, il brigante vendicatore, il soldato renitente, ecc.), nel loro dispiegamento cronologico, dall'alto al basso medioevo fino all'età moderna e risorgimentale, per concludere il panorama storico con le prime strofe socialiste elaborate a cavallo tra gli ultimi due secoli («Repubblichèn chi porta la bandira / An voi di prit cun la vesta nera»); la storia raccontata nei canti è vista dallo sguardo del cittadino e da quello del contadino: città e campagna sono i due principali poli d'aggregazione e di scontro. Quel che appare evidente, pur da una esposizione tanto sommaria, è che l'insieme dei canti rintracciati con grande impegno e dedizione attraverso le raccolte specialistiche, e dunque il *corpus* che Sereni vuole ricostruire, si rivela vastissimo per distribuzione geografica e temporale, e che esso prescinde dal fatto che quei componimenti siano stati scritti in funzione della lettura o trascritti da repertori orali.

3.3. La raccolta

L'antologia dei canti popolari italiani che Sereni non pubblicò rappresenta dunque un lavoro essenziale per gli studi italiani in materia di poesia popolare; certo nella raccolta mancano le musiche, che pure ne sarebbero parte essenziale, come del resto manca il commento ai canti. Eppure l'introduzione, le schede bibliografiche, il testo della conferenza pisana aiutano a ricostruirne il disegno innovativo: l'idea del popolo e della sua espressività, che dalla raccolta vien fuori, sarà elaborata nella cultura italiana solo a decenni di distanza, e in una linea politica dissonante dall'ufficialità del Partito nel quale Sereni militò lungamente⁶⁶. Forse è questa, per tornare alle parole di Giardina, la principale aporia che lascerà l'opera "incompiuta" e inedita⁶⁷: la dissonanza dalla posizione gramsciana, l'aver Sereni riconosciuto al popolo una propria capacità autonoma di organizzazione culturale pur nella sua condizione di non egemonia e all'espressività del popolo una caratteristica unitaria – sin dalle origini – nell'elaborazione collettiva dei propri sentimenti protestatari, a prescindere

65. «Un ritmo georgico dell'VIII secolo, e i suoi riscontri moderni. Perché s'inizia la raccolta con questo canto: forma e contenuto, tradizione e innovazione, poesia dotta e poesia di popolo nel canto popolare».

66. E per questo cfr. C. Bermani, *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Jaca Book, Firenze 1997.

67. Ma non si dimentichi che un ruolo importante nella questione fu svolto anche dall'opposizione di Einaudi a pubblicare «un monumento di filologia».

re dalla specifica materia del canto (fino a rintracciare persino nella lirica erotica duecentesca l'espressione di un conflitto di classe), e infine l'aver pensato che una simile operazione interpretativa dovesse avere riscontro – tramite «l'irruzione delle masse nella storia», anticipando con parole differenti il noto concetto demartiniano⁶⁸ – nella creazione di una società nuova.

Identificato dunque il testo del *Bertoldo*, ad una altezza cronologica tra il 1947 e il 1948, con i fascicoli FS3+FS2, non resta che vedere come al suo interno si disponga la materia dei canti. Nelle pagine che seguono andiamo ad esaminare l'indice del volume; ogni gruppo di canti è preceduto dall'*argomento*, ossia dal titolo che apre ogni pagina e che spesso coincide con le annotazioni con le quali, nella fase preparatoria del volume, erano introdotte le pagine antologiche⁶⁹.

I volume.

I longobardi, la “donna lombarda” e Bertoldo [c. 2-8⁷⁰: Donna Lombarda; La sorella vendicata; O re di Fransa avia na fia da maridè]; **Quanno che sant’Alessio prese moglie** [c. 9-17: A la grande valença de sancto Ambruoscio; Quanno che sant’Alessio prese moglie; Ricca di roba e ricca di podere; E la Madonne de lu ggjuvedì ssande; Sancto Alexio exemplo et splendore]; **Canto dei batti-pali veneziani** [c. 18: Issélo in alto eh! eh!]; **Viva Venezia, e viva i veneziani** [c. 19]; **Cialoma di li tunna-ri** [c. 20: Emuninni cu Maria]; **L’invasione saracena in Sicilia** [c. 21: Lu Gaitu; Di na finestra s’affacciau la luna; Chi fu, chi fu? Mi chiamau lu Gaitu]; **Il ritmo friulano** [c. 22: Boves se pareba; Aro, aro, co’ quei bovi bianchi; C’era ’na donna ’mmenzu cinu stritta]; **L’anninnata di li jenchi** [c. 23: Addizza e sfaccia, figghiu di maà-ra]; c. 24: **Lu viddaneddu chi chianta la fava**; Nelia Telia in ripa de mari sedebat [c. 25: In nomine Patris et Filii et Spiritus santi; Santa Apollonia a longo mare steva; Santa Lucia / sopra un marmuru chi chiancia; Ti salutu fonti di mari]; **Lo scongiuro del lupo** [c. 26: Piripo par vie al lavel]; **Pirchi è granni quantu un mari** [c. 27: Stidda putenti; Vota lignu]; **Il ritmo bellunese** [c. 28: De castel d’Ard havi li nostri bona part]; **Tosto che l’alba del bel giorno appare** [c. 29]; **Il detto dei villani** [c. 30-32: Nativitatis Rusticorum et qualiter debent tractari]; **La vita de li infedeli, pessimi e rustici villani** [c. 33-34: Rustici villani]; La sposa padovana [c. 35: Responder vò a donna Frixal]; Il bel Bernardo [c. 36: Bernardo, bel Bernardo / de le nove consolazion!]; **Grande cruciata fecese** [c. 37-8: Su nel male fare apparse uno segnale]; **Ora ca s’ha ncrunatu re Gugghiermu** [c. 39: Trasinu li galieri intra Palermu; Vurria sapi-

