

# LA BALLATA ROMANTICA IN ITALIA

by Maria-Luisa Teoli

Department of Italian  
McGill University, Montreal

July, 1992

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial  
fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts

This thesis was directed and supervised by  
Prof. Sergio Maria Gilardino

All rights reserved for all countries  
Maria-Luisa Teoli  
1992

## COMPENDIO

Questo lavoro esamina la presenza di un'abbondante produzione di ballate nella letteratura italiana del periodo romantico. È una rassegna che smentisce la proposta del Berchet nella sua «Lettera semiseria», il manifesto del romanticismo italiano. Egli affermò che l'Italia non possedeva una letteratura popolare e, essendo all'oscuro che in Italia ci fosse di già una tradizione ballatistica, propose due ballate del Bürger come esempi da seguire.

I primi due capitoli di questo lavoro si soffermano sulle origini della ballata e sulle prime ricorrenze di questo genere letterario in Italia.

Nel terzo capitolo vengono esaminati i maggiori esponenti della ballata popolare in Italia: Luigi Carrer e Giovanni Prati.

L'ultima parte evidenzia la presenza di ballatisti minori in Italia, seguita da una conclusione.

## ABSTRACT

This work deals with the existence of a wide body of ballads in Italy during the Romantic era. It disproves Giovanni Berchet's contention in his «Lettera semiseria», the manifesto of Italian Romanticism. He argued that Italy did not have popular literature and, being unaware of an existing tradition, he translated and proposed two of Bürger's ballads as examples to be followed.

The first two chapters of this thesis concentrate on the origins of the popular ballad and its first occurrence in Italy.

The third chapter examines the major ballad writers in Italy. Particular attention is given to Luigi Carrer and Giovanni Prati.

The final chapters are a discussion of Italy's minor ballad writers, followed by a conclusion.

## RÉSUMÉ

Le présent travail examine la présence d'une vaste production de ballades populaires dans la littérature italienne du romantisme, ce qui va à l'encontre de la thèse de M. Berchet exprimée dans la «Lettera semiseria», le manifeste du romantisme italien. Selon Berchet (qui, de toute évidence, n'était pas au courant de cette tradition), l'Italie ne possédait pas de littérature populaire et, par conséquent, il traduit et présente deux ballades de Bürger comme des exemples à suivre.

Les deux premiers chapitres de cette thèse se concentrent sur les origines de la ballade et sur ses premières apparitions en Italie.

Avec le troisième chapitre nous passons à l'analyse des grands écrivains de ballades: Luigi Carrer et Giovanni Prati.

La dernière partie est une discussion des auteurs moins connus ayant écrit des ballades. Une conclusion termine le tout.

# LA BALLATA ROMANTICA IN ITALIA

## Capitolo Primo

### *1. Sull'origine della ballata*

Quando si esamina la poesia popolare, il suo stesso appellativo tende a situarla tra il popolo, uniformandola ai suoi gusti e, ad un tempo, ai suoi valori culturali. Per questo motivo sussiste la propensione ad attribuirle caratteristiche ed attributi debilitanti. Nella sua opera *Poesia popolare e poesia d'arte*,<sup>1</sup> Benedetto Croce esprime un giudizio dirimente e illuminante, teso a superare le strettoie del pregiudizio appena menzionato. Per il filosofo «Dove la poesia popolare è poesia, essa non si distingue da quella d'arte e, nei suoi modi, rapisce e delizia.»<sup>2</sup> Ed è tramite sentimenti espressi senza ricercatezza, lingua e forma di facile accesso che, poeti come Giovanni Berchet,<sup>3</sup> sono riusciti a raggiungere gli strati popolari, offrendo loro

<sup>1</sup> Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (Bari: Laterza, 1957)

<sup>2</sup> Ibid., p. 4.

<sup>3</sup> (Milano 1783-Torino 1851) Giovanni Berchet fu poeta, patriota e autore di ballate

emozioni, ideali, mete in decenni di dipendenza politica da parte dell'Italia.

Per un filosofo e letterato come Giambattista Vico,<sup>4</sup> la poesia è una fantasia fanciullesca che anima e colorisce passionalmente. Infatti egli stimava la fantasia più che la ragione. Quindi resta il fatto che questa forma d'arte, che nasce spontaneamente come esigenza intima, non ha la sua unica dimora nella poesia d'arte. Ha sede anche in quella definita "popolare".

Con Johann Gottfried Herder<sup>5</sup> si giunse alla distinzione tra poesia d'arte e poesia popolare, dicotomia nota in Germania con i termini di *Kunstdichtung* e di *Volksdichtung*.<sup>6</sup> Dal medesimo scrittore ci proviene infatti una categoria concettuale ben nota durante il romanticismo, cioè l'anima collettiva del popolo. Ed è proprio da questo complesso di contributi cardinali che ci viene l'affrancamento della poesia popolare.<sup>7</sup> L'intento di una simile investitura non è affatto quello di voler smentire oppure accantonare le opere classiche, perché dopotutto la loro centralità ed esemplarità rimangono indiscusse. Ma con il romanticismo affiorò l'esigenza di una letteratura più osmotica nei riguardi della realtà, quindi dotata di una propensione populista estranea ai canoni classici.

<sup>4</sup> (Napoli 1668-1774) Giambattista Vico propagò l'idea di senso, fantasia e ragione nell'uomo, e la fantasia fu considerata fonte dell'arte e del linguaggio.

<sup>5</sup> (1744-1803) Johann Gottfried Herder fu filosofo e scrittore tedesco.

<sup>6</sup> Armando Balduino, «La ballata romantica», in *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino: UTET, 1975), 173.

Mario Puppo, *Il Romanticismo* (Roma: Edizioni Studium, 1986), 77.

Tra le novità arrecateci dalla letteratura romantica si trova appunto la ballata, un genere di poesia popolare, un componimento che, come le altre forme letterarie del periodo romantico, comporta in gran parte il sentimento, la fantasia, piuttosto che il razionalismo celebrato dal movimento illuministico. Contrariamente a quanto potrebbe far pensare il nome, essa non è una forma derivata dalla ballata petrarchesca: non vi sono né metri, né schemi prosodici, né stilemi, né modelli linguistici comuni tra questa e quella. Inoltre i rispettivi pubblici sono, pur tenendo conto del decorso secolare di tempo, quanto di più diametralmente discosto si possa immaginare. Qui, in epoca proromantica e romantica la ballata presenta ritmature e cadenzature molto forti, tamburellanti e tali da captare l'attenzione anche dei meno eruditi. Non vi sono alternanze di gruppi polimetri e gruppi endecasillabici: tutto si snocciola sullo stesso ritmo incalzante ed elementare, con rime o bacciate o immediatamente concatenate, cui non di rado viene ad aggiungersi l'assonanza, distribuita liberamente.<sup>8</sup> Le trame, per lo più passionali, orripilanti e sanguinarie, sono pure di stampo popolare e si associano idealmente ai ritmi per i rapidi sviluppi dell'azione e per la loro efficacia a tener d'atte le attenzioni degli

<sup>8</sup> Se si tiene conto che in alcune parlate regionali dell'arco alpino si riscontrano le uniche ricorrenze di metaforesi, non è da escludersi che l'allitterazione pure vi sopravviva, più tenacemente che altrove, e di chiara provenienza antico-ancestrale, vuoi germanica, vuoi celtica. È da notare che l'allitterazione ricompare in modo persistente nella versione italiana dell'Ossian, in endecasillabi scolti, ma senza rima. La ballata non è quindi prosodicamente riconducibile alla letteratura italiana (neppure a casi "limite" come il Cesarotti), ma attinge piuttosto a tradizioni orali molto radicate nell'Italia settentrionale e un po' dovunque in Europa, come attestano vari prodotti poetici dell'epoca ispirati a questo genere.

uditori demotici. Tuttavia, mentre in Scozia e in Germania il genere è centralissimo rispetto alle vie maestre della grande poesia romanica, in Italia la ballata eccede il limite di guardia dei mai sopiti rigorismi classici e neo-classici e quindi si riversa vuoi nell'abbondantissima poesia in lingua regionale, vuoi in quella popolareggiante, in chiave minore, di seconda fila insomma, come appunto è tutta la produzione ballatistica del Carrer. Al genere fu assegnato il nome di "ballata romantica", proprio perché fece parte del primo romanticismo italiano. Risulta comunque difficile dare una definizione calzante di tale componimento, visto che traspaiono diversità da un ballatista all'altro, come vedremo in seguito. Sono inoltre reperibili differenze in un medesimo scrittore.

Prima di passare ad un'analisi concreta della ballata nel corso del periodo romantico, bisogna pure attardarsi sull'origine di tale genere. Un articolo di Sergio Baldi, vertente *Sull'origine del significato romantico di ballata*,<sup>9</sup> chiarifica i vari significati che il genere descritto con il nome di ballata ha assunto dalle origini sino all'era romantica. Stando a quanto risulta da questo studio, ci si avvede che con lo stesso termine si disegnano due generi completamente scissi. Il primo è imperniato sul fattore metrico, mentre il secondo privilegia piuttosto il contenuto. Il primo consiste di componimenti lirici in versi le cui strofe sono connesse tra di loro da un ritornello obbligato, di alcuni versi. Il secondo invece è costituito da opere epico-nar-

<sup>9</sup> Sergio Baldi, in *Annali della scuola normale di Pisa* (Pisa, Palazzo dei Cavalieri, 1941).

ative, di tono popolareggiante, con un metro tetrastico che, per evitare un'eccessiva uniformità, può passare dal settenario all'ottonario. Quindi la differenza tra questi due generi consiste e nella diversità dei loro metri e nello scarto tra i rispettivi contenuti.

Il primo affonda le sue radici nelle tradizioni romanze, mentre il secondo è caratteristico della "ballad" britonico-insulare, divulgatasi con la pubblicazione delle *Reliques of Ancient English Poetry*,<sup>10</sup> pubblicate dal Percy nel 1765. Per codeste ragioni, mentre per i francesi e per gli italiani tale componimento comportava uno schema metrico unico, per gli studiosi come il Child, la ballata era piuttosto «an epic song in lyric verse»,<sup>11</sup> una definizione di molta importanza a proposito della ballata romantica. La duplicità d'intendimenti evocata dallo stesso termine è quindi ascrivibile alle diverse origini di quelli che, a tutti gli effetti pratici, si possono considerare come due generi diversi. In seguito il Baldi ci fornisce un resoconto della specializzazione del termine in questione e spiega le ragioni della presenza di due accezioni tanto diverse.

In Inghilterra, verso la fine del quattordicesimo secolo, Geoffrey Chaucer vi si riferì come ad una "canzone da ballo", evidenziando così il rapporto notevole tra il ballo e la poesia. Basti vedere la *Legend of Good*

<sup>10</sup> Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, (London J Dodsley, 1765), 3vv

<sup>11</sup> «Ballad Poetry», in *Johnson's Universal Encyclopedia*, (Boston, 1903), vol II

*Women*, in cui delle bambine cantano, danzando, la ballata *Hyd, Absolom, thy gilte tresses clere*.<sup>12</sup>

Nel periodo successivo le opere di Occleve<sup>13</sup> e di Lydgate<sup>14</sup> presentavano delle forme sciolte, creando così un chiasmo tra danza e schemi metrici.<sup>15</sup> Nel secolo decimosettimo si arrivò inevitabilmente alla congiunzione dei significati di "poem" e di "ballad". A quest'epoca infatti la ballata finì con l'inglobare i versi, il ballo e, ovviamente, pure la musica. Nel caso dell'Inghilterra, la situazione era diversa proprio perché le tre componenti della canzone a ballo, testé menzionate, non erano altro che tre semplici caratteristiche tecniche. Bisogna dire che nel 1545 l'Ascham collocò la ballata tra le danze, della cui componente poetica si poteva benissimo fare a meno, visto che la ballata si poteva anche fischiare.

Nello schema metrico fu inevitabile un mutamento, con un conseguente distanziamento dagli schemi tradizionali e l'introduzione del ritornello alla chiusa di ogni strofa. Anzi nel periodo elisabettiano si instaurò la moda di chiudere ogni strofa con un proverbio. Nonostante i vari cambiamenti e significati attribuiti alla ballata, nella prassi inglese il ritornello divenne un obbligo assoluto anche nel periodo post-elisabettiano. Non bisogna dimenticare che la ballata, oltre al suo corredo musicale,

<sup>12</sup> *The Legend of Good Women*, ed. Skeats, testo A, vv 194, cit da Sergio Baldi, op.cit., p.223.

<sup>13</sup> S Baldi, op cit p 223

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Ibidem

possedeva tutte le caratteristiche tradizionali dei repertori poetici dei cantastorie. I versi disinvolti, popolareggianti e cadenzati delle ballate vertevano soprattutto su vicende di guerra, di faide delittuose e di orrore, oppure su vicende amorose. Con questo si arrivò ad una certa affinità con i "popular poems", contribuendo così a dare al termine "ballata" quel connotato denigratorio che questo genere conservò poi fino all'inizio dell'Ottocento. È con l'intervento di Ritson<sup>16</sup> che si riuscì a conferire un certo carisma alla ballata. Prima del Ritson i termini *poem*, *song* e *ballad* erano adoperati senza alcuna diversità specifica. Infatti nel 1723 il Philips intitolò un suo lavoro *A Collection of Old Ballads*,<sup>17</sup> mentre l'anno successivo Allan Ramsey<sup>18</sup> intitolò le proprie opere *A Collection of Scots Poems*, mentre lo stesso autore intitolava un'altra silloge poetica *A Collection of Choice Songs*. Nessuna raccolta presenta componenti prosodicamente uniformi. Mentre Ritson, nella sua opera del 1790, affermava chiaramente che le «Ballads may be described as short narrative poems, each celebrating real or fancied events, and suitable for singing or chanting to some simple natural melody. They often are, but ought not, to be confounded with songs, which properly speaking are the more polished and artistic vehicles of sentiment, expression, or even description.»<sup>19</sup> Fu infatti proprio il Ritson a dichiarare che non si poteva scambiare per canzoni che si limitavano ad esprimere un sentimento oppure per

<sup>16</sup> *Ancient Songs from the Time of King Henry the Third to the Revolution* (Londra, 1790)

<sup>17</sup> Ambrose Philips, *A Collection of Old Ballads* (Londra, 1723)

<sup>18</sup> Allan Ramsey (1686-1758) fu poeta scozzese di tono popolare. Pubblicò *A Collection of Scots Poems* nel 1724.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 72

descrivere sommariamente una data situazione. Attestò, nella medesima opera, che la ballata non era altro che una poesia effimera che presentava degli eventi, parto dell'immaginazione, o, al limite, anche aderenti alla realtà, ma pur sempre corredati da facili ariette.

La differenza tra ballate satiriche ed epiche non trova commento nel Ritson, perché sono caratteristiche che emergono soltanto durante il secolo seguente, cioè l'Ottocento. Anzi, proprio all'inizio dell'Ottocento tale genere fu considerato come il più elegante della poesia popolare. Ci si convinse che la ballata epica era davvero quella che risaliva alle origini. Inevitabile il forte richiamo evocato dalla parola *ballad* e l'antico termine medio-latino *ballare*, che evidenzia il nesso tra l'antica poesia epica e la danza. Si cercò infatti tra il popolo i residui della poesia epica propria dei giullari e il genere ballatistico si propagò in tutta l'Europa.