68. E. De Martino, *Note lucane*, in “Società”, v, 1949, pp. 650-67. Per un’approfondita rilettura dell’opera demartiniana si rimanda a P. Angelini, *Ernesto De Martino*, Carocci, Roma 2008.

69. Una maggior precisione nel raggruppamento dei canti è riscontrabile nel secondo volume; in entrambi prevale, comunque, l’ordine cronologico. Si noti ancora come la divisione delle materie prescinda completamente dalla provenienza geografica dei testi, in linea con l’idea di una storia nazionale unitaria nei contenuti e frammentaria solo nella struttura linguistica.

70. Tutte le carte sono scritte solo sul lato *recto*, mentre il *verso* è vuoto. Per esigenze di spazio una medesima abbreviazione «c.» indicherà sia “carta” sia “carte”. Nell’indice del volume riporto in grassetto l’argomento e tra parentesi quadre il contenuto dei paragrafi; laddove il paragrafo sia costituito da un unico brano (con titolo coincidente) è riportata tra parentesi quadre la sola indicazione del numero di pagina.

ri unn'abbiti lu nvernu]; **Prestu a Palermu, sinnichi e baruna** [c. 40: Di la ran turri sona la campana; A Castrunovi cinquanta baruna]; **Il gagliaudo** [c. 41: L'è rivà! L'è rivà! L'è rivà! L'è rivà!]; **L'assedio di Verrua** [c. 42: Castello de Verùia s'a l'è tan bin piantà]; **Cantilena di un giullare toscano** [c. 43: Salv'a lo vescovo senato]; **Contra tutti signuri non temenno furore** [c. 44-50: Lo cunto serrà d'Aquila magnifica citade; Così abe re Carlo lo regame assequito; E poi se pilliò el castello e tutto lo seo arnese; In quillo tempo uno omo fo multo nominato; Lo male ch'è fatto in Aquila chi lo porria contare?; A mille trecento otto era pur capetano]; **Avaricia en sto secolo** [c. 51-3: Avaricia en sto secolo abunda e desmesura; Or se volge inverso l'omo]; **Il bisbidis a magnificenza di messer Cane de la Scala** [c. 54-6: Del mondo ho cercato]; **L'alegranza de le nove** [c. 57-9: L'alegranza de le nove; Or ti specchia, Bontur Dati; Ahi Bonturo Dati, che al cor ci hai feruto; Venuto è 'l liono; Papa Martino, signor di Piombino; Messer Luigi della Stufa]; **Commendante questa terra / che la guardi d'ogne guerra** [c. 60-1: Laude novella sia cantata; Alleluya, Alleluya, alto re di gloria]; **Alba bolognese** [c. 62: Partite, amore! adeo!]; **La pastora e il lupo** [c. 63: La bergera larga i mutun al lung de la riviera]; **Stella nuova 'n fra la gente** [c. 64]; **S. Antonio ce rispose che glie giudice è presidente** [c. 65-7: O Gesù archipotentente dammi forza alla mia mente; Di tuto nostro core; Sancto Giorgio, martyr amoroso]; **Li animali che son senza ragione** [c. 68-73: O sancto Blasio martyre beato; Mina, gatina ant è tu andà? – A cà del frà; La rana l'ha tre fie, tüte da maridè; El pui e ansem la püles a Ruma völo andè; Nel mentre che Furicchio riposava]; Fosti piena de peccato [c. 74: Peccatrice nominata]; **L'uno ricco e l'altro none** [c. 75-7: Dicit pauper: Per mercè, voi che vedete]; **Laudar vollio per amore lo primer frate minore** [c. 78-9]; **Madona la povertà** [c. 80-5: O della cà! chi è là?; Noi diremo al nome dil belo; Io quanno moru vogliu fari un attu]; **Del grande San Domenico di tanti valoroso capitano** [c. 86-91: Allegro canto, popol cristiano; El patre dice a Domenico: Domenico io voglio; Dice el patre de santo Pietro martiro]; Chi vuol lo mondo disprezare [c. 92]; **Alta trinità beata** [c. 93-5]; **Nella città di Galilea là 'vera la gente iudea** [c. 96-7: De ciel venne messo novelle]; La lauda dei flagellanti [c. 98: Madonna santa Maria / mercé de noi peccatoril]; **O Cristo 'nipotente** [c. 99]; **O mamma, mamma, mo' ca si venuta** [c. 100: Aprimi figlio / non te pozzo aprire]; **Il vespro siciliano** [c. 101-2: Deh, com'egli è gran pietate]; **Iesce sole** [c. 103-4: Iesce, iesce sole; Iesci iesci sole; Iesce sole santo; Nesci, nesci sulì, sulì]; **Il pellegrin da Roma** [c. 105: Piligrin n'in ven da Ruma a sa nen dove logé]; **Lo spazzacamin** [c. 106: Visin, visin, visin]; **Ninna nanna** [c. 107-13: Ninna nanna / li miei begli fabnti; Aninua niniuia; Su pipiu si dormidi; Oh! A Ninnia ninnia; Figghiu miu ti vogghiu beni; E a-la-vò, li galeri juncèru; Dormi, dormi, dormi, Nicola meu, dormi contentu; ...]; **Le male lingue che plu le dirà** [c. 114-6: E li mali parleri vano pensando; Li mai parlieri che mettono scordansa; Questo servientexo de core verase; Guarda che fa li lingue de li gente; Questo è lo vicinato dell'invidia; giù pe' sto vicinato maledetto; Chista è la ruga de lu malu dire; Quista è la strada de lu malu dire; La lingua de la gente è mardigente; 'Ulia sapire la gente cci bonu?]; **Canzone da tavola: le bevitrìci** [c. 117: Pur bei del vin, comadre, -e no lo temperare]; **La ballata della zota** [c. 118: Ben aza quel azota / che 'nnamorado m'ha]; **La malmaritata** [c. 119-20: Ch'io me so' malmaritata; De, basame, misere, basame la boca]; **Contrasto tra madre e figlia** [c. 121-3: Mamma che deço fare]; **La figliuola vuol marito** [c. 124: Mamma, lo temp'è venuto]; **Ave regina pulcell'amorosa** [c. 125-7: Altissima luce col grande splendore; Fami cantar l'amor de la beata]; **Strambotti da un repertorio giullaresco del secolo XIV** [c. 128: Dime bruneta dal polito viso; Tutto lo mondo m'è tornato

in guerra]; **Gimene al letto della donna mia** [c. 129: Gimene al letto della donna mia; Stanote, anema mia, so vegnù al leto]; **Lauda-barcarola** [c. 130: Pastore principe beato]; **La canzone del buon selvaggio** [c. 131: E per un bel cantar d'un merlo]; **L'acqua corre alla borrana** [c. 132]; **For de la bella caiba** [c. 133]; Kyrie, Kyrie, pregne son le monache [c. 134]; **Dirò per rima che mi par da fare** [c. 135-9: Signor, poniam ch'i' sia di vil nascita; Altissimo Dio padre de gloria]; La morte di misier Oto [c. 140: E chi vol odir novelle de la morte de misier Oto]; O quante volte di farme frà [c. 141: Che faralla che diralla]; **Dove so andati quilli abrazamenti** [c. 142: Dove so andati quilli abrazamenti; A do' so ghiute tant'abbracciamiente?]; **Canzona delle balie** [c. 143: Balie siàn di Casentino]; **Che bella vita ha al mondo un villanello** [c. 144]; Canzona degli artefici [c. 145-6: D'ogni mestiero e arte mastri siamo]; **Canzona de' giudei** [c. 147: La città bella e conforme natura]; **O signor siate pietosi** [c. 148]; **Quant'è bella giovinezza** [c. 149-50]; **Ogni giorno tu mi dì** [c. 151]; **Giesù sommo conforto** [c. 152-3]; **La charitad'è spenta** [c. 154]; **Stornelli del palio** [c. 155: Chiocciola lo voleva]; **Ora il moro fa la danza** [c. 156: Ora il moro fa la danza; Ora il fumo viene al basso]; Viva il re alto e soprano [c. 157]; **Son quel regno sfortunato** [c. 158]; **Son di franza el re cristiano** [c. 159]; **Nu' mme chiamati cchiui donna 'sabella** [c. 160: Non songo Aurora cchiù, non so' cchiù chella; Nu' mme chiamati cchiui donna 'Sabella; Non mi chiamate più biondina bella]; **La baronessa di Carini** [c. 161-9: Chianci Palermu, chianci Siracusa; Fenesta ca luciv' e mo' nu' luce; Iett'a lu 'nfiernu ca ce fueie mannato; Agned'a l'inferno e cce trovai 'n vecchio; So' stato co' lo diavolo stanotte]; **Noi siam bravi a credenza, sgherri e bari** [c. 170-2]; **Lanze trinche, trinche lanze** [c. 173: Lanze trinche, trinche lanze; Lanzi lanzi, scutt, scutt]; **L'omo pizinin** [c. 174-7: Se voi ascoltareti; De tant piscinin che l'era; Barbapedanna gh'aveva on sciopètt]; **Il testamento del capitano** [c. 178: Sur capitani di Salusse; Il capitano è ferito]; **L'isole del Perù son nominate** [c. 179-80: Benché s'ì nuovi e strani]; **Il contadino oppresso e disprezzato nel '400** [c. 180-7: Biagio el villano, et lei mona Gostanza; Capitolo satirico del villano; A la porta d'cul gran ricun; Sono Siena sfortunata]; **Quando ci vai in Maremma** [c. 188-93: Cossa fareti a monte, bel piegaro?; Tutti mi dicon Maremma Maremma; Se fossi capitano della Badia; E quando penso a quelle tante miglia; Amami bella questa settimana; E va', che t'accompagnino le stelle; Quando che mi partii dal mi' paese; No' me vardate, si so' male arduetto; Al basso enn'ite a star le fresche rose; Mi pare gnoramille venga giugno; Chi va in Maremma mel faccia sapere; Giovanottin che torni di Maremma; E sento un fischio venir da lontano; Quando passaste il poggio, anima mia; Fior di lupini / ragezze son tornati i maremmani; Giovanottin che dalla lunga riedi]; **E ci ni voie fe'ca ghei so bella** [c. 194-7: E ci ni voie fe'ca ghei so bella; Addij' Addij' e n'altra völd' addije; O mamma mamma stringimi a lu core; Quande lu pecurale va a la Pujje; 'U pecuraru è statu vistu a Pasqua; 'U pecurale chiagne quanne sciocca; Lu pecuraru chi dd'u munti vena; Ru pecurare quanne va a la messa; O dio, O dio! Se si potesse fare; Se m'èja maretè; Abbasce l'arie, donna baggiane; Lu zampognare de la Puglia vène; O picuraro vistuto di lana; Si su fogo nos fue']; **Frottole di una cingana** [c. 201-3: Budi budi maduna; So' na povra zingarella]; **E lo mio amore è 'ndato a Roma a mete** [E lo mio amore è 'ndato a Roma a mete; Ce 'reveremo a Monte Porzio, o bello; Questa è la strada de Campo de Fiori; So' stato a lavorà a ponte Galera; Ohi mamma, mamma, quante sauciccie; Giugno traditore che m'ha fatto; Vegnin jù i Sciarnici de Sciarnie; Son finidis li ssunadis; Muntanaren, ch'al ven da la muntagna]; **La girometta** [c. 204-6. Noi siamo le tre sorelle; Giurümeta de la muntagna, vös-to vnì al pian]; **La serena ch'a cantava** [c. 207-10:

S'a i sun tre fradei an Fransa; 'ffacciate a la fenestra 'mperiale; Quandu nascisti tu, bedda munita; O Ddiu, ch'avissi lu munti di l'oru; El turco grando m'ha mandao a chiamare; Marcante me 'osi fare de mille panni; 'Nu giurnu mi 'ndi sci pi lu mari; Per disperato me ne voglio andare; Non te ricordi, bella, ca te dissi]; **All'armi all'armi la campana sona** [c. 211-3: All'armi all'armi la campana sona; Attenti, attenti, che la tromba suona; Ma siora mare, la campana sona; Na vota un fui fui e nu ribeddhu; 'ntra viddi e vaddi e 'ntra vòscura funni]; **Michelemma'** [c. 214-5: A miezo mare è nata 'na scarola; A mienzu mari viju 'na scavotta; È nata 'na scarola miezo o mare; È nata mmiezo mare, michelemmà]; **Lu turcu dice ca è beddha Messina** [c. 216-7: Lu turcu dice ca è beddha Messina; Chinu è lu portu di frischi galeri]; **A 'sti mori turchi cani** [c. 218-21: Viva viva i cristiani; Vada il resto di sti cani; Oramai sia laudato; Sicilia, ca fa l'acula riali; Viva Missina e l'acula riali; Surgi Catania, Palermu e Missina; A Roma su' li veri cristiani]; **Aveva un frati** [c. 222-4: Aveva un frati lu riccu ebulun; E cc'era un cavaleri lu mischinu]; **La masena del grano** [c. 225-8: O verona mia diletta]; **Alfabeto contro i villani** [229: A lavorare sempre è destinato]; **L'è la tosa d'on paisan** [c. 230-1: L'è la tosa d'on paisan; La fia del pover om tütü dis che l'è tant bela]; **Siam venuti a cantar maggio** [c. 232-5: Siam venuti a cantar maggio; Eccoci giunti a questa abitazione; Ecco maggio quel bel mese; E qua dentro a queste porte; Popol fido e pien di zelo; Oh, fermo, amico, hai vinto; Ecco, donne, la Befana]; **De san giusto la zità** [c. 236-7: Maridade oppur donzele]; **Quand i türç a sün stat suta Viena** [c. 238: Chi vol sentì na gran lamenta]; **A Türin j'è un bel giardin** [c. 239]; **La biondina in gondoleta** [c. 240-5: La biondina in gondoleta; Per mi aver Catina amor; Sippen mi star pon tettesche; Se vu sé un bon tedesco; Cara vu vardè Catina].

II volume⁷¹.