## Capitolo Secondo

*2. Le prime ricorrenze della ballata romantica in Italia.*

Tra quanti — contemporanei e posterì — hanno commentato sull'opportunità del suggerimento contenuto nell'articolo di Madame De Staël, ne *La Biblioteca Italiana*, nessuno menziona il fatto più pertinente: che se l'autrice *De l'Allemagne* (trattato nel quale fa ripetuta prova di conoscere non solo i canoni del romanticismo, ma anche i meccanismi pristini e fondamentali della creazione letteraria affrancata da vincoli ereditari) aveva ragione circa la necessità di un'immissione di linfa popolare nell'asfittica compagine letteraria italiana, del tutto errata era invece la sua diagnosi circa l'assenza di generi poetici popolari in Italia. Certo il suo articolo, dal trasparente titolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*,<sup>1</sup> è senza alcun dubbio il primo e più importante passo verso l'affermazione del movimento popolare in Italia, ma c'è (tanto per evidenziare l'ottica ridotta della Staël in materia di lettere italiane) tra la Staël e Goethe una fonda-

---

<sup>1</sup> Anne-Louise-Germaine Necker Madame De Staël, «Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni», ne *La Biblioteca Italiana*, gennaio, 1816.

mentale differenza rispetto alla fenomenologia letteraria della penisola: Goethe sapeva l'italiano, e persino alcuni dei suoi dialetti, tanto bene da poter comporre in quelle lingue, la Staël no.

Le osservazioni della Staël si limitano quindi ad un campionario poetico trascalto fra le opere dei cultori dell'estremo arcadismo e dell'imperante neoclassicismo. Le ballate, che si sarebbe dovuto importare, tradurre ed innestare sul filone della letteratura italiana, erano invece già presenti in quantità rigurgitanti in Italia, ma a livelli non osmotici rispetto la produzione canonica. Qui, certo, bisognerebbe introdurre tutta una digressione circa la paradossale *non popolarità del popolare* in Italia, cioè di come tale massa di letteratura popolare (come trasparirà poi dalle raccolte del Nigra e del Pitrè) non trovasse ricezione nei repertori dei vati accreditati (mentre invece l'aveva trovata, *mutatis mutandis*, nel ventaglio della produzione di Brentano, di Schiller e di Goethe): ma da qui ad asserirne l'assenza totale il passo è lungo e l'argomentazione della Staël è campata su una situazione presunta, non reale. Il limite, quindi, della raccomandazione della scrittrice francese è se mai quello di auspicare *traduzioni*, mentre in realtà non occorre che *riprese e adattamenti*. Questo, tuttavia, avrebbe comportato una revisione *ab imis* del romanticismo italiano: il rinnovamento auspicato dalla Staël avrebbe potuto farsi tramite una semplice assunzione del popolare e del regionale nell'alveo del classico e del nazionale.

Varrà la pena di ricordare che la polemica della Staël era diretta contro il grezzo e attardato classicismo che, secondo lei, imperava nelle lettere

italiane; tale atteggiamento pare perlomeno contraddittorio se si pensa che tra i personaggi celebrati nel secondo romanzo a sfondo fortemente autobiografico, *Corinne ou de l'Italie* (1807) vi si reperiscono Vincenzo Monti, Pietro Verri, Ippolito Pindemonte, Antonio Canova e Melchiorre Cesarotti, cioè i corifei di tali tendenze.

Vista quindi da una prospettiva che includa nel suo comprensorio anche i vastissimi materiali della produzione popolare, la polemica della Staël — così informata in materia di lettere europee — si riduce a mero spunto o invito palinogenetico a livello di quelle italiane, che lei conosce solo di seconda mano. Il suo invito a tradurre dal tedesco e dall'inglese è più l'eco di raccomandazioni reperibili nell'operato di Aurelio de' Giorgi Bertola<sup>2</sup> e di Melchiorre Cesarotti e (un'attività — quella della traduzione — che era già giunta a livelli febbrili all'inizio dell'Ottocento), che l'oculato responso di un conoscitore dei mali letterari nostrani. Sotto questo punto di vista i saggi inglesi del Foscolo rappresentano uno spaccato molto più convincente delle alternative di rinnovamento adibili agli aspiranti novatori della letteratura italiana.

*Le Reliques of Ancient English Poetry*, pubblicate da Thomas Percy nel 1765, si situano tra le prime sillogi appartenenti al nuovo genere. Il medesimo lavoro incitò Gottfried August Bürger a trapiantare la ballata inglese in quella tedesca.<sup>3</sup> Quest'ultimo ha il merito di aver rivitalizzato il genere

<sup>2</sup> (Rimini, 1753-98), traduttore di Salomon Gessner e autore dei trattati *Idea della poesia alemanna* (1779) e *Idea della bella letteratura alemanna* (1784).

<sup>3</sup> Possibile, ma non pacifica spiegazione, avanzata nella voce "Ballate", nel *Dizionario critico della letteratura italiana*. (Torino: UTET, 1975), 173.

ballatistico che fu in seguito ripreso da grandi poeti come Goethe, Schiller e Uhland. Senz'altro la *Eleonora*<sup>4</sup> e il *Cacciatore feroce*<sup>5</sup> sono le due ballate che più a fondo hanno influenzato la nuova letteratura italiana. Tradotte dal Berchet, esse furono incluse come modelli nel famoso manifesto del 1816.<sup>6</sup> La ballata si diffuse man mano nelle varie letterature d'Europa. I maggiori cultori inglesi furono William Wordsworth,<sup>7</sup> Walter Scott,<sup>8</sup> Samuel Taylor Coleridge<sup>9</sup> e Robert Southey.<sup>10</sup> In Francia è doveroso pensare a Victor Hugo,<sup>11</sup> mentre in Spagna il principale cultore è Don Angelo Saavedra, Duca di Rivas.<sup>12</sup>

Per quanto riguarda il Berchet, il suo primo tentativo risale al 1809, quando tradusse per la prima volta la ballata *Edevino*, tratta dal capitolo VIII del *Vicario di Wakesfield*, pubblicato da William Goldsmith nel 1766. Aggiungo che egli utilizzò, per le sue composizioni, il nome di "ballata"

<sup>4</sup> È una delle più belle ballate offerteci dal Burger, in cui si narra la seguente storia: Una ragazza cerca invano il suo fidanzato tra i soldati e non trovandolo invoca la morte. La notte seguente qualcuno bussa alla sua porta; risulta essere il suo innamorato, che le chiede di andare a cavallo con lui. La giovane donna accetta volentieri e infine si ritrovano in un cimitero, dove si accorge che il suo fidanzato non era altro che la morte venuta a prenderla.

<sup>5</sup> È un'altra ballata del Burger che si impernia su questa narrazione: Due cavalli, uno argentato e l'altro con il color di fuoco, sono accanto al Conte del Reno quando quest'ultimo esce a cavallo. Il primo tenta di evitare qualsiasi azione crudele da parte del Conte, mentre il secondo lo sprona sempre di più e il Conte gli dà briglia libera. Questo continua finché sente una voce che gli annuncia la sua cavalcata eterna.

<sup>6</sup> «Sul *Cacciatore feroce* e sulla *Eleonora* di G.A. Burger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo». Milano, Gio: Bernardoni, 1816.  
William Wordsworth (1770-1850), poeta inglese che, con la partecipazione di Coleridge, pubblicò le *Ballate liriche* nel 1798.

<sup>8</sup> Walter Scott (1771-1832), scrittore inglese che si avvale moltissimo della tradizione medioevale popolare.

<sup>9</sup> Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), molto conosciuto per la sua *Ballata del vecchio marinaio*.

<sup>10</sup> Robert Southey (1774-1843), scrittore inglese romantico.

<sup>11</sup> Victor Hugo (1802-1885), romanziere e poeta francese, di cui va ricordata la sua opera in versi *Odi e ballate* del 1826.

<sup>12</sup> (1791-1865), scrittore romantico spagnolo, ricordato per le sue *Romanze storiche* del 1841.

questa unica volta, mentre per il *Cacciatore feroce* e per la *Eleonora* le cose andarono diversamente. Infatti adoperò il nome "romanzi", oppure "romanze". L'evento di notevole importanza fu la pubblicazione della *Lettera semiseria di Grisostomo*, edita a Milano nel 1816, considerata un vero e proprio manifesto di un certo romanticismo (e non certo di tutto il romanticismo italiano). In tale lettera programmatica, l'autore tratta a lungo della ballata e si pone dei quesiti. Sotto lo pseudonimo di Grisostomo, finge di scrivere a suo figlio, inviandogli due ballate composte dal Bürger, esibendole come ottimi esempi da seguire per la nuova poesia romantica. Grisostomo dubitava che le due ballate del poeta tedesco piacessero in Italia, innanzitutto perché si trattava di un genere non ancora invalso in Italia e per il fatto che si trattava di composizioni basate su leggende orripilanti e superstiziose, cui gli italiani non erano adusi. Il genere fu però prudentemente accolto e se ne ha una dimostrazione pratica con la pubblicazione della *Eleonora* nella *Biblioteca Italiana*, nel mese di agosto 1819.<sup>13</sup> Intanto traspare da questa lettera l'idea del Berchet sulla ballata. A suo parere, la ballata, ovvero la romanza, come pure l'aveva chiamata, era un genere di poesia popolare, il cui compito era quello di enarrare un'avventura. Dico "popolare" per il suo corredo prosodico e linguistico, facilmente fruibile a livello popolare, e anche per via dell'argomento derivato dalle tradizioni popolari. In effetti le due ballate inviate al figlio provengono dalla tradizione popolare nordica. Il Berchet aveva scelto di

<sup>13</sup> (1816-1859), rivista milanese.

presentare quelle due poesie bürgeriane col preciso intento di sensibilizzare gli italiani al fatto che delle poesie provenienti dal popolo erano state più che sufficienti per arrecare gloria al noto poeta tedesco. Invitava quindi gli italiani a procedere per la medesima strada. A suo avviso, dei componimenti come quelli del Bürger si ritrovano nelle tradizioni spagnole, tedesche, francesi e inglesi, mentre agli italiani questo genere mancava. È chiaro che il Berchet era del tutto all'oscuro di una millenaria tradizione italiana, non solo per quel che concerne il fertilissimo territorio della poesia regionale, ma anche per quel che riguardava quello nazionale, con degli autori come Luigi Carrer, Giovanni Prati, Samuele Biava, Francesco Dall'Ongaro, Giuseppe Capparozzo, Jacopo Cabbianca e Antonio Gazzoletti.

L'oppressione straniera e le forze politiche in auge sullo scacchiere italiano a quell'epoca diedero del filo da torcere al personaggio Grisostomo nel suo tentativo di divulgare il nuovo credo politico agli italiani. Va ricordato che il Berchet fece parte della corrente anti-classica dell'epoca, dalla quale emanavano le più veementi istanze patriottiche. La poesia assunse un compito pedagogico e politico, offrendo speranze di libertà.

L'esilio del poeta milanese cominciò nel 1821 e fu a partire da quella data che produsse delle romanze chiamate *poesie incendiarie*, in cui risalta il suo spirito patriottico. Tra di esse sono degne di menzione *I profughi di Parga*, *Clarina*, *Romito del Cenisio*, *Matilde*, *Giulia e Fantasia*. È inoltre importante tenere a mente che furono composte durante l'esilio, quindi non tanto per dilettere il popolo, ma piuttosto per rinfocolare le virtù sopite

degli italiani. Con la composizione *Fantasie*, si concluse la sua produzione originale, senza però che si fosse mai del tutto affievolito il suo vivo interesse per la ballata. Nel 1829 cominciò a tradurre delle antiche romanze spagnole, che riuscì poi a pubblicare solamente nel 1837 a Bruxelles,<sup>14</sup> con l'auspicio di poter includere l'Italia nel nuovo movimento europeo, teso a rivalorizzare la poesia popolare. Contrariamente alle ballate medievalesgianti, quelle romantiche presentavano spesso avvenimenti attuali, desunti dalla storia italiana dell'epoca, come fu appunto il caso con il Berchet. Però mentre quest'ultimo ammirava i componimenti popolari provenienti da altri paesi, sembrava ignorare del tutto che in Italia vi era già presente una ricchissima tradizione indigena.

Ritornando brevemente al patriottismo del Berchet, si nota che in *Clarina* e nel *Romito del Cenisio* si rammentano gli avvenimenti del 1821. Infatti in *Clarina*, dall'immagine della ragazza si passa alla situazione attuale dell'Italia. Nel *Romito del Cenisio* traspare invece la nostalgia dell'esule, che in fondo è l'immagine riflessa dello stesso Berchet. Le altre si concentrano maggiormente sulla vita dei cittadini privati della propria libertà. Ed è proprio in questi componimenti detti "incendiari", che si ritrova un desiderio insopprimibile di libertà e che la poesia del Berchet assume senza mezzi termini la sua funzione pedagogica e strumentale.

<sup>14</sup> *Vecchie romanze spagnuole recate in italiano* (Bruxelles: Hamann, 1837)

*MARIA-LUISA TEOLI*

## Capitolo Terzo

### *3. I maggiori esponenti della ballata romantica in Italia*

#### LUIGI CARRER

Luigi Carrer, uno dei principali esponenti del genere ballatistico in Italia, pubblicò nel 1834 la sua opera maggiore intitolata *Le ballate di Luigi Carrer*.<sup>1</sup> Non era certamente la prima volta che si adoperava il nome di "ballata" oppure "romanza". Già nel 1820 questo termine circolava correntemente nei giornali letterari in Italia. Basta dare una scorsa a *La Biblioteca Italiana*, citata poco sopra. Nel 1829 il Guerrazzi diede al settimo tomo dell'*Antologia Romantica e Classica*, il titolo *Ballate e canzoni di stile romantico*.<sup>2</sup> Per di più, con il trionfo del movimento romantico, molte ballate divennero notorie in Italia. Ma, ritornando al Carrer, si leggono nella sua prefazione all'opera testé menzionata le sue spiegazioni circa le

---

<sup>1</sup> Luigi Carrer, *Le ballate di Luigi Carrer*, (Venezia: Lampato, 1834).