Intanto el mondo è pien de novità [c. 1-10: Muoiono le città, cadono i regni; Lo re Luis no va a la cassa; Che Francia vinca, alfin, che importa a te?; At salut cumper, at salut Minghein; Or che innalzato è l'albero; L'era Uditor d' Bulogna; Tira, Lisöun, la Carmagnola; Co' Venezia comandava; L'altissimo de sora; Procurade 'e moderare; Ci hanno incendiato quanto avevamo; Italia, dime Italia, coss'è sta?]; **La sciate de cantà ch'ecco i francesi** [c. 11-7: Lasciate de cantà ch'ecco i francesi; E quando finirà la brutta usanza; Quanno fu alla 'Mpretatora; Sugnu de Santu Nicola, lu sapiti; Michele 'o pazzo; Carulì, si m'amave 'n at'anno; Fiji de San Gennaro, cosa fate?; Scètate, maestà, bide ch'è ghiuorno; Quann'uno nasce ciuccio è sempre ciuccio; Addò è ghiuta chell'aria smargiassa; Si vvu' conosce lu giacubbine; Signò, mpennimo chi t'ha traduto; 'A signora donna Dianora; A lu suono de la gran cascia; Mamma me feze li cauze de tela; Sti giacobin s'fazio razun, vureivo lvè la reli giun; Stème alegr, o Piemunteis; Fiore de ceci; Già pensar non si de' che giacobini]; **Partirò, partirò, parti' bisogna** [c. 18-21: Partirò, partirò, parti' bisogna; Nun giova li morti piangere; Bonapart l'à mandà a dire; No olèss che mi desperi; Fior di limone; O Buonaparte; O povra mi / chissà quandi ch'al vegga; La caserma degli inglesi fabbricata è in mezzo al mar; Partinda Napuliune]; **Chista è la vita chi fa lu viddanu** [c. 22-5: Chista è la vita chi fa lu viddanu; Eu, quannu sta tinuta mi pig-

71. Seguo la numerazione del fascicolo FS2; per le carte relative al 1848 in Italia indico solamente il titolo del paragrafo e non i contenuti, consultabili in Sereni, *Popolo e poesia di popolo*, cit.

ghiai]; **E cu' dissì viddanu dissì sceccu** [c. 26-7: E cu' dissì viddanu dissì sceccu; Stu barduinu mi duna la vita; Galanti zima mia, zita 'ccillenti; Si vuje n'u sapite / tengo nu bellu ciuccio; Che m'accattate Tatuccio; Povero bove che non ha parola; Cu' dici ca lu porcu 'un è pulitu?]; **E tu, belle metitore** [c. 28-31: Mentre arde lu sole e ti sturdisce; E datemi da bere quando ho sete; Ji' mèta, mèta e la faggijja mète; Sia ludatu e ringraziatu]; **Amuri amuri cci veni a la vigna?** [c. 32-3: Amuri amuri cci veni a la vigna?; Quant'è bell'a scì 'ncampagna]; **E la pampina di l'alivu** [c. 34-5: E la pampina di l'alivu; Santissimu sacramentu e capu d'omini]; **Amuri amuri, quannu sì luntanu** [c. 36-7: Amuri amuri, quannu sì luntanu; Lu me' amanti cu l'opira partiu; Lu sabatu si chiama allegra cori; Oh dio! quanta è longa sta sommana]; **Po' a la finuta quannu si marita** [c. 38-42: Po' a la finuta quannu si marita; Chi bedda vita chi fanu li schetti; La fèmmena vacandaje quand'è galante; Senti marito mio, te voj dir una cosa; Cantèe, cantèe, fijette; Si sta pôc maridasi; Fior di granato / prendetelo prendetelo marito; O quanta frutta; Tutti li omi – sun bun a nent; Bel uzelin del bosc; Che ssi fa, signor marito?; Cummari Nina, cummari Vincenza; Iò no sai s'al è caligo]; **Lu jurnateri è sempri ranti ranti** [c. 43-4: Lu gaddu 'ntona lu risbigghiarinu]; **State a sintiri, uomini e bellani** [c. 45-9: State a sintiri, uomini e bellani; Havi sett'anni chi zappu 'na vigna; Poviru zappatore, zappa zappa; Io chiangu, amaru iu! quant'aiu de dari; Addiu curuzzu, mi nni vaju a mètri; Cumpatisce, Nenna meie, ca veng'a notte; La genti chi mi sentunu cantari; Mamma, nu 'mme lu dare lu villanu; Menènne, non te pegghijènne 'u zappatòure; Arsira me' marito notti vinni; Vurria diventare spitalera; Vui ci tiniti fili a maritare; Parti lu marinaru e va pe' mari; Maritatella mia, maritatella; Mi disprizzasti ca viddanu sugnu; E donn'Antonii, la patruni mia; So' quarandasette jorne]; **Lu 'nfernu è chinu di avvocati e judici** [c. 50-4: Lu mare frutta assai di petri pumici; Lu curiali la vurza t'attassa; Ammante, ammante, l'imbasciata è fatta; È antica bizzarria di li viddani; Dati la manu ccà vi la 'nzertu; È morto un puticaru; Lu studiusu si sfascia lu pettu; La fatèiche me fotte]; **La bedda libirtà comu la persi** [c. 55-63: La bedda libirtà comu la persi; Morsi cu' morsi, e cu' m'amava persi; Atturniatu sugnu di li sbirri; So' stato carcerato pe' 'n capriccio; Mi gera al banco che lavorava; Fiorin di canna; Ciuri di canna; Apprimu ch'era un latruni di passu; Chianceru l'occhi miei comu la viti; Sugnu comu un cunigghiu 'ntra la tana; Haiu chiamatu li miei difensuri; 'Ccillenza, qual è statu lu mè erruri; Pezzu du 'nfami, a chi t'arriducisti; Vegnu di parti di 'mpari Ciràuli; Li giudici pe' mmie stannu studiandu; Lieggi, beddha, sta lettere ci te mandu; Lu judici di mia si 'nnamurau; L'omu ch'è omu mai vota li vogghi; Maliditti 'ncigner e muratura; Vicaria vecchia, fusti abbannunata; Matri, chi aviti figghi carzarati; E 'nta la Vicaria ci su' li guai; Dotti, ca 'nni lu libru studiati; Carzara, vita mia, casa filici; Vurria cantari 'na canzuna nova; Cu' dici mali di la Vicaria; 'Mmenzu lu chianu di la Vicaria; Che chiangere che fanno li furzate; Carciru funnu e cungavata tana; Iettaru a chiave allu mare perfunnu; Amaru mia!; So' stato tanto tempo carcerato]; **Armuzzi di li corpi dicullati** [c. 64: Armuzzi di li corpi dicullati; Un servu, tempu fa, di chi sta piazza; Nun disprizzati, no, nun disprizzati]; **Travaja povr'om** [c. 65-6bis: Travaja povr'om; Misera abballe; Olà, pro amore; Sciur di limuni; Sciuri d'amenta; Lu riccu mangia carni e ciaureddi; Cantà u cucc, u cià, ed u fujean; Ciccu d'Arena, quannu ti curreggi?; Lu 'nfernu è chinu di fiscali e judici; E 'm mèzz' a mmère ce sta 'na rundenella]; **'A vita de 'u lupu vogliu hare** [c. 67-78: 'A vita de 'u lupu vogliu hare; Sugnu cumu la vurpa alli valluni; Carciaratu ùi misi Bonaparti; Tira, nimicu miu, tira la pinna; Tra valle scura e due jumi currienti; Nu jurnu scuru aspettava la genti; Nu jurnu fu apprezzata la mia pelle; Jè sungu natu scarsu ri fortuna;

Io canto li ricatti e il grande ardire; Di sdegno, guerra e di varia sorte; Prima chiamamu a Ddiu nostru signuri; Su' statu carciaratu a milli parti; Prima ri l'anni mia fu' carciratu; Signu galera mmita, e 'u mi ni pientu; A la campagna lu filici stari; Nni stimavam d'amici; Lu Ninu Testalonga; Legna andavano a far le sventurate; Bella, mi parto e pi' surdato vavo; È venuto Fra Diavolo; Di reo mi purtò la nominata]; **Jvi a lu 'nfern e truvavi un tabbutu** [c. 79-80: Jvi a lu 'nfern e truvavi un tabbutu; Jette a lu 'nfern e nge truvaje 'nu taùto; In gloria di Diu; di S. Agati; La vita de lu povero banditu; 'Ntant ch'el Rumàa – andeva 'n pais; Séra in butéga – ca lavuréva]; **Franceschin-cont el covin** [c. 81-8: Franceschin-cont el covin; Pom de terra, Pom de terra; Treccalle zurfo e esca; 'O ppane è caro ed è mancato l'uoglio; 'Mmiezo Palazzo c'è nato nu puzzo; All'isola di Corsica; Napolione / scominsa adire; Dio te salve, Ferdinando; Quand comandava chi de nun la Spagna; O dell'immenso mondo; In questo lucido / asil di pace; Guagliuni miei, sbagliate; Chi rice ca Palermo n'è Palermo; Che fa lu Parlamento?; Quannu c'era Ferdinando; 'O re 'e Napule è re d' 'e maccarune; Pulcinella mal contento; Siam due, siam tri; Aspra del militar benché la vita; È pesta o nun è pesta?]; **Verso canale ne pigliai il cammino** [c. 89]; **S'a jera tre bei giuvo ch'andavo a sie' 'l fen** [c. 90-3]; **Venni una sera a veglia a casa tua** [c. 94-6]; **L'è tantu tempu ch'a desiderava** [c. 97-8]; **S'el padron cresc i partit** [c. 99-101]; Tre ore avanti di – scuminzia la giornata [c. 102-4]; Tòni, tòni, l'asù 'n tel prà [c. 105-9]; Bedda, quannu t'affacci e sta' a filari [c. 110-4]; Haju l'amanti miu 'mmezzu lu mari [c. 115-22]; Me pader 'l fa 'l moleta [c. 123-32]; Le belle belle su' de li signuri [c. 133]; Finestra, che la notte stai serrata [c. 134-8]; Vanno p'acqua cogliu concone [c. 139]; Pijasti l'acqua santa e te segnasti [c. 140-2]; Vucca cu vucca ti vurria vasari [c. 143-62]; E vo' piglià marito a Pasqua Rosa [c. 163- 6]; Beve' beve' compare [c. 167-75]; Craje ch'è festa me voglio fa' bella [c. 176-86]; Nun saccio che canzona che cantare [c. 187-91]; Parrini corvi e monaci vuturi [c. 192-9]; Se veniva papa Gizzi [c. 200-2]; L'anno quarantotto [c. 203-6]; E l'è riva' el sur Piero [c. 207-9]; Sai cu' si po' chiamari bon surdato? [c. 210-1]; Viva la guardia-del citadin [c. 212-8]; Daghele avanti un passo [c. 219-27]; **Fora burbuni** [c. 228-9: Pigghia scupetta, patuncina e fùari; Zi' Peppe mio de zucchero; Cielo, quant'è bell'a presa' e Gaeta; Su la piazza de Gaeta; O bersaglieri / avanti avanti; L'era bella come gli orienti]; **Cu sdisunuri si persi la guerra** [c. 230-2: Fu di La Marmora lu malu cumannu; Allora la nazione; Addio mio bene addio partir bisogna]; **Fin che a Roma e Venezia si va** [c. 233-7: Siamo di leva; a l'armi a l'armi; E anche a Roma / dove c'è Pio; Quand'anderemo al campo; Fior de trifojo; E andremo a Roma santa; T'aspett'a ppòllo; Fior de limone; E tu Pio nono; O Francia Francia; Su, voialtri bersaglieri; A li diciassette li papalini; E viva Bixio; Vittorio 'Manuelle che tte fai?; Perché bel campanaro]; **El papa l'eva settà sul cadregon** [c. 238-9: El papa l'eva / settà sul cadregon; Vittorio 'Manuel fatela ggiusta; C'è una bbomba che rimbomba; Me viè la volontà d'ammazza' un frate; L'è mort e' Pepal]; **Vinni 'aribaldi lu libiraturi** [c. 240-58: Vinni cu' vinni e cc'è lu tri culuri; I vo' alla guera; L'ha detto Garibaldi; Po'era mamma; Evviva Garibaldi; Al primo lampo; Lascialo andar / che volontario egli è; E i tedeschi a Solferino; Fior di lupino / e Garibaldi l'ha preso Milano; E Garibaldi / facciamolo imperator; Or Garibaldi / con grandissimo ardire; E l'ho veduto io stessa a Monreale; Fiore d'aneto; Italiani per memoria; Se î te domanda / che barba che porto; Fa' di raccomandarti a San Gennaro; Quando la tromba suonava al l'armi; Garibaldi fu ferito; Fiore de grano; Occhio morello morino e moretto; Viola ciocca; Fior de trifojo; Guardate Garibaldi; Quindi si pensa; E nel settanta fosti a Digione; Già la passa di li quagghi; Cheta è la notte placida; Bell'uccelin del bo-