<sup>2</sup> «Ballate e canzoni di stile romantico», in *Antologia Romantica e Classica*, (Livorno: Vignozzi, 1829).

diversità tra la ballata, la romanza e il sirventese. Affermò che «la ballata, con vocabolo complessivo, abbraccia ogni cosa.»<sup>1</sup> Il ballatista mantenne però ben distinte l'antica canzone a ballo dalla ballata romantica. Quindi se la ballata includeva i suddetti generi letterari, quest'ultima era anche all'altezza di «... ritrarre i tempi e i costumi dell'antica cavalleria, le raffinatezze del sentimento, i puntigli dell'onore e bensì passioni ardenti, ma infrenate da leggi.»<sup>2</sup> Così le idee esposte da Grisostomo, nella lettera composta dal Berchet, si ritrovano pure nel Carrer. Di conseguenza, anche per quest'ultimo la ballata aveva il compito di essere popolare. Tra parentesi, va ricordato che pure Giovanni Berchet riteneva la poesia popolare come opera non composta dal popolo, ma che dal popolo doveva ricevere l'ispirazione. Non si tratta di diversità di poco conto, perché già reperiamo a questo stadio pristino del romanticismo italiano un netto superamento delle mitiche posizioni herderiane, dove il popolo, oralmente e coralmemente, componeva poesia. Ma va pure osservato come in Herder l'attenzione si affisi sulle fonti, dunque su un prodotto non ancora elaborato, mentre per i romantici italiani l'oggetto herderiano non è che un punto di partenza per elaborazioni che, spesso, del popolare, conservano tutt'al più il vezzo o l'avvio. Da parte sua, il Carrer vedeva nella poesia popolare il genere in cui dovevano avere riscontro e conferma le qualità caratteristiche di tutti i popoli. Tale definizione fu considerata astratta dal critico Francesco Ambrosoli,<sup>3</sup> ma evidentemente risultava anche poco chiara alla critica in

<sup>1</sup> *Prefazione*, op. cit., p. IX

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. IX

<sup>3</sup> Francesco Ambrosoli, *La Biblioteca Italiana*, (maggio, 1835), v. 78, pp. 169-178.

generale. Ovviamente la sua distinzione era poco nitida quando discettava di poesia popolare e di poesia nazionale, ma secondo il Mazzini<sup>6</sup> il Carrer si avvicinò moltissimo alla poesia popolare, un genere che mancava agli italiani.<sup>7</sup>

Già nel 1817 il Carrer improvvisava delle tragedie. Gli capitava sovente di aver contatti con i nuovi generi letterari, come la ballata. L'articolo scritto da G. Lopriore, intitolato *Le ballate di Luigi Carrer*,<sup>8</sup> si situa tra le fonti più importanti per studiare il ballatista veneziano. Nella prima parte l'autore tenta di isolare la ballata come un genere a sé stante, asserendo che tale composizione presentava dei temi marcatamente romantici. Lo stesso Carrer, nella sua prefazione all'edizione del 1834, cercò di chiarificare ciò che in fondo s'intendeva per "ballata" e la definì nel modo seguente: «Una cotal specie di poesia popolare, che racconta un'avventura, accenna a una costumanza, ritrae una fantasia, per modo che l'immaginazione o il cuore, o ambidue, ne rimangano scossi, o allettato l'udito per mezzo dell'armonia che ha in sé la canzone o che le viene dalla musica cui si accompagna. La narrazione è sempre il fondamento di tali poesie, sia che appoggi sulle antiche tradizioni, sia che derivi dalla fan-

<sup>6</sup> Giuseppe Mazzini (Genova 1805-Pisa 1872), uomo politico di cui si hanno vari articoli politici, saggi letterari e discorsi.

<sup>7</sup> "Louis Carrer of Padua, author of a collection of ballads, which often make happy approaches to that poetry for the people, of which Italy has so much need." G. Mazzini, *Scritti editi e inediti* (Imola, Galeati, 1910), vol. VIII, p. 304.

<sup>8</sup> G. Lopriore, *Le ballate di Luigi Carrer* in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», CXII, 1953-54.

tasia.»<sup>9</sup> Ma come si è accennato poc'anzi, neppure il poeta fu in grado di fornire una definizione esauriente, perché in fondo molte ballate sue non sono di carattere narrativo.

Prima di passare ad un'analisi delle ballate, occorrerà soffermarsi sulla vita di Luigi Carrer. Sono stati portati alla luce alcuni lavori critici riguardanti tale scrittore, ma non tutti possono considerarsi completi. Uno studio importante e, allo stesso tempo, non troppo lacunoso, è intitolato *Luigi Carrer: La sua vita, la sua opera*,<sup>10</sup> che, in effetti si dilunga alquanto anche sulla sua vita. Per capirlo in modo più approfondito, la Lattes ha fatto ricorso alle sue lettere inedite, riuscendo così ad intendere la natura, le speranze, le affezioni che il poeta esprime via via tramite le sue ballate. Questo ballatista, a lungo trascurato, dovrebbe invece occupare un posto di riguardo tra gli intellettuali del primo romanticismo italiano, in gran parte per la grande varietà dei suoi scritti. Il primo capitolo dell'opera biografica menzionata si sofferma innanzitutto sulla sua giovinezza e come, da fanciullo, il poeta fu sovente malato e di natura debole, oscillando tra la felicità ed una profonda tristezza, presente anche nei suoi scritti, tanti anni più tardi. Nacque il 12 febbraio 1801 a Venezia e già da bambino trascorreva le sue giornate da alcune signore che non soltanto insegnavano ai bambini a scrivere, ma recitavano loro delle fiabe e delle canzonette. Da questi antecedenti abbastanza importanti deriva probabilmente la sua tendenza al

<sup>9</sup> Prefazione, op. cit., p. IX.

<sup>10</sup> Laura Lattes, *Luigi Carrer: La sua vita, la sua opera*, (Vicenza, 1915)

misticismo. Nel 1814 studiò all'Accademia degli Invulnerabili, fondata da Giovanni Piva. Già nel corso dei primi anni il giovane Carrer aveva scritto tragedie, prive di drammaticità, di cui a noi è giunta solamente *La morte di Agag*.<sup>11</sup> Nel 1819 pubblicò un volume di versi intitolato *Saggio di poesie pubblicato l'anno diciottesimo dell'età sua*, un'opera in cui incluse odi, canzonette, sonetti e una delle sue tragedie, appunto quella menzionata poc'anzi. La consapevolezza di aver composto un'opera colma di difetti e l'accoglienza fredda del pubblico si annoverano tra le sue prime delusioni. Per di più, durante quei medesimi anni, morì a Reggio Emilia la ragazza della sua vita, Costanza Marini. Anche questo fu un fattore che contribuì alla tristezza palese dei suoi componimenti. Nel 1822 si laureò a Padova in giurisprudenza.

Un'altra fase della sua vita si svolse a Padova, come critico e traduttore. Lavorò presso la tipografia del Bettoni, per cui correggeva bozze, traduceva oppure scriveva prefazioni. Nel 1824 compose *La vita di Carlo Goldoni*,<sup>12</sup> includendo nel secondo volume dell'opera la storia della commedia italiana anteriore al Goldoni. Con questo il Carrer dimostrò la sua abilità scrittoria come critico e storico della letteratura nazionale. A tale riguardo il Tommaseo affermò «a questo saggio ognun vede che tranne qualche leggera improprietà di dizione e qualche negligenza del numero, lo stile è di colore sano, di forma snella e l'abito al suo subietto convenien-

<sup>11</sup> Altre sue tragedie furono *La Francesca da Rimini*, *Saul*, *La morte di Cucullino*, *La congiura de' Tieschi*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*

<sup>12</sup> *Vita di Carlo Goldoni con notizie della commedia italiana prima di lui* (Venezia, L'asso, 1824-25) vol. 1.

te.»<sup>13</sup> Compose pure delle novelle come *Clotaldo* — che ricorda i poemi del Byron — e *l'Omicida*. Due anni più tardi, nel 1826, gli morì la madre e questo fu indubbiamente un altro duro colpo per il giovane poeta. Essa simboleggiava, « ... il fidato rifugio, da un mondo pieno di sventure e d'inganni.»<sup>14</sup> Nel 1830 da Padova fece di nuovo ritorno a Venezia, lasciandosi alle spalle la moglie e la figlia e, tutto sommato, un matrimonio infelice. Ma fece quasi subito di nuovo ritorno a Padova, dato che fu richiamato per assumervi il posto di assistente all'università. Tuttavia quest'incarico non durò che due anni e fu un'ottima occasione per dedicare tutte le sue attenzioni alla poesia. Durante il 1831 ed il 1832 il Carrer produsse ben due volumi di poesie,<sup>15</sup> nei quali fa sfoggio di numerose forme prosodiche e di una grande varietà dei temi. Tornò in seguito a Venezia, di nuovo in cerca di lavoro.

A Venezia fu attivo come giornalista e poeta. Strinse amicizia con Paolo Lampato che, in quel periodo, stampava *La Moda*, una rivista con articoli vertenti ovviamente sulle mode dell'epoca, con idee però ricavate dai periodici francesi. Il Carrer ne mutò il nome, che divenne *Il Gondoliere*. La parte letteraria prese il sopravvento, mentre al reparto moda fu riservata una minima percentuale. Nel 1834 modificò persino il sottotitolo, che divenne *Giornale di scienze, lettere ed arti, mode e teatri*. La varietà di argomenti e l'originalità vi erano carenti. Non fu un giornale molto noto,

<sup>13</sup> *Antologia* (Firenze Vieusseux, 1826) tomo XXIII, b, pp. 59-61.

<sup>14</sup> *Luigi Carrer la sua vita, la sua opera*. Op. cit. p. 22.

<sup>15</sup> *Poesie* (Padova: Minerva, 1831-32).

però un merito al Carrer lo si deve pure riconoscere. Il giornale passò in seguito alla tipografia del Plet e per vari motivi terminò le sue pubblicazioni. Il Carrer lo fece poi stampare dall'Antonelli, con l'intento ben preciso di trasformarlo e dargli un tono popolare, includendo delle novelle, dei racconti, rendendolo quindi accessibile « ... precipuamente al sesso gentile e a persone per cui il leggere non è la principale faccenda, ma che cercano appunto un riposo dalle loro faccende nella lettura.»<sup>16</sup>

In quel medesimo periodo il Lampato pubblicò le sue ballate. Aveva così intitolato i suoi componimenti per evidenziare il tono musicale e popolare, come appunto lo indica il termine «ballata». Era certamente una novità per uno scrittore italiano trattare così a lungo del genere ballatistico e addirittura darne il titolo ad una sua raccolta poetica. Ma nella sua *Prefazione alle Ballate* il Carrer volle precisare che i suoi componimenti non erano affatto una novità. La sua attività si incentrava su un genere molto conosciuto. Le ballate incluse in tale volume furono *La Serenata*, *La Fuga*, *Il Sultano*, *Glicera*, *La Sposa dell'Adriatico*, *La Sorella*, *La Vendetta*, *La Cappella degl'Innocenti*, *Marchese Arnaldo*, *L'Urrà dei Cosacchi*, *Mezzanotte*, *Stradella Cantore*, *Il Lamento* e *L'Impossibile*. Giovanni Veludo,<sup>17</sup> uno degli studiosi del Carrer, dichiarò che a suo parere il ballatista aveva già pubblicato *La Fuga* nel corso del 1822, mentre *Il Sultano* apparve solo alcuni anni più tardi. Altri accertarono che furono

<sup>16</sup> In *Prefazione al Gondoliere*, Venezia, 1836.

<sup>17</sup> *Dell'ingegno e degli scritti di Luigi Carrer* (Venezia: Filippi, 1851), 51.

invece pubblicate nel corso di quello stesso anno.<sup>18</sup> Il Crovato sostenne che tra il 1822 e il 1823 Luigi Carrer portò alla luce alcune ballate. Le date rimangono purtroppo incerte. L'ordine di pubblicazione del 1834 non segue alcun criterio prestabilito. Anzi se si esaminano i temi di ciascuna ballata, si nota una certa commistione tematica. Si possono però separare in due gruppi ben distinti: ballate liriche e ballate narrative. Nel primo gruppo vanno inseriti i componimenti in cui il ballatista manifesta un sentimento, mentre nel secondo primeggia il racconto di un'avventura. Alcune ballate sono frutto di mera fantasia. Traspare però una notevole incostanza nelle sue ballate, sia nella forma che nell'ispirazione. I parametri lessicali e stilistici sono svariati.

Di questo poeta si ricorda *L'Urrà dei Cosacchi*, un componimento ancora più sconvolgente di quelli composti dal Berchet. Questo si inserisce tra le ballate di contenuto tragico, con una spiccata vena realistica. A questa caratteristica va anche aggiunto un altro elemento, cioè l'onirismo che si situa tra il sogno e la realtà, mescolati in varie proporzioni. *L'Urrà dei Cosacchi* ritrae appunto una pagina dolorosa, la guerra ed i suoi inevitabili disastri. Tratta dell'incursione delle truppe russe di Suvarov nella regione lombarda. L'autore cerca di conferire a questa ballata un tono eroico, ma non vi riesce interamente. Si nota al contempo un certo riecheggiamento dello stile del Berchet. Basti citare i seguenti versi:

<sup>18</sup> Jacopo Bernardi, *Cimento*, Anno II, 1853 serie II, V.III, p.64.

Urrà, cosacco: la picca abbassa,  
Al fuggitivo le reni passa,  
Pesta il caduto senza pietà.  
Urrà! Urrà!<sup>19</sup>

Traspare inoltre qualche pungente osservazione ironica, d'estrazione popolare, come lo si può arguire dai seguenti versi:

Fra il riso e i balli farà il tuo nome  
Gelar il sangue, rizzar le chiome,  
Di chi veduto finor non t'ha.  
Urrà! Urrà!<sup>20</sup>

Un'altra ballata di contenuto tragico la si trova ne *La Greca Fuggiasca*.<sup>21</sup> Quest'ultima racconta la storia di una greca che deve lasciare, per ragioni politiche, la sua patria. Questo componimento ci rammenta *I Profughi di Parga* del Berchet. Le due ballate testé menzionate sono d'indole opposta, perché mentre la prima ci offre una temperie sanguinosa, nella seconda spicca un forte rammarico per la cattiva sorte toccata al personaggio femminile e in più vi prevale una certa nostalgia. Si rammentano la morte del fratello per la patria e le ossa dei suoi antenati sepolte nel cimitero. Leggendo attentamente *I Profughi di Parga*, si capta il ragionamento del suo autore attorno ai parganioti che, per l'ultima volta, rivolgono un saluto alle tombe degli antenati. Nella ballata del Carrer è pure

<sup>19</sup> *Opere di Luigi Carrer*, raccolte da F. Prudenzeno. (Napoli: Rossi, 1852), 231-232.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>21</sup> *Ballate di Luigi Carrer* (Firenze: Le Monnier, 1854).

presente quest'ultimo omaggio che si trasforma eventualmente in un triste pensiero non più per un cimitero, bensì per una semplicissima aiuola:

Degli avi spenti  
 La sacra aiuola,  
 Che i miei lamenti  
 A sera udia,  
 Chiudi tu l'ora  
 O patria mia.<sup>22</sup>

Le suddette ballate del Carrer non sono le uniche di genere tragico. *La Cappella degl'Innocenti*, *Il Sultano*, *La Vendetta* e *Stradella Cantore* del 1834, e *Il Moro* e *La Duchessa*, pubblicate più tardi, si aggiungono a questo novero. *La Cappella degl'Innocenti* va inserita in questa categoria, perché racconta la storia di un padre ubriaco che ammazzò suo figlio. Nel luogo in cui morì il giovane fu costruita una cappella:

Dove il fanciullo spirar fu visto,  
 Per la memoria del caso tristo  
 Nel vivo sasso dalle pie genti  
 Una cappella si costruì.  
 E la cappella degl'Innocenti,  
 Che veder puossi anche oggidì.<sup>23</sup>

*Il Sultano* si sofferma invece su una storia d'amore che in fondo è però una tragedia causata dalla gelosia. Ma lo scenario orientale adottato dal Carrer fa quasi dimenticare quel senso tragico. Bisogna pur ricordare

<sup>22</sup> *Opere di Luigi Carrer*, raccolte da F. Prudenzeno. (Napoli: Rossi, 1852), 224.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 225.

che l'Oriente era l'apparato scenico molto usato in tutta la letteratura europea dell'epoca. Ad esempio, in Germania Goethe compose *Il Divano Orientale e Occidentale*,<sup>24</sup> in Inghilterra Moore pubblicò *Lalla-Rookh*,<sup>25</sup> mentre in Francia Victor Hugo scrisse *Le Orientali*.<sup>26</sup> *La Vendetta* ripropone il tema della donna perseguitata e poi segregata in un castello, che ricorda un noto tema medievaleggiante. Racconta la storia di due giovani che fanno vendetta dell'uccisore della loro sorella:

Due ignoti vonno parlare al Conte;  
Entrano, e l'uscio l'ultimo chiude.  
Escono in breve mutati in fronte  
Stringon le destre due daghe ignude:  
Sangue v'è sopra, ch'or oia uscì.  
Antica storia narra così.<sup>27</sup>

Quanto a *Stradella Cantore* si riferisce alla storia di una giovane veneziana che fugge con un ragazzo, senza il consenso paterno. La storia si conclude con la morte dell'innamorato per volere del padre di lei. Di conseguenza la ragazza muore per il dolore arrecatole. Divisa in quattro parti, questa ballata ci esprime innanzitutto l'amore dei due giovani:

Ed io straniera, io gelida  
Al mistico richiamo,  
Ardo in profane smanie,  
Miseramente io l'amo  
E col fragor dell'organo  
Confondo i miei sospiri.

<sup>24</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Il divano orientale*, 1819

<sup>25</sup> Thomas Moore, *Lalla-Rookh* (1817)

<sup>26</sup> Victor Hugo, *Le Orientali* (1828)

<sup>27</sup> *Opere di Luigi Carrer*, raccolte da F. Prudenzeno. (Napoli: Rossi, 1852), 224.

Continua poi con la fuga degli innamorati:

Fuggi, fuggi, barchetta veloce,  
Ch'oltre l'acque mi devi rapir;  
E tu, caro, solleva la voce,  
Ch'io non oda il paterno sopir.

.....

Addio, patria! Di pianger non cesso,  
Ma le lagrime asciugo il mio ben:  
Il mio core è dai palpiti oppresso,  
Ma il mio fido mi chiude al suo sen.

La terza parte si concentra poi sul terrore della fuga:

Fuggiam dov'offrono  
Secura vita  
Tra i verdi margini  
Baia romita,  
E l'ampia Napoli  
Col suo romor.  
Fuggiamo inviolati,  
Mio dolce amor!.

Con l'ultima parte si giunge alla morte:

Ei mi chiama è alfin tornato;  
Delle nozze è l'ora giunta.  
Presto! Il vel rosato,  
E la veste in or trapunta...  
Lassa me! Mortale è il duolo!  
Langua il giorno, e ondeggia il suol.  
Via quel serto! Nol vogl'io!  
Aspettate ch'io mi desti.  
Oh! si allora ei sarà mio,

E fra i cantici celesti  
In eterno l'udirò!  
Diede un gemito e spirò.<sup>28</sup>

Tale ballata lascia un senso di grande meraviglia, accompagnata da una vena malinconica per il tradimento e la morte della ragazza.

*Il Moro* apparve nel volume *Prose e poesie di Luigi Carrer*,<sup>29</sup> edito nel 1837. Anche questa composizione ci presenta una vendetta: vi si uccide un certo Foscarì per salvare la moglie ripudiata. In un'edizione che risale al 1845,<sup>30</sup> furono incluse altre tre ballate, tra le quali trovò posto anche *La Duchessa*. Questa tratta di nuovo di un'avventura delittuosa.

Vari critici come Lopriore<sup>31</sup> hanno pur individuato una parte elegiaca nel Carrer, che ci presentò l'amore come una sublime aspirazione. Tra le ballate carreriane si rinvennero numerosi temi amorosi presentatici con toni sospiriosi, malinconici. Le ballate che contengono amori di questo genere sono *La Suora*, *La Lontananza* e *Glicera*. Ritengo che si possa arricchire tale elenco con le seguenti ballate: *La Serenata*, *Mezzanotte*, *Presagi e Sorella*; quest'ultime contengono pure note gioiose, ma si chiudono ciò nonostante su un tono di mestizia. Con *La Suora* il poeta ci ha dato una

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 232-233.

<sup>29</sup> *Prose e poesie di Luigi Carrer* (Venezia: Gondoliere, 1837-38)

<sup>30</sup> Edizione curata dallo stesso Carrer (Venezia: Tasso, 1845).

<sup>31</sup> Op. cit.

storia d'amore, enarrata attraverso il monologo di una giovane ragazza costretta dalla famiglia a farsi monaca, nonostante il suo innamoramento:

Giovine appena  
Fui monacata;  
Ohimé, qual pena  
Vedermi in grata...  
Ho bestemmiato  
Li miei parenti,  
Tutto il creato  
E gli elementi:  
Tutto il creato  
Ho bestemmiato.<sup>32</sup>

Per quanto riguarda *La Lontananza*, ci si avvede a primo acchito della sua intonazione popolare. Tale ballata narra la storia di un uomo che, lontano dalla sua Nigella, non riesce più a suonare felicemente come faceva una volta per il suo pubblico. Questa ballata si colloca tra i componimenti più brevi della produzione carreriana, visto che consiste di una sola decina di versi:

O voi, che udirmi volete cantare,  
Schiarate il cielo e abbonacciate il mare...

O voi, che udirmi pur cantar volete,  
La mia Nigella à preghi miei rendete.<sup>33</sup>

*Il Lamento* invece si sofferma sull'amore tormentato dal dubbio, quindi privo di felicità:

---

<sup>32</sup> *Poesie di Luigi Carrer* (Firenze: Le Monnier, 1854), 57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 60

Col novo maggio che l'orto infronda,  
Che l'aure amiche chiama sull'onda,  
Il cor afflitto, che al gaudio agogna,  
Il termin sogna de giorni grami;  
Ma tu non m'ami. <sup>34</sup>

Accanto a *Il Lamento* troviamo *Glicera*, nella quale si tratta dell'amore non ricambiato:

Io chiedea rose,  
Fiore che invita al riso,  
Tu a me porgi il narciso,  
Ch'e' fiore di dolore. <sup>35</sup>

Tra le altre ballate d'ispirazione amorosa, *I Presagi* è di soggetto alquanto insolito. Non si tratta infatti del dolore per la partenza di una persona amata. Invece l'elemento che desta un vivissimo interesse è il monologo del pescatore, che ci dà l'impressione di un crescendo continuo dovuto al suo desiderio per la sua donna Merilla, la quale egli si augura di sposare:

Gran rumore per la terra s'udrà fare,  
Come vicina si dirà la sposa;  
Sui pié fia ognun levato per guardare,  
Correrà un grido; oh bella! oh graziosa!  
Che gioia fia la mia nell'ascoltare!  
Merilla, senza più ti vo' sposare. <sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Opere di Luigi Carrer*, raccolte da F. Prudenzeno. (Napoli. Rossi, 1852), 234.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>36</sup> *Poesie Di Luigi Carrer* (Firenze: Le Monnier, 1854), 62.

Se poi si leggono ballate come *Jerolimina*, il lettore si sente trasportare in un mondo fiabesco, surreale. Basta scorrerne i primi versi:

Al bosco nacque povera bambina  
Jerolimina.  
Nuda i parenti suoi l'hanno lasciata  
Dov'era nata.  
L'esca un'usignuoletta le portava  
E la baciava. <sup>17</sup>

*La Sposa Dell'Adriatico*, che costituisce uno dei migliori componimenti del veneziano, ci parla di una donna impedita nel suo amore, che decide di buttarsi nell'Adriatico. Dice di voler aspettare il suo innamorato che poi la raggiungerà per vivere eternamente nella profondità del mare. Da parte sua il ragazzo diventò doge e si risposò ogni anno con il mare in ricordo di lei:

Sempre uniti a tutte l'ore,  
Sempre nuovi nel desir,  
Sul mar nato il nostro amore  
Sol col mar potrà finir. <sup>18</sup>

*L'Impossibile* dimostra fino a che punto il Carrer fu un cultore della *Sehnsucht*. Infatti nella sua prefazione al primo volume di ballate, edite nel 1834, attestò che voleva « ... far sensibile con simboli di oggetti chimerici, una qualunque verità recondita.» Con una simile affermazione

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 54.

<sup>18</sup> Ibid., p. 54.

è sicuramente a *L'Impossibile* che si riferiva. Tale componimento tende a evidenziare un forte desiderio, coltivato magari a lungo e che, dopo tanto tempo si rivela essere nient'altro che una vana illusione. Il poeta ci trasmette questa sua idea, immaginando due spiriti che, dopo essersi cercati per tanto tempo, si ritrovano e non appena il desiderio sembra essersi appagato, si disperdono ancora una volta:

D'Oriente si mosse uno spiro,  
L'Occidente un secondo lasciò:  
Affannati da mutuo desiro,  
Lungamente l'un l'altro cercò.  
Si scontraro, ma indarno alla speme  
Si conobber, ma sol nei sospir;  
Uno sguardo cambiarono insieme,  
Susurraro un accento, e morir!<sup>39</sup>

Un componimento diverso da tutti quelli finora esaminati, ma sicuramente tra i più avventi, ha per titolo *La Poesia*. È un componimento encomiastico in onore della poesia che arreca conforto e pace a coloro che ne sentono il bisogno. Il semplice messaggio trasmessoci qui è l'eternità della poesia e appunto per tale motivo il componimento carreriano tracima di idee. Il verso finale

Basta un core a poesia<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Ibid., p.34.

<sup>40</sup> Ibid., p.3.

non deve passare inosservato, perché sintetizza un'idea portante della poetica del Carrer, cioè che il cuore e la poesia sono entità indissolubili, un'affermazione che risulta poi essere di origine squisitamente romantica. Secondo la Cecchini, l'ultimo verso « ... esprime il canone della scuola carreriana.»<sup>41</sup>

Due componimenti che ricordano la lettura del Bürger sono intitolati *Marchese Arnaldo* e *Cavallo d'Estremadura*. Ambedue rivolgono l'attenzione su un Medioevo favoloso e confacente ai gusti popolari. In *Marchese Arnaldo* prevale l'orrore. Vi si ritrova il fraticidio, l'uxoricidio e addirittura l'incesto.

Arnaldo tal vive  
Da quando geloso  
Il petto amoroso  
D'Idalba squarciò. <sup>42</sup>

Per di più non manca l'apparato scenico che rievoca il Medioevo. Tale ballata è indubbiamente un eloquente modello di letteratura gotica.

*Il Cavallo d'Estremadura* ritrae l'amore e l'eroismo. Si nota la presenza di un cavaliere che, dopo aver addomesticato un cavallo pericoloso, non riceve la ricompensa promessagli, cioè Isabella in sposa. Quest'ultimo

<sup>41</sup> Laudomia Cecchini. *La ballata romantica in Italia* (Siena: Editori Librai, 1901), 34.

<sup>42</sup> *Opere di Luigi Carrer*, raccolte da F. Prudeniano. (Napoli: Rossi, 1852), 229.

arriva in chiesa il giorno nel quale la principessa doveva sposare un re e alla fine ella si dilegua con il cavaliere:

Non s'intese più novella  
Dell'ignoto avventurier,  
È né manco d'Isabella  
Che scomparve sul destrier.<sup>11</sup>

La personalità poetica di Luigi Carrer non fu certamente così onnicomprensiva e tale da poter siglare un'epoca, ma merita senz'altro un posto notevole nel primo romanticismo italiano. La sua produzione di ballate è notevolissima, particolarmente per il senso misterioso che sovente le permea, per la musicalità dei versi polimetri e per la fantasia vivissima che tutte le percorre. I metri adoperati dal Carrer mutano e si adeguano alle varie situazioni. Uno dei suoi pregi maggiori è stato proprio quello di non essersi mai allontanato dal filone centrale delle sue varie ballate, il che non è certo stato il caso del Prati.

#### GIOVANNI PRATI

L'altro maggiore rappresentante della ballata romantica in Italia fu Giovanni Prati. Nacque a Campo Maggiore nel Trentino nel 1814 e morì a Roma nel 1884. Va collocato tra i poeti del secondo romanticismo italia-

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 238.

no. I temi da lui cantati furono l'amore, la patria e gli umili. Scrisse i suoi versi sotto l'impulso di una fantasia vivace. Fu esclusivamente poeta, contrariamente al Berchet, che era stato anche critico, e al Carrer, che fu giornalista militante. Il Carducci si riferì alle ballate pratiane come ad « ... una specie di cantate fantastiche e di poemetti melodrammatici.»<sup>1</sup>

Tra il 1836 ed il 1878 il Prati diede alle stampe un'ingentissima quantità di ballate. La Cecchini ne fa risalire gli esordi appunto al 1836 e l'epilogo al 1878. Nel 1843 pubblicò due volumi: *I canti lirici* (volume I) e *I canti per il popolo, Ballate* (volume II).<sup>2</sup> Questo secondo volume conteneva 25 canti.<sup>3</sup> Ad ogni canto il Prati assegnò un fine morale. Una parte dei suoi componimenti poetici sono dei soliloqui, mentre altri dieci sono delle scene brevissime composte da un dialogo. Un eloquente esempio lo si ricava da una ballata nell'edizione del 1856, intitolata *Rodolfo De' Conti*:

Sarai tu mia? rispondi;  
 Mi segui ad abborrir? -  
 No; fosti reo; ma tale  
 T'ha fatto un gran martir. -  
 Qual'e' pensier che ascondi  
 Or dunque? A che t'assale  
 Quel subito pallor? -  
 Ah! d'esser tua mi vieta  
 La povera mia Cleta,  
 Che, tu lo sai, fu vittima

<sup>1</sup> *Bozzetti e scherme*. Op. cit., pp 409-410

<sup>2</sup> Milano: Tip. Bernardoni, 1843.

<sup>3</sup> Li elenchiamo qui di seguito: *Il Delatore, I Campagnuoli Sapiienti, Il Savoiardo, Il lamento del povero padre, Le mie simpatie, Le rose e gli amanti, Chi ami, La madre e la patria, Confidenze di giovinette, Parola del vecchio, Fanciullo smarrito, Tutto ritorna, Consiglio, Sogno dell'alba, Due ricchezze, Tentazione, La Galliani, Due storie, Sonno e amore, Cercare e morire, Vendetta, Visione e Viaggio notturno.*

D'un tuo funesto amor.<sup>4</sup>

Un altro brano degno di menzione è reperibile in "Casa Savoia" della stessa edizione:

"Ripicchiò la Sibilla alla porta  
Dopo un anno. — "Se al duca, o signori,  
Questa vita per voi già si corta  
Fosse d'uopo di dar, si darà?"  
Le risposero i Conti pastori:  
— "Ser lo Duca, nel dì che abbisogna,  
Né per sua, né per nostra vergogna,  
Potrà dir: Coronai la viltà. — " <sup>5</sup>

Nella prima edizione sono invece incluse *La madre e la patria*, *Confidenze di giovinette*, *Parola del vecchio*, *Fanciullo smarrito*, *Tutto ritorna*, *Consiglio*, *Sogno all'alba*, *Due ricchezze*, *Tentazioni* e finalmente *La Galliani*. Le altre sei ballate, come *Due storie*, *Sonno e amore*, *Cercare e morire*, *Vendetta*, *Visione* e *Viaggio notturno* possono appartenere al gruppo di ballate menzionato poc'anzi, dato che in esse si riscontra soprattutto la forma dialogata. Lo scopo del Prati, nel redigere le sue ballate, era prevalentemente educativo, morale e anche per tale motivo reperiamo nella sua arte l'elemento pedagogico che predominò nella letteratura romantica. Se per caso parlò di amore come ne *Le rose e gli amanti*, si riferì ad un amore verginale e ne condannò il tradimento, come lo fece in *Cercare e morire*. Parlò anche dell'amore ad un altro livello, cioè di quello per i genitori, per

<sup>4</sup> Giovanni Prati, *Nuove Poesie* (Torino: Società Editrice Italiana, 1856), 81.

<sup>5</sup> Ibid., p.160.

la patria oppure per il lavoro, come fece ne *La madre e la patria* o nei *Campagnuoli sapienti*. Trattò pure il tema di un'eventuale nemesi divina, del terrore della vendetta, come lo si può notare esplicitamente ne *La Galliani* e in *Vendetta*.

Un altro argomento spesso trattato dal Prati fu l'empatia per le disgrazie altrui, come nel *Condannato a morte* e nel *Lamento*. Già da queste prime composizioni emerge una tematica quanto mai ricca, ma ciò nonostante, come ci conferma la Cecchini, «Il Goethe avrebbe certamente posto fra le ballate buona parte di esse ...».<sup>6</sup> Il Prati invece pensò di separare le sue dodici ballate dagli altri componimenti, perché quest'ultime denotavano un maggiore abbandono alla fantasia.<sup>7</sup> Queste ballate riportano delle vicende dolorose, di vendetta, di amore e di gelosia, e sono spesso intercalate da dialoghi. Il Prati riprese dai ballatisti tedeschi le loro cadenze e lo svolgimento delle trame, senza però mai portare a immediato termine le elaborate vicende. Per lui era prassi ordinaria allontanarsi a più riprese dal discorso principale. Al Prati mancarono la chiarezza delle immagini e la concinnità del discorso. Ma nonostante le varie smagliature stilistiche, le sue ballate conservano una bellezza a sé. Come primo esempio bisogna leggere i versi iniziali della ballata *Carina di Nole*:

Al rezzo dei frassini

<sup>6</sup> Laudomia Cecchini, *La Ballata Romantica in Italia* op.cit., p.45.  
Vanno intanto ricordate *I fuochi fatui*, *Non ti scordar di me*, *Il fior della memoria*, *Il presagio*, *Tra veglia e sonno*, *Strenna italiana*, *Storia paurosa*, *Vendetta slava*, *Rilla*, *Sara*, *Il destino* e *Il convegno degli spiriti*.

Ombranti la china,  
Disciolta sull'omero  
La treccia corvina,  
Con queste parole,  
Nell'ore più sole,  
Si svaga la povera  
La povera Carina di Nole.<sup>8</sup>

Vanno anche apprezzati alcuni versi del *Santuario di Vico*:

Non più la macchia informe e sanguinosa  
Sovra il deserto tumulo siede.  
Che adorata di ciel l'aura rendea.  
Egli la colse, e alla sua dolce sposa  
Ne ornò la bruna treccia, e le chiedea:  
— M'ami? — E Rosetta, come amor la vinse,  
Gridò — Se t'amo! — E sovra il cor lo strinse.<sup>9</sup>

Tra il 1843 e il 1847 il Prati continua a produrre numerosissime opere poetiche. Nel 1844 compose i *Nuovi canti*,<sup>10</sup> consistenti di due volumi, tra i quali vennero incluse alcune ballate. Due anni più tardi pubblicò *Passeggiate solitarie*,<sup>11</sup> un altro volume di poesie. Incluse delle ballate anche in quest'ultimo volume. Sono da ricordare *Armede*, *Fuga*, *Marinella*, *Cavallo di Lara*, *Il galoppo notturno*, *Il Conte rosso* e *I bagni di Comano*. Le ballate poste tra il secondo gruppo non sono tanto diverse da quelle appartenenti al primo gruppo, almeno per quanto riguarda la tematica amorosa.

<sup>8</sup> Giovanni Prati, *Nuove Poeste* (Torino: Società Editrice Italiana, 1856), 17.

<sup>9</sup> Op.cit., p. 35.

<sup>10</sup> Torino: Fontana, 1844.

<sup>11</sup> Padova, De Marchi: Tip. Liviana, 1847.

Del terzo gruppo fecero parte le ballate che pubblicò nel secondo volume del 1856.<sup>12</sup> Vi incluse altresì dodici ballate di notevole lunghezza.<sup>13</sup> Dopo quest'ultima pubblicazione la creatività del Prati scemò alquanto, senza tuttavia che si interrompesse del tutto la gestazione di occasionali ballate.

Nel 1878 il ballatista produsse la sua ultima opera poetica intitolata *Iside*,<sup>14</sup> che conteneva le sue ultime sei ballate.<sup>15</sup> Non sono poi tanto diverse dalle ballate scritte negli anni precedenti, ma vi si nota una certa compostezza assente nelle sue prime opere.

<sup>12</sup> Giovanni Prati, *Nuove Poesie* (Torino, Società editrice Italiana, 1856)

<sup>13</sup> Sono intitolate rispettivamente: *Carina di Nole, Il santuario di Vico, Rosalba di Moasca, Rodolfo dei Contini, Il ponte di Lanzo, Galatea, La valle di fandaglia, La torre di Castiglione, Casa Savosa, Il dubbio, La figlia di Fontanamora e Re Duncan.*

<sup>14</sup> *Iside* (Roma, Forzani, Tip. del Senato, 1878)

<sup>15</sup> Quest'ultime furono *San Giacomo di Compostella, Pachita, Il mandorlo, Il cid, Mab e Famiglia veneziana.*

## Capitolo Quarto

### 4. I ballatisti minori in Italia

La ballata romantica annoverò anche cultori minori. Doveroso ricordare Samuele Biava, Francesco Dall'Ongaro, Giuseppe Capparozzo, Jacopo Cabianca e Antonio Gazzoletti.

Il bergamasco Samuele Biava (1792-1870) non imitò né Luigi Carrer né Giovanni Prati, ispirandosi piuttosto a poeti stranieri. Infatti per la sua ballata *La gelosia*,<sup>1</sup> si ispirò ad una composizione tratta dal V Canto del *Rokeby* di Walter Scott. Quale che ne sia stata la derivazione, il Biava ambientò i suoi lavori nell'epoca medioevale. Ci diede numerose composizioni nel medesimo genere letterario. Vanno menzionate *Esperimento di melodie liriche*,<sup>2</sup> che è poi una raccolta del Biava immediatamente avversata dai classicisti della *Biblioteca Italiana*.<sup>3</sup>

Alcune delle sue composizioni sono *L'ospitalità*, *L'arpa di Tebaldo* e *La serenata*, nelle quali risaltano figure e temi medioevali come il palladi-

<sup>1</sup> Pubblicata nell'*Eco* (Anno VI, Supplemento no.1, 1 gennaio 1833)

<sup>2</sup> Milano: Antonio Lamperti, 1826

<sup>3</sup> *Biblioteca Italiana*, vol.43 (trimestre 3, 1826) p.120 e seg., vol.46 (trimestre 2, 1827) p.443

no, la caccia feudale, il voto del crociato e via dicendo. Questa sua forma di poesia "cavalleresca" era quanto mai semplice, corredata di argomenti di facile effetto, come ci conferma Armando Balduino.<sup>4</sup> Bisogna ricordare che i lavori del Biava si situano pure tra i più importanti del primo romanticismo italiano. Dopo aver tradotto delle ballate di Walter Scott, si rese conto fino a che punto aveva seguito troppo da vicino gli orientamenti tradizionali. In parte come reazione pubblicò materiali poetico-pedagogici, come *Le melodie sacre ovvero inni*, pubblicate nel 1835 e, visto che i suoi componimenti richiedevano un accompagnamento musicale, fu coadiuvato da personaggi come Gaetano Donizetti.<sup>5</sup> Il Balduino ci ricorda l'enorme differenza intercorrente tra i componimenti musicali italiani e tedeschi. Le opere di Schiller e di Bürger, ad esempio, furono musicate da Franz Schubert (1793-1828) e da Ludvig Van Beethoven (1770-1827). Il problema in Italia rimase purtroppo quello di non aver conosciuto i *Lieder* tedeschi. I ballatisti italiani si basarono su ritornelli ed adoperarono dei versi parasillabici (ottonari, senari e decasillabici), oppure degli imparasillabici (quinari o settenari), con degli schemi strofici poco definiti. Quindi gli italiani musicarono le loro ballate con ariette semplici ed anche di estrazione popolare. Nonostante ciò, in Italia non scarseggiò affatto la ballata in chiave minore, mirante all'anonimato populista, rappresentata appunto da autori come Samuele Biava. Anzi Francesco Domenico Guerrazzi in-

<sup>4</sup> «Ballata romantica», op. cit. p 174.

<sup>5</sup> Bergamo 1797- 1848, noto compositore italiano.

cluse *L'esperimento di melodie liriche* nella sua *Antologia* menzionata prima, in cui era stato incluso anche il Carrer.

Un altro ballatista minore dell'Ottocento fu Francesco Dall'Ongaro, per cui la ballata fu « ... un avviamento al dramma», come dichiarò in una sua lettera a Vincenzo Banfi<sup>6</sup> e intitolò appunto un suo lavoro *Fantasie drammatiche e liriche*.<sup>7</sup> Le sue ballate erano in effetti delle fantasie drammatiche o meglio dei piccoli drammi, con forme semplicissime, facili da capire, rivolte al popolo. Nell'edizione del 1866 furono incluse trenta ballate e tra esse *Rocca Da Pinzano* e *Marco Cravielic*. Lavorò a lungo sulla ballata tradizionale. Con *Il pellegrino* e *La Rosettina* affermò di voler ritornare a due canzoni proprie del popolo, tratte dai *Canti popolari del Piemonte*, collezionati dal Nigra.<sup>8</sup> I suoi canovacci provenivano dal repertorio del popolo, ai quali si sovrapponevano pure fantasia, storia e leggenda per conseguire un fine morale, come fu appunto per Giovanni Prati. Tra le sue ballate più celebri vi sono *Usca, La perla delle macerie, Paolo del liuto, Ser Silverio, Maschera di ferro* e *La torre della Madonna del mare*.

Un altro rimatore fu Giuseppe Capparozzo, che nacque a Lanzè nel Vicentino e morì a Venezia nel 1848, due anni prima della scomparsa di Luigi Carrer. Esiste un'opera critica completa, intitolata *Studi su Giuseppe*

<sup>6</sup> Lettera a Vincenzo - 23 aprile 1862 in *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, a cura di A. De Gubernatis (Firenze: Tip. dell'Associazione, 1875), p. 218

<sup>7</sup> Firenze: Le Monnier, 1866.

<sup>8</sup> Torino, Roux: Frascati, 1888.

*Capparozzo*, redatta da Giovanni Rizzato.<sup>9</sup> Il Capparozzo trascorse la sua infanzia a Villaverla, un comune di Vicenza, con lo zio arciprete Matteo Capparozzo, a cui va attribuito il merito di aver spinto il giovane nipote verso l'apprezzamento della musa poetica. All'età di dieci anni cominciò a frequentare il Seminario di Vicenza che, a quell'epoca, era assai rinomato per la qualità dell'istruzione impartitavi. Anzi « ... nel seminario diocesano si coltivavano allora di preferenza le belle lettere. Il poco profitto nelle scienze matematiche ed anche teologiche era perdonato agevolmente allo scolaro che avesse scritto qualche buon verso nella lingua di Virgilio o del Petrarca.»<sup>10</sup> Il giovane Capparozzo era portato allo studio dei classici latini e greci. Più tardi divenne insegnante ed ai suoi scolari proclamava spesso che « ... l'idea del bello si unisce sempre all'idea del buono.»<sup>11</sup> Preservò pur sempre l'amore per il bello e lo si nota nelle sue ballate. Fu anche maestro all'Accademia dei Filoglotti a Castelfranco Veneto, cui apportò un buon numero di cambiamenti. Per gran parte della sua vita fu molto avverso al movimento romantico, e ciò per tre motivi. Innanzitutto riteneva che i romantici non ricercassero il vero né nei loro concetti, né nel loro stile. In più non si attenevano al bello, visto che non aderivano ai paradigmi degli antichi. Finalmente erano contro le regole del buono, per via dei loro temi che non incentivavano l'individuo a diventare migliore.<sup>12</sup> Non afferrando i

<sup>9</sup> Vicenza: Tipografia G Rumor, 1921.

<sup>10</sup> Rizzato, op.cit., p. 13.

<sup>11</sup> Ibid p 14

<sup>12</sup> Ibid p 30

nuovi fermenti, il Capparozzo dispreggiò persino l'imitazione degli stranieri. Ed a questo proposito scrisse:

Erme rupi e selve brune  
Non segnate da sentier;  
Fosche notti e dubbie lune,  
Care al truce masnadier;  
Nudi scheletri ai buoi erranti  
Sui fatati corridor,  
E castelli torreggianti,  
Cinti d'ombre e di terror....

Lungi le nappi avvelenati  
Sovra il desco traditor;  
Lungi i crani propinati  
Degli uccisi genitor.<sup>13</sup>

Negli ultimi anni della sua vita ciò nonostante si avvicinò al movimento romantico, in gran parte per merito del suo amico Luigi Carrer e finì forse per accettare anche le poesie straniere che, in questo caso, erano le ballate. Fece uso della fantasia nei limiti del giusto, ma in modo contrario ai canoni del Carrer, il quale sosteneva che « ... una cotal specie di poesia popolare, che racconta un'avventura, accenna ad una costumanza ... ».<sup>14</sup> Da parte sua il Capparozzo esaltò i nobili e le imprese magnanime nelle sue composizioni.

Nel 1851 venne pubblicata un'opera sua intitolata *Poesie dell'Abate Giuseppe Capparozzo*, in cui figuravano 24 poesie di motivo sacro, 11 di vario motivo, 24 apologhi, 12 sonetti, 50 epigrammi e 11 ballate.

<sup>13</sup> Citato da L.Cecchini, op.cit., p.68.

<sup>14</sup> Carrer, *Prefazione* in *Le ballate di Luigi Carrer*, op. cit.

Nell'edizione del 1877<sup>15</sup> ne comparvero altre 12. Non creò nulla di nuovo in fondo. Sono degne di ricordo *La sposa del trovatore*, *Il vecchio di Suli* e *La morte di Klefta*.

Jacopo Cabianca (1809-1878) si inserisce pure nella tradizione ballattistica. Pubblicò nel 1837 *Ore di vita*, delle ballate nelle quali coniugava motivi patriottici e delle canzonette di estrazione popolare.

Antonio Gazzoletti (1813-1866) si rifece moltissimo al Carrer; dominò in lui l'aspetto narrativo. Nel 1861 pubblicò un lavoro nel quale radunò le sue varie poesie, tra cui incluse delle ballate.<sup>16</sup>

Altri nomi cui vale la pena di far cenno sono Pietro Paolo Parzanese (1809-1852), un poeta di tono popolare che compose nel 1851 *I canti del povero*; Niccolò Tommaseo (1802-1874), autore della raccolta di *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci* del 1841, Giunio Bazzone ed Andrea Maffei (1798-1885), che s'impegnarono nelle traduzioni di Schiller e Goethe. Altre ballate ci sono state fornite da Francesco Domenico Guerrazzi e da Felice Bisazza. Quest'ultimo pubblicò *Leggende e ispirazioni*<sup>17</sup> nel 1841, un volume nel quale ritroviamo svariati tipi di ballate.

<sup>15</sup> *Poesie edite e inedite di Giuseppe Capparozzo*, con prefazione di Onorato Occioni, (Torino: Libreria scolastica di Grato Scioldo, Tip. Bruno, 1877).

<sup>16</sup> Edite da Le Monnier, 1861.

<sup>17</sup> Messina: Fiumara, 1841.

Considerando le origini etniche del Berchet, del Carrer, del Prati, del Biava, del Dall'Ongaro e del Capparozzo, ci si avvede che il movimento ballatistico si svolse in gran parte nel Lombardo-Veneto, luogo in cui si sviluppò il romanticismo italiano in generale. Sarebbe tuttavia errato affermare che non si può affatto reperire un tale genere nelle altre regioni della penisola italiana. Basti ricordare gli ultimi ballatisti menzionati poc'anzi, cioè il Guerrazzi in Toscana ed il Bisazza in Sicilia.

Malgrado le molteplici carenze di varia natura riscontrabili nelle ballate del nostro romanticismo, esse sono un genere rivelante e relativamente poco conosciuto, foriero di preziosi indizi per l'indagine letteraria. Come abbiamo visto, non è un genere esclusivamente nordeuropeo, visto che se ne trova una vasta tradizione in Italia. È tuttavia un vero peccato che a tutt'oggi sia un soggetto poco discusso.

*MARIA-LUISA TEOLI*

## Capitolo Quinto

### *5. Conclusione*

Carrer ed altri poeti menzionati non vanno visti esclusivamente come mediocri poeti in lingua italiana, ma piuttosto come il tramite tra poesia popolare e poesia italiana. Da tale punto di vista, il suggerimento della Staël e poi del Berchet di accantonare e superare il classicismo e di dedicarsi alle fonti popolari risulterebbe in parte meno fondato. Se mai rimarrebbe da spiegarci il motivo per cui nei paesi anglosassoni il ricorso alle fonti popolari abbia avuto esiti assai più felici e squisiti, mentre invece in Italia l'esperimento non ha superato che di rado la mediocrità. È da notare che tra le composizioni qui rappresentate, alcune sono state tratte dai repertori redatti nella seconda metà dell'Ottocento, in particolar modo da quelli del Nigra o del Pitré (ovvero da repertori cui questi compilatori stesso hanno attinto). Rimane quindi da chiedersi se le fonti popolari italiane (in lingua regionale) sono rimaste ignote ai grandi poeti romantici proprio per una carenza filologica (in Germania i Grimm operano quasi contemporaneamente ai grandi poeti della prima o della seconda scuola romantica) oppure se il mancato appuntamento è dovuto a incompatibilità tra tradizione popolare e tradizione aulica.

Non va scordato che la tradizione popolare si è espressa in lingue regionali svariate, italiche e no. Quindi è possibile che il mancato appuntamento sia dovuto a reticenze o a imbarazzi linguistici, contrariamente allo svolgimento di questo genere in Inghilterra e in Germania. Questa ipotesi sembrerebbe essere la causa dello stacco reperibile tra poeti in lingua regionale e poeti in lingua nazionale, anche quando entrambi si rifanno agli stessi patrimoni popolari.

Quello che ci occorre puntualizzare è che ancora tutt'oggi le storie letterarie italiane ci additano *la lettera semiseria* berchettiana come il documento d'istituzione del romanticismo italiano. Questo manifesto si basa su un suggerimento che ci pare paradossale e cioè sull'assunto che l'unico modo adibile alle lettere italiane per svecchiarsi e rifiorire sia quello di tradurre e imitare un genere popolare straniero.

Vi sono diverse incongruenze, e nella *Lettera* e nelle opere della più recente storiografia letteraria, che ci preme di discutere.

Questo nostro lavoro ha evidenziato un genere letterario, la ballata romantica, corredandolo con autori, titoli e date d'esposizione. Benché il grosso della produzione ballatistica si situi a valle del manifesto del Berchet, la presenza della produzione in lingua nazionale e regionale attorno al teorico del romanticismo italiano era massiccia: ai suoi tempi meno di due italiani su cento capivano l'italiano e questo dato solamente basterebbe a magnificare la tradizione in lingua regionale, se mai ve ne fosse bisogno.

Come mai il Berchet propone di importare quello che era così comune, abbondante e indigeno in Italia?

Come mai il Berchet sostiene il bisogno di una svolta verso il populismo, quando attorno a lui i poeti in lingua regionale *non fanno altro che quello?*

In effetti la produzione in lingua regionale conosce due momenti di particolare fertilità in Italia: l'epoca giacobina e l'epoca post-risorgimentale. Tradotto in termini storico-letterari ciò corrisponde a due momenti "deboli" delle lettere italiane: l'ultima Arcadia e il post-manzonismo. Il Berchet formula la sua proposta proprio a ridosso della prima fioritura regionale, quindi in un momento propizio alla presa di conoscenza e di coscienza della rinascita dei temi della letteratura popolare in Italia.

Visto che le grandi storie letterarie degli anni '60, '70 e '80 non fanno il minimo cenno a questo riguardo, dobbiamo giungere alla conclusione che il Berchet, luminaire del nascente movimento romantico e esperto traduttore dal francese e dal tedesco, non conosceva la letteratura del proprio popolo?

E se di ignoranza si tratta, è questa paradigmatica della *forma mentis* dei letterati nazionali a quell'epoca in Italia?

Ma è difficile sostenere anche questa ipotesi della totale ignoranza della ricca tradizione orale da parte del Berchet. Non si può mettere il trattatista italiano al livello della Staël riguardo la situazione subcutanea del regionalismo letterario italiano. La Staël in effetti lamentava non solo l'eccessivo aulicismo della poesia italiana, ma il fatto che i letterati dovunque si rivolgessero a lei in francese. Ma Berchet è vissuto nella stessa città ed ha operato nella stessa temperie di Borsieri, Pellico, Gattinara, Di

Breme, Oroboni, Maroncelli, eredi del giurisdizionalismo e del populismo illuminato dei Verri, Beccaria, Parini, Porta e in presenza di "stranieri" come Arrigo Beyle "milaneis" (Stendhal) e Vincenzo Cuoco (interlocutore e maestro del giovane Manzoni). Parlavano tutti il meneghino: senza eccezioni. Parini stesso ha poetato in quella lingua.

Come proporre quindi di importare delle ballate come genere inesistente in Italia, e del populismo, come fermento assente dalle lettere patrie, se non come operazione scandalistica, da vero e proprio "frondeur"? Insomma, fino a che punto si può ritenere che il manifesto del romanticismo italiano sia stato scritto in buona fede?

Sono domande che erano lecite allora, quanto lo sono ancora tutt'oggi: tra cultori delle letterature regionali e della letteratura nazionale non è mai corso buon sangue, né nell'Ottocento, né adesso. Reciproche accuse di ciarlatanismo e di conservatorismo retrivo, di trivialità e di aulicismo sterile, di populismo e di impopolarità sono state e sono tutt'ora all'ordine del giorno. Dopotutto si è giocato qui tutto il significato e la portata del romanticismo e se noi andiamo a rivedere i documenti più caratteristici dell'epoca, dalle *Avventure letterarie di un giorno* (1816) del Borsieri, all'*Ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (1816) del Di Breme, alla lettera del Manzoni a Cesare D'Azeglio *Sul romanticismo* (1823),<sup>18</sup> non si discetta mai di questa fondamentale questione. In un paese dove meno

<sup>18</sup> Vedile ora nella vastissima scelta reperibile in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, 2 vv., a cura di Egidio Bellorini e Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 1975.

di due italiani su cento capivano l'italiano (e a capire poi l'italiano *letterario* ce ne saranno stati ancora di meno) e dove il popolo si nutriva quasi esclusivamente di tradizioni orali, la compagine dei letterati italiani non ha mai ventilato questo argomento, se non per auspicare che gli italiani venissero educati: e per "educati" si intendeva prima e avanti tutto "italianizzati".

Perché le ballate del Bürger, proposte e ben tradotte dal Berchet, non divennero popolari in Italia? Perché la proposta d'innestare il filone populista sul tronco principale della letteratura nazionale italiana non trovò seguito?

Forse, per dare una risposta adeguata a questi interrogativi, bisogna ancora una volta prendere in considerazione il romanticismo e chiederci quali siano stati i suoi valori e le sue tappe principali.

Si dice spesso che il romanticismo è nato in Germania e che il vero romanticismo è solo quello tedesco. Lo hanno affermato Fritz Martini, Ladislao Mittner, Karl Grünanger e, dietro di loro, tutta la coorte degli storiografi italiani, meno destri in germanistica e in questioni letterarie transalpine. Poi ci si imbatte nell'ossianesimo e negli studi puntuali di Paul Van Tieghem, e si sente parlare di tutt'un'altra tradizione: quella celtica. Il romanticismo italiano, grazie alla traduzione dell'Ossian-Macpherson da parte del Cesarotti, sarebbe soprattutto debitore a quest'ultimo. Ma non scordiamo le traduzioni del Bertola, che ha introdotto in Italia l'anacronismo nostalgico e crepuscolare di Geßner e di Klopstock. Che dire allora delle traduzioni della poesia sepolcrale inglese, che Bodoni stampava copio-

samente già nella seconda metà del Settecento? Mario Puppo e vari altri periodizzatori del romanticismo italiano cadono in questa aporia, che consiste proprio nel volere a tutti i costi dare una preminenza alle possibili fonti nordeuropee del romanticismo italiano.

Ci si scorda che il romanticismo per l'Europa del nord è inconciliabilmente diverso da quello latino nella misura in cui l'umanesimo di Reuchlin, di Moore e di Lutero era stato diverso da quello di Marsili, di Salutati e di Bruni: non si trattava cioè per i primi di letterature e di filosofie che avevano del tutto compenetrato la civiltà, spazzando via ogni traccia di medievalismo. Si trattava invece di apporti ad una soggiacente civiltà anglosassone o germanica. Questa civiltà, liberatasi dalla sudditanza nei confronti delle lettere greco-latine, così come già si era liberata dalla sudditanza nei confronti del cattolicesimo, produrrà il romanticismo. Nonostante la complessità del movimento, inequivocabilmente denunciata dagli Schlegel, esso è riconducibile ad un unico fenomeno culturale: la riscoperta della tradizione popolare germanica e anglosassone e la sua valorizzazione letteraria.

Che poi per adire a questa scoperta occorressero i presupposti di una liberazione antidogmatica (operata tre secoli prima), che per usufruire così appieno dei contenuti trasmessi dalla ricca oralità bisognasse avere letterature e lingue meno stagionate e meno impregnate di classicità e di remore d'ogni tipo, questo è un fatto scontato. Scontato, beninteso, per chi ha scrutato a fondo queste civiltà. L'Italia non poteva usufruire altrettanto della sua ricca tradizione orale, non perché non ve ne fosse una, non perché

non fosse altrettanto ricca, ma semplicemente perché le libertà e le disponibilità spirituali necessarie semplicemente non c'erano. In altri termini, l'ecumene letteraria italiana era incapace di far sua la tradizione regionale. Si sarebbero dovuti scavalcare secoli di classicismo inveterato, di sudditanza ad una idea di centralità e di *auctoritas* (sì, certo, anche di natura religiosa e dogmatica: tutto conta), e questo non si poteva fare dall'oggi al domani. Il romanticismo italiano, quale che sia stata la sua portata e il suo significato, non è stato imperniato sul recupero dell'oralità popolare.

Da qui l'insostenibilità della tesi di Giovanni Berchet.

Bisognerebbe poi soffermarci un istante sul concetto di "popolare".

Può voler dire due cose diametralmente opposte. Può voler significare qualcosa che viene dal popolo e che i dotti scoprono e classificano o, all'estremo opposto, qualcosa che i dotti possedevano e che per qualche ragione (abbordabilità, ariosità, superficialità) diventa noto (a volte arcinoto) anche al popolo.

Si è spesso equivocato su questa ambivalenza di significati. I componimenti classificati dal Pitrè e dal Nigra erano popolari nel primo senso. Le melodie che sono servite a Smetana, a Liszt, a Grieg e a Dvořák per comporre i loro poemi sinfonici erano pure popolari alla fonte. Le arie di Verdi erano senz'altro "popolari", ma non nel primo, bensì nel secondo senso: esse non hanno mai avuto nulla a che fare con il popolo. Non risultano essere — neppure remotamente — di estrazione popolare. Divennero "popolari" nella misura in cui una canzonetta del festival di Sanremo può divenirlo per alcune settimane.

Questo concetto di popolarità è pure alle radici del fallito tentativo del Berchet. In realtà egli equivocava involontariamente sulla "popolarità" che le ballate del Bürger avevano in Germania e sulla necessità di introdurre una letteratura altrettanto "popolare" in Italia. La ragione per cui le ballate del Bürger non costituivano un buon campionario per gli intenti del Berchet è perché esse erano "popolari" in Germania ma, per questioni di gusto, non lo sarebbero mai state in Italia. L'idea di introdurre il "popolare" anche nella letteratura italiana andava esemplificata con composizioni che, effettivamente, erano "popolari" anche in Italia: "popolari" nel primo, quanto nel secondo senso. Per questo sarebbe bastato rivolgersi al repertorio regionale italiano. L'idea era giusta, le fonti no.

Beninteso, anche la letteratura regionale ha pure due significati diametralmente opposti, e si è dovuto attendere gli anni Cinquanta di questo nostro secolo, con le due diverse collezioni di Pier Paolo Pasolini (una dedicata alla letteratura popolare, l'altra a quella regionale), per tracciare bene la distinzione. *Popolare*, nel senso pasoliniano del termine, significa *anonimo*, ovvero *non elaborato da penna edotta*, ovvero ancora *mai prima affidato alla scrittura*. Sempre per lo stesso antologista, *regionale* significa invece *composto in lingua regionale, ma da penna edotta*. Per ragioni non sempre conciliabili con i ragionamenti d'anteguerra reperibili nei *Quaderni* gramsciani, ma ispirantesi alla stessa ideologia politica, Pasolini elogia la prima e condanna la seconda forma di poesia. Anzi, nel caso della poesia regionale, Pasolini si impunta ad affermare che chi è dotto non dovrebbe scrivere nella lingua del popolo (per non adulterarne la voce più pura) e chi

non è dotto non dovrebbe scrivere. Vicolo più cieco di questo non vi potrebbe essere.

Anche qui si creano dei fraintendimenti e si confonde spesso e facilmente poesia *popolare* con poesia *regionale*. Certo, le distinzioni trancianti evocate da Pasolini non esistono nella realtà: molti dei canti popolari sono in realtà elaborazioni di menti o di penne non tanto ingenue, se si pensa che alcuni dei temi popolari sono addirittura di estrazione classica, mentre molte composizioni dell'Isler, del Meli, del Calvo e del Porta sono di chiara derivazione orale.

Al livello della ricettività di questi materiali da parte dei letterati edotti nella sola tradizione aulica e nazionale il problema si poneva tuttavia ancora ad un altro livello e cioè quello della licenziosità e del turpiloquio spesso emananti dalla poesia regionale. Essi facevano del linguaggio terragno e diretto del popolo una sola cosa con i lezzi ridanciani della poesia di molti poeti regionali del Settecento e dell'Ottocento. Confondevano quindi senz'altro *popolare* con *populista* e non s'avvedevano che molti poeti regionali dell'epoca erano in realtà dottissimi (anche in senso aulico e classicista) e che mimavano con mirabile destrezza i modi popolari, non per esaltare il popolo, ma per dileggiarlo.

Se fosse stato possibile trasferire la ricchezza tematica, la spigliatezza, la totale libertà di linguaggio e di atteggiamenti della poesia *populista* nell'alveo della letteratura nazionale, l'auspicio del Berchet si sarebbe avverato. La letteratura italiana si sarebbe rinnovata per vie osmotiche nuove e fertilissime. Ma per quella strada non siamo andati più in là del Giusti e

dubito comunque che il Berchet o gli altri trattatisti romantici distinguessero tra letteratura *popolare*, *regionale* e *populista*: se avessero potuto farlo, certo avrebbero formulato i loro manifesti in maniera ben più oculata, rassegnati comunque all'impossibilità di un trasferimento in blocco di tali contenuti nell'alveo della poesia post-arcadica. Tra l'*Iliade* del Monti e *La Ninetta del Verzee* del Porta le possibilità di simbiosi sono nulle.

Invece questa chiarezza di intendimenti non emerge né negli scritti polemici dei classicisti e dei pro-romantici, né nelle storie letterarie odierne, che esibiscono nei confronti delle letterature regionali la stessa lungimiranza del Petrarca dinanzi alle novelle del Boccaccio: da essere tradotte "in lingua", per salvare il salvabile, visto lo spreco, le *parole perdute* (per usare l'espressione autorivelante di Franco Brevini) di tanta letteratura plebea e accidentalmente bella.

Il nostro scopo in questa tesi era quindi duplice: evidenziare da un lato la presenza di una ricca tradizione ballatistica italiana in epoca romantica, al momento stesso in cui il Berchet pubblica il suo manifesto; dall'altro spiegare — nei ristretti limiti consentiti in questa sede — l'incongruenza di base della tesi del Berchet non solo di fronte alla tradizione in lingua italiana, ma anche e soprattutto nei confronti di quella regionale, di cui egli ebbe indubitabilmente conoscenza.

Nella misura in cui la storiografia letteraria più recente non ci asseconda e rimane sostanzialmente muta davanti alle incongruenze qui segnalate, non ci è possibile citare critici per corroborare i nostri assunti. Ma ci pareva perlomeno strano che in una terra ricchissima di tradizioni

ballatistiche qualcuno proponesse di importare proprio questo genere per rinnovare *ab imis* una delle più antiche civiltà letterarie d'Europa. E valeva la pena, mentre c'eravamo, di sottolineare ancora una volta il divorzio esistente tra tradizione aulica e tradizione popolare, un dialogo che non si fece allora e che stenta ad instaurarsi ora, proprio perché la letteratura ballatistica in italiano non fu mai tanto eccelsa da meritare uno studio spregiudicato delle sue fonti, e perché la letteratura ballatistica nelle lingue regionali era aprioristicamente accantonata come indegna di cittadinanza letteraria.

Bisognerebbe aprire un capitolo nel quale si studiano le differenze genetiche, stilistiche e poetiche tra la ballatistica regionale e quella nazionale, ma nel trattare di queste differenze rischiamo di sollevare questioni che hanno occupato mitologi, linguisti, narratologi e critici letterari per moltissimi anni. È comunque un capitolo che viene a ridosso di queste nostre premesse: è inevitabile che prima o poi lo si debba riaprire.

MARIA-LUISA TEOLI

BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### 1. OPERE DEGLI AUTORI TRATTATI

#### LUIGI CARRER

*Saggio di poesie di Luigi Arminio Carrer, italiano da Venezia, pubblicato l'anno diciottesimo dell'età sua.* Volume primo. Venezia: Zanotto, 1819.

*Odi.* Venezia: Picotti, 1819. (Per nozze Correr-Zen)

*Canzone.* Nelle Poesie per l'inaugurazione del vescovo Ciani. Pordenone: Gatti, 1820.

*Ode.* Alcune poesie dedicate a Mons. Jacopo Monico nell'ingresso suo vescovile a Ceneda. Padova: Tip. della Minerva, 1823.

*Vita di Carlo Goldoni, con notizie della commedia italiana prima di lui.* Venezia: Tasso, 1824.

*A Bartolomeo Buzzati. Carme.* Padova: Tip. della Minerva, 1825.

*Luigi Vestri, biografia.* Venezia: Picotti, 1825. vol.1.

Riprodotta nella *Strenna teatrale europea*, Anno II, 1839. Milano: Pogliari, 1839.

*Il Clotaldo.* Poema. Ad Adelaide Menghini Tursky, che si fa sposa a Jacopo Crescim, il giorno 12 gennaio MDCCCXXVI. Padova: Tip. della Minerva, 1826.

*Rime di Francesco Petrarca col commento del Tassoni, del Muratori e di altri* (con prefazione e note dell'editore Luigi Carrer) Padova: Tip. della Minerva, 1826-27.

Idem. Venezia: Tasso, 1844.

*Scelte poesie liriche italiane da Dante Alighieri fino ai di nostri.* (a cura e con prefazione di Luigi Carrer) Padova: Minerva, 1826.

*Scelti versi sciolti italiani* (a cura e con prefazione di Luigi Carrer) Padova: Minerva, 1826.

- Versi per nozze De Bassetto di Trento e Redevin di Venezia.* Padova: Minerva, 1826.
- Versi per la reintegrata salute del dottore Vincenzo Sette.* Venezia: Tip. di Alvisopoli, 1827.
- Dizionario della lingua italiana* (compilato da Luigi Carrer e Fortunato Federici) Padova: Minerva, 1827-30. voll.7.
- La Gerusalemme Liberata e la Conquistata.* Riscontri e considerazioni di Luigi Carrer. Padova: Minerva, 1828. voll.3
- Canzoni.* Padova: Minerva, 1829. (Nozze Bonmartini-Fini)
- Poesie minori del Petrarca sul testo latino volgarizzato da poeti viventi o da poco defunti.* Milano: Tip. dei Classici, 1829-34. Voll. 3. (Le epistole tradotte dal Carrer)
- Dargo* Canto ossianico in ottava rima. Padova: Tip. del Seminario, 1830.
- Ode alla felicità.* Padova: Minerva: 1831. (Per nozze Marsilli-De Chiusole.)
- Poesie.* Padova: Minerva, 1831. (Nozze Papadopoli-Mosconi)
- Teodoro ed Emilia.* Narrazione. Padova: Minerva, 1831.
- Poesie.* Padova: Minerva, 1832.
- Versi per nozze Larise-Berni.* Padova: Minerva, 1832.
- A Spiridione Papadopoli nel giorno XIV dicembre. Ode.* Venezia: Lampato, 1833.
- Il Gondoliere.* (Giornale veneziano esistente tra il 1833 e il 1847. Editto a Venezia nelle seguenti tipografie: Lampato, Plet, Antonelli, Gondoliere, Cecchini e Naratovich. Il Carrer ne fu il compilatore fino al 1843.
- In morte di un fanciullo.* Sonetto. Udine: Vendramin, 1833.
- Ballate.* Venezia: Lampato, 1834.
- Biografie.* Quest'ultime si trovano nelle *Biografie degli italiani illustri nelle Scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e dei contemporanei.* Le biografie composte da Luigi Carrer sono:
- |                             |                   |
|-----------------------------|-------------------|
| Albrizzi Teotochi, Isabella | vol. III p.326-32 |
| Arici, Cesare               | vol. III p.491-96 |
| Benzoni, Vittorio           | vol. V p.122-27   |

Bonato, Giuseppe	vol. III p.190-91
Cesarotti, Ilario	vol. II p.165-69
Gallino, Stefano	vol. III p.183-87
Gaudenzi, Pellegrino.	vol. II p.205-208
Michiel-Renier, Giustina	vol. II p.358-65
Morano-Rosa, Filippo	vol. II p.466-68
Pagani-Cesa, Giuseppe	vol. II p.35-39
Pezzoli, Luigi	vol. I p.91-93
Pindemonte, M.A.	vol. II p. 177-81
Rota, Vincenzo	vol. II p.45-49
Savioli, Lodovico	vol. V p.500-507
Sgricci, Tommaso	vol. III p.404-410
Tirabosco, Antonio	vol. II p.231-233
Vittorelli, Jacopo	vol. II p.60-66

*Le poesie di Luigi Carrer.* Milano: Salvestri, 1834.

*Abigail o la Mansuetudine. Idillio.* Venezia: Plet, 1835. (Per nozze Papadopoli-Persico)

*Alcune poesie edite e inedite.* Rovereto: Marchesani, 1835. (Per nozze Melchiorri Zappi-Schuldhaus)

*Il novelliere contemporaneo italiano e straniero.* (opera a cura di Luigi Carrer) Venezia: Plet, 1836-38. voll.12.

*Lirici italiani del secolo decimosesto.* Venezia: Plet, 1836.

*Teatro contemporaneo italiano e straniero.* (opera a cura di Luigi Carrer) Venezia: Plet, 1836-39 voll.12.

*Dizionario di conversazione.* Padova: Minerva, 1837-39. vol.3

*La primavera. Versi.* Vicenza: Paroni, 1837. (Per nozze Negri Bevilacqua-Stecchini)

*Prose e poesie.* Venezia: Plet, 1837-38.

*Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia.* Considerazioni e fantasie. Venezia: Gondoliere, 1838.

*Enciclopedia italiana o Dizionario della conversazione.* Venezia: Tasso, 1838-53 voll.10.

Il Carrer ha presentato le voci seguenti: Bibliografia, Bione filosofo, Bobolina, Bocalini Erniano, Bodoni G.B., Boemondo Marco, Boiardo Matteo, Bolena Anna, Bonafede Appiano, S.Bonaventura, Bondi Clemente, Bonfadio Jacopo, Bonifacio, Bora Caterina, Bordello, Borghini, Boria, Botero Giovanni, Botta Carlo, Bouhours Domenico, Marchese

di Bouille', Bracciolini Francesco, Brindisi (letteratura), Brucioli, Burger, G.A., Byron Giorgio, Cagliostro Calderon, Camoens Luigi, Canti popolari, Caporali Cesare, Cappello Bernardo, Cappello Bianca, Capua Leonardo, Caro Annibale, Casa (dalla) Giovanni, Castelvetro Lodovico, Casti G.B., Castiglione Baldassare, Cavalcanti Bartolomeo, Cavalcanti Guido, Ceba Ansaldo, Cecchi G.M., Cesari Antonio, Chiabrera Gabriello, Compagni Dino, Contorno, Conversazione, Cosmopolita, Costume (letteratura, morale e belle arti), Crusca (Accademia della), Dolce Lodovico, Domenichi Lodovico, Dom G.B., Dryden Giovanni.

*Biblioteca classica di scienze, lettere ed arti disposta ed illustrata da Luigi Carrer.* Venezia: Gondoliere, 1839-41. voll. 26.

*Apologhi* Padova: Biasutti, 1841. (nozze Zilli-Bujatti).

*Cenni sulla vita di Matteo Maria Boiardo.* (Nel *Parnaso italiano.* Venezia: Antonelli, 1842. vol. VI, pp. 10-15)

*Prose e poesie edite e inedite di Ugo Foscolo,* ordinate da Luigi Carrer e corredate della vita dell'autore. Venezia: Condoliere, 1842.

*Poesie edite e inedite.* Ottava edizione riveduta dall'autore. Venezia: Tasso, 1845.

*L'Impossibile.* Ballata. Nell'*Ape*, strenna per l'anno 1847. Venezia: Antonelli, 1847.

*Vite di gentiluomini veneziani del secolo XVI tratte dalle Vite dei poeti italiani di Alessandro Zilioli.* (Ci si trova la prefazione e le annotazioni di Luigi Carrer) Venezia: Antonelli, 1848.

*Ballate edite e inedite.* Venezia: Cecchini, 1852.

*Opere di Luigi Carrer con cenni biografici sull'autore raccolti da Francesco Prudeniano.* Napoli: Rossi, 1852.

*Apologhi moderni di Luigi Carrer e Ilario Casarotti.* Venezia: Filippi, 1853.

*Prose scelte* (include notizie su Luigi Carrer e B.Vollo) Venezia: Cecchini: 1853.

*Poesie scelte edite e inedite.* (con commentario sulla vita del Carrer) Firenze: Le Monnier, 1854.

*Poesie scelte.* Venezia: Tasso, 1855.

*Sonetto inedito.* Venezia: Martinengo, 1856.

*Sonetti cinque inediti pubblicati da Luigi Carrer.* Rovigo: Minelli, 1860.

*Lettere d'illustri italiani con alcune poesie inedite di Luigi Carrer.* Venezia: Antonelli, 1866.

*Due novelle di Francesco Negri e di Luigi Carrer.* Venezia: Clementi, 1868.

*Lettera di Luigi Carrer a Francesco Orlandini pubblicata da Stanislao Biancardi nel seguente libro: F.Orlandini nella sua vita e nei suoi scritti.* Firenze: Barbera, 1868.

*Lettere inedite* (l'opera include una prefazione e delle notizie sulla vita e sulla carriera svolta dal Carrer) Verona: Civelli, 1879.

*Favole sette.* (si trovano nel *Favoleggiatore* italiano di Carlo Gargioli) Firenze: Sansoni, 1882.

*Lettere a Gaspero Barbera,* (si trovano nelle *Mimorie* di un editore di F. Barbera.) Firenze: Barbera, 1883.

*Alcune lettere scritte al prof. Alessandro Paravia.* (Sono state scritte a Padova tra il 1826 e il 1830) Venezia: Naratovich, 1884.

*Inni sacri di Cesare Arici, Giuseppe Borghi, A. Buccelloni, Luigi Carrer, C.T. Mamiani, Alessandro Manzoni e P.A. Paravia.* Milano: Carrara, 1899.

*Lettere inedite a Luigi Pezzoli, Tommaso Minotto, Giacinto Namias, Andrea Maffei, Agostino Fapanni, Antonio Manzani, Filippo Scolari e Vincenzo Lazari.* (a cura di Giuseppe Bianchini) Verona: Drucker, 1900.

*Una lettera inedita e un sonetto poco noto di Luigi Carrer* (con note e prefazione di G. Bianchini) Casalmaggiore: G.Granata, 1900. (Nella Rivista mensile di lettere, di storia e di arte. Anno I, N.2.)

*Lettere inedite a Giuseppe Bianchetti* (1822-1848) A cura di G. Bianchini. (Si trovano nella Rivista delle biblioteche e degli Archivi, luglio-agosto 1902, Anno XIII, N.7-8 )

*Lettere e versi inediti di Luigi Carrer e di Francesco Dall'Ongaro* (a cura di A. Ottolini nel *Nuovo Archivio Veneto* vol.XXXI.) Venezia, 1916.

## GIOVANNI PRATI

*Poesie di Giovanni Prati.* Padova, 1836.

- Sette canti lirici.* Venezia, 1840.
- I canti lirici vol.I e I canti per il popolo (Ballate) vol.II.* Milano, 1843.
- Nuovi canti.* Torino, 1844.
- Passeggiate solitarie.* Padova, 1847.
- Poesie.* 3 voll. Napoli, 1847.
- Nuovi versi.* Venezia, 1848.
- Poesie e prose.* 2 voll. Palermo, 1848.
- Poesie politiche,* 1850.
- Raccolta completa delle poesie.* Palermo, 1851.
- Opere.* Edizione ordinata e rivista dall'autore. Genova, 1852.
- Prose e versi.* 2 voll. Napoli, 1852.
- Canti politici.* Genova, 1852.
- Ielone di Siracusa o la Battaglia d'Imera: saggio dell'epopea: Dio e l'Umanità.* Torino, 1852.
- Rodolfo: poema in 4 canti.* Torino, 1853.
- Carmi latini: Sappho in Rivista illustrata.* febb.1855.
- Satana e le Grazie: leggende in 4 canti con prologo e licenza.* Pinerolo, 1855.
- Giuditta di Kent, dramma lirico in 4 atti (musicato da A. Vilanis)* Milano, 1856.
- Nuove poesie.* Torino, 1856.
- Opere.* Edizione ordinata e riveduta dall'autore. Genova, 1860.
- Vade mecum canti.* 1860.
- Arsiberto: poema.* Torino, 1860.
- Opere edite e inedite.* 5 voll. Milano, 1862-63.

*Armando: libro poetico.* Torino, 1864.

*Il quinto libro dell'Eneide,* versione di Giovanni Prati. Firenze, 1868.

*Opere varie.* 5 voll. Milano, 1875.

*Psiche: sonetti.* Padova, 1876.

*Iside.* Roma, 1878.

*Poesie,* a cura di G. Stiavelli. 2 voll. Roma, 1885.

*Poesie scelte.* Prefazione a cura di F. Martini. Firenze, 1892.

*Poesie varie,* a cura di O. Malagodi. 2 voll. Bari, 1916.

*Ermenegarda e poesie liriche scelte.* Prefazione a cura di S. Multineddu. Torino, 1919.

*Ermenegarda,* a cura di P.P. Trompeo. Roma, 1924.

*Le più belle pagine di Giovanni Prati.* Prefazione a cura di O. Malagodi. Milano, 1928.

*Liriche scelte,* a cura di B. Cestano. Milano, 1930.

*Una inedita collana di sonetti di Giovanni Prati,* negli Atti dell'Accademia Patavina, LXIII, 1950-54.

*Scritti inediti e rari,* a cura di G. Amoroso. Bologna, 1977.

#### GIOVANNI BERCHE

*Opere* a cura di E. Bellorini. I (*Poesie*) e II (*Scritti critici e letterari*) bari, 1911-12.

Momigliano, A. *Liriche scelte.* Firenze, 1926.

Calcaterra, C. in *I manifesti del 1816.* Torino, 1951.

*Lettere alla Marchesa C. Arconati* a cura di R. Van Nuffel. (Febbraio 1822-luglio 1833). Roma, 1956.

Baldacci, L. in *Poeti minori dell'Ottocento*. Milano-Napoli, 1958.

*Opere* a cura di M. Turchi. Napoli, 1972.

*Lettera semiseria. Scritti scelti di critica e di polemica* a cura di L. Reina. Milano, 1977.

#### GIUSEPPE CAPPAROZZO

*Contro la molle poesia. Ode*. Padova: Crescini, 1828.

*Il papavero. Ode*. Bassano, 1830.

*Dodecasillabi*. Treviso, 1832.

*Versi*. Vicenza, 1833.

*Allo sposo. Sonetto*. Vicenza, 1833.

*Alla sposa, Ad un amico*. Per le nozze Malmusi-Nievo, *Per bella donna, A dotto scrittore, Ad un amico poeta. Sonetti*. Verona: Antonelli, 1835.

*Il falso celibe*. Vicenza: Picutti, 1836.

*In lode di Villaverla il giorno che si pongono in sulla torre i suoi bronzi, egregio lavoro del celibe fonditore Pietro Cavadini*. Ode. Verona: Antonelli, 1836.

*Gli scavi dell'antico teatro di Verona per opera di A.Monga*. Verona: Antonelli, 1838.

*La preghiera della sera*. Belluno, 1840.

*Alla sposa. Sonetto*. (Nozze Biadego-Patuzzi) Verona: Libanti, 1840.

*Le reliquie dell'antico teatro di Verona*. Padova: Minerva, 1841.

*Poesia (La poesia sacra) a Edvardo Nicolò Marangoni eletto arciprete a Pieve in Castelfranco*. Padova: Tip. Seminario, 1941.

*Il patricida della Tessaglia. Romanza.* (Per la laurea dei cugini Fr. Rubelli e Fr. Pellizzari) Venezia, 1843.

*Il falso celibe.* Venezia: Cordella, 1844.

*Il sotterraneo di Santo Zaccaria.* Venezia: Cordella, 1844.

*Il mentecatto irlandese.* Padova: Tip. Seminario, 1844.

*Saggio poetico.* (La sacra poesia-La preghiera del mattino-La preghiera della sera-La preghiera del giustiziato-Gli scavi dell'antico teatro di Verona-L'imitazione straniera nuoce alla moderna poesia.) Vicenza: Paroni, 1845.

*La figlia dell'orefice.* Venezia: Merlo, 1845.

*Alla sposa* (Per le nozze Venier-Morcsini) Venezia: Merlo, 1846.

*Il falso celibe.* (Nozze Zimolo- Bevilacqua) Venezia: Longo, 1846.

*Per Monaca, La tomba materna.* (Per la monacazione di Giuseppina Battaglia) Venezia: Merlo, 1847.

*La sorella, La tomba materna, Il ponte della piet .* (Nozze Zannini-Bucchia) Venezia: Merlo, 1847.

*Venezia liberata dalla dominazione austriaca* in *Gazzetta di Venezia*, 6 aprile 1848, n.80.

*A Dio.* Venezia: Cordella, 1848.

*Poesie.* (a cura del fratello Andrea) Vicenza: Longo, 1851.

*La purificazione di Maria.* (Nozze Giusti-Agostinelli) Vicenza: Longo, 1853.

*Apologhi.* (Nozze Andrea ed Elisa Guzan) Vicenza: Longo, 1853.

*La gazza in cattedra.* (Nozze Garbin-Fiori) Vicenza: Longo, 1854.

*Fiori poetici inediti.* (Nozze Chiericati-Biego) Vicenza: Paroni, 1857.

*Componimenti poetici inediti.* Vicenza: Paroni, 1859.

*Versi inediti.* Vicenza: Longo, 1860.

*Epigrammi.* (Nozze Morosini-Costantini) Vicenza: Paroni, 1862.

*Canti politici*. Rovigo: Minelli, 1867.

*Lodovica sulle rovine di Messina, ballata*. Vicenza: Longo, 1867.

*Il clima di Verona favorevole alla poesia*. (Nozze savinelli-Valauri) Vicenza: Longo, 1870.

*Festa per la vittoria alle cursolari, inno*. Vicenza: Burato, 1873.

## 2. LIBRI SUGLI AUTORI TRATTATI

### LUIGI CARRER

Cantu, Ignazio. *Luigi Carrer in Rivista Europea*. Milano, 1838, vol.I. p. 309-29 & p. 399-430.

Veludo, Giovanni. *Dell'ingegno e degli scritti di Luigi Carrer*. Venezia: Filippi, 1851, p. 31.

Ficolani, Lorenzo. *Cenni biografici sulla vita e sulle opere di Luigi Carrer*. Venezia: Merlo, 1869, P. 31.

Crespan, Giovanni. *Della vita e delle opere di Luigi Carrer*. Venezia: Merlo, 1869, p.31.

Pallaveri, Daniele. *Luigi Carrer Ricordo*. Brescia: Apollonio, 1871, p.168.

Rosani, Giuseppe. *Luigi Carrer ne Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*. Milano: Freves, 1874, vol.I, p.136-147.

Barbieri, Raffaello. *Luigi Carrer in Simpatie*. Studi letterari. Milano: Battezzati, 1877, p. 219-232.

Howells, W.D. Luigi Carrer nel volume *Modern Italian Poets*. New York: Harper & brothers, 1887, p.184-188.

Pinetti, Augusto. *Le liriche di Luigi Carrer. Note storico-letterarie*. Camerino: Savino, 1896, p.110.

Molmenti, Pompeo. *Per Luigi Carrer* negli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*. Venezia, 1899, tomo LVIII, p.487-492.

Padoa, Lorenzo. *Per la citazione di Luigi Carrer fra i traduttori di Fedro*. Piacenza: Stabilimento tip. Piacentino, 1899, p.13.

Bianchini, Giuseppe. *Luigi Carrer fra lettere e amici (1827-1849)*. Verona: Drucker, 1900, p.22.

Bianchini, Giuseppe. *Della vita di Luigi Carrer scritta da G. Sartorio*. Roma, 1900 nel *Giornale storico della letteratura italiana*, vol.XXXVIII, p.179-186. Torino, 1900.

Bianchini, Giuseppe. *Una lettera inedita e un sonetto poco noto di Luigi Carrer* in *Rivista mensile di lettere, di storia e di arte*. Anno I, n.2. Casalmaggiore, 1900.

Gallavotti, Giuseppe. *Saggio di uno studio di Luigi Carrer*. Matera: Angeletti, 1900, p.40.

Bianchini, Giuseppe. *Lettera inedita di Luigi Carrer a Giuseppe Bianchetti* nella *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*. Anno XIII, n.7-8, p.116-125. Firenze, 1902.

Bianchini, Giuseppe. *Dieci lettere inedite e una poesia satirica di Luigi Carrer*. Roma: Mariani, 1902, p.36.

Abrate, Mario. *L'opera poetica di Luigi Carrer*. Torino: Paravia, 1905, p.197.

Barbiera, Raffaello. *Il poeta delle lagune-Luigi Carrer in Verso l'ideale*. Profili di letteratura e arte. Milano: Libreria Editrice Nazionale, 1905, p.143-154.

Gambarin, Giovanni. *La critica letteraria di Luigi Carrer e di G. Bianchetti* nella *Rivista d'Italia*. Anno XVI, fasc. XII, dicembre, 1913.

Lava, Giuseppe. *Carrer, Luigi Arminio*. Treviso: tip. dei Segretari comunali, 1915, p.25.

Ottolini, Angelo. *Lettere e versi inediti di Luigi Carrer e F. Dall'Ongaro* nel *Nuovo archivio veneto*, vol. XXXI, Venezia, 1916.

## GIOVANNI PRATI

De Gubernatis, A. *Giovanni Prati*. Torino, 1861.

- Camerini, E. *Profili letterari*. Firenze, 1870.
- De Gubernatis, A. *Giovanni Prati: profilo biografico*. Firenze, 1873.
- Capuana, I. *Studi sulla letteratura contemporanea*. Serie I. Milano, 1879.
- Corradino, C. *Poeti contemporanei*. Torino, 1879.
- Pipitone, F. *Giovanni Prati e la nuova lirica in saggi di letteratura contemporanea*. Palermo, 1885.
- Torraca, F. *Giovanni Prati in Saggi e rassegne*. Livorno, 1885.
- Zanichelli, D. *La rivoluzione del '48 e le poesie politiche di Giovanni Prati*. Bologna, 1895.
- Cavalluzzi, C. *La poesia del Prati e dell'Alfardi nel secondo romanticismo*. Città del Castello, 1898.
- Crescini, V. *Per Giovanni Prati*. Padova, 1898.
- Stiavelli, G. *Giovanni Prati nell'intimità: ricordi personali*. Roma, 1898.
- Canderani, E. *L'attività politica di Giovanni Prati*. Firenze, 1903.
- Barbiera, R. *Giovanni Prati poeta e profeta di casa Savoia in Poeti della patria*. Torino-Roma-Milano, 1904.
- Giordano, C. *Giovanni Prati: Studio biografico con documenti inediti*. Torino, 1907.
- Torraca, F. *Saggi critici*. Napoli, 1907.
- Ottolini, A. *Giovanni Prati*. Messina, 1910.
- Pascal, C. *La poesia di Giovanni Prati*. Catania, 1913.
- Biadego, G. *Giovanni Prati al Congresso dei dotti di Venezia in Letteratura e patria*. Città del Castello, 1913.
- Scolari, A. *I secondi romantici: appunti per una storia dell'anima romantica in Italia*. Ravenna, 1921.
- Zieger, A. *La formazione poetico-politica di Giovanni Prati 1830-1846*. Trento, 1941.
- Bosco, U. *Aspetti del romanticismo italiano*. Roma, 1942.

- Croce, B. *Il tramonto di Giovanni Prati* in *La letteratura della nuova Italia.*, I. Bari, 1943.
- Sticco, M. *La poesia religiosa del Risorgimento italiano.* Milano, 1945.
- Fontana, M. *Saggi di una interpretazione di Giovanni Prati.* Genova, 1947.
- Ermini, A. *Gli epigoni del romanticismo: Giovanni Prati*, in *Saggi su autori minori del secolo XIX.* Città del Castello, 1948.
- Citanna, G. *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci.* Bari, 1949.
- Tenca, C. *Giovanni Prati (1847)* in *Giornalismo e letteratura dell'Ottocento*, a cura di G. Scalia. Bologna 1959.
- Balduino, A. *Letteratura romantica dal Prati al Carducci.* Bologna, 1967.
- Amoroso, G. *Giovanni Prati. Voci borghesi e tensione romantica.* Napoli, 1973.

#### GIOVANNI BERCHET

- Soffici, A. *La prosa di Berchet* in *La voce.* 26 settembre 1911.
- Prezzolini, G. *Giovanni Berchet* in *La voce.* 16 novembre 1911.
- Croce, B. *Per un poeta non trattato bene* in