sco; Cossa gh'avral mai dit; E la Violetta la va la va; Figlio d'un marinaio abituato; Cari signori mi son presentato; Ma tutti i forlivesi cominciano a gridar; A ghè arivà una lettera; Quando la Grecia stanca e indoma; O Fratti coraggio; Doce Brigada, bandera de gloria; S'è perduta nel mare la conchiglia]; **Se spera che presto finissa la guerra** [c. 259-61: Se spera che presto finissa la guerra; Varda che barca de soldai che passa; Varda che bela barca de soldati; Oh chi ruina sta leva chi fu; Ora ca vini lu misi di maiu; Picciotti di Rivela, e ch'amu a diri?; Vittorio cane! ti sarai pentito; Cossa dirà la mia morosa?; La vita di suldè, la puvirena]; **Essennu unicu regnu 'talianu** [c. 262-6: No forsi ca io vogghiu criticari; Vurria sapiri si sta cosa è certa; Ora ca cc'è la Talia, fannu Talia; Chi liggi chi nni misi stu tirannu; Veditela, vedite-la chi sponta; Figghioli, cc'è 'n Palermu cosa nova; Guagliù, nun cacate muollo; Fannuu camurra e sugnu ntisi uniti; Lu pani ndi strapparu di li mani; Su stao a Roma a vedar l'Anticristo; So sta a l'inferno, j'era l'anticristo; Quanto tu senti il molinar che canta; Invitato so' ao comizzio; Colle ciarle e li milioni]; **Palermu, tutta còcchiura e cavaddri** [c. 267-70: Palermu; tutta còcchiura e cavaddri; Padova bela da le alte mure; Voglio cantar siben no paro bon; Napoli stani ccu l'arti a li manu; Quant'è bedda la via di Murriali; La barcheta xe a la riva; Venicci, bedda, 'nsemula a la Sala; Ch'è beddu lu 'Ntinnenti di Catania; E la via di Livorno è un bel cammino; E lo mio damo è andato a soggiornare; La strada di Firenze è grande e liscia; Stazzana bella mi pareva un fiore; Tant'ho girato che me so' stufato; Siete venuta a Roma co' le cioce; In mezo al mar ghe xè un palafito]; **Le fie d' Novara l'àn tanta ambissiun** [c. 271-4: Novara, Novara la bela sità; T'aggio ditto tanta vote; Le ragazze di San Benedetto; Bella ragazza che vuoi far l'amore; Donna che cinquecento ve chiamate; La mi babeina ta 't ssi arvinada; O rosa russa, comu 'ngialinisti; Mea mamma mi dicia: figghia perduta; L'è tri mis ch'e' piov e snebia; Gh'era ona tosa in via Lanzon; Conossi na tosa / che stava in via Lanzon]; **Guagliune 'e mala vita** [c. 275-6: Guagliune 'e mala vita; El Dondina quand l'è ciocc; Vi do la buona sera; E con la cicca in bocca; Hanno ucciso un angelo; La verità l'ho detta; O vile Nero dove sei; Spunta l'alba del sedici giugno]; **Mi vo' in filanda** [c. 277-80: Mi vo' in filanda; E lee la va in filanda; E mi son chi in filanda; Va là pur aspo; e fa 'na bela volta; Adio, adio, putele capo bionde; Fiore dell'olmo; Se tu sapessi quanto l'è amara; P'er vicolo der Moro che cc'è er mèle; Guarda chi vita fa lo surfararu; Ccà sutta, 'nta stu 'nfenu, puvureddi; Vurria fari nu violu sottaterra; Il porto di Livorno è a quattro canti; Diavolo, diavolin e diavoloto; Senti la campanela a l'arsenale; Sagghiala, sagghiala]; **Sian benedette le nostre montagne** [c. 281-7: Sian benedette le nostre montagne; Fior di boschetto; Fiorin di miglio; Oh la mia mamma sempre me'l dicea; L'è ben ver; l'è ben ver che mi slontani; Son finidis li ssunadis; Ti prei, ben mio, no sta vaì; Il montanino quando scend al piano; Muntanaren ch'al ven da la montagna; N'accorre che tu facci 'l civilino; Vegnin jù Charnei de Charnie; Serafi l'aveva 'n sifolo; Vitun de la montagna si vol ben maridè; Cul busarùn d'un preive; Ai preat la biele stele; Su la plui alte cime; Isal chest il troi de braide; A planc cale il soreli daùr d'un alte mont; E jè jevade la biele stele; 'O ài mangiat un gran di ue; O ce biel, o ce biel lusor di lune; O matti, belli matti; Pe' la montagna lu pecoraro]; **Dice che è stata corta la giornata** [c. 286-96: È fatto notte e lo padron sospira; S'è fati sera, lo padro sospira; E canta la cicala perch'è cieca; Allegre, allegre, dice il maremmano; Bella fantell'a dove vai?; V'neit' oh! tr'zzareul; Arannu arannu, cantu 'nu sunettu; Mo' ch'è 'rrivata l'ora dello mete; Tu t'allicuorde quanno se meteva?; Nu giorno ca vedette a Catarina; Fiore de riso; Fina là 'n cule atmufere; A mezzanotte in punto; Tutte re belle donne do' d'Acerno; Cincirinella l'aveva una mula; Amuri,

amuri, chi m'ha fattu fari; Tarantella de li dèi; Iu partu e su custrittu di partiri; E la rissulina; A far el caretiere; Mè fazz la cuntadèna e l'urtilana; Zapa la cavedagna e zapa bene; O capurel, dininz ande un po' pian; Tanta bell'uga; Livat, livat, sulaten; Urcina, burlinghina; Al mè amur e 'l tò lavuran insèma; Fior d'lupinela; La mi murososa l'ha du ros in sen; Si melanaja a l'amor de' garzon; Com' vè la sera e' fatturin suspira; Noi andremo sull'Agro romano]; **E 'nta l'America cci su' li ricchizzi** [c. 297-301: Cu' sperti voli 'n Sicilia vinissi; E me ne voglio andar in California; Quando sarein in Merica; Mi par mill'anni di montuà 'n vapore; Vostù venir Nineta; Bbel-la, ci vuie veni', ie te ne porte; Teu, frate me, all'Amèreche te ne vu' scè; Sutta lu cielu stranieru piju via; Mamma mia dammi cento lire; Trenta giorni di macchine a vapore; O dall'Italia noi siam partiti; E cossa l'è sta Merica?; 'A megghjaire du amèrichene; Cristofiru Culumbu, chi facisti?; Cui sa 'l mio moro dula ca l'è]; **Partu pi' li disert di l'Asmara** [c. 302-3: Eccu ch'è fattu jornu e l'rba è chiara; Volano, volano, cala la sera, Addio, miei cari addio, Quando partì per l'Africa, Coraggio amici miei]; La sagghiata di Pantiddaria [c. 304: O sagghiala, sagghiala]; Lampabbò [c. 305: Sciucamunni 'sta lampa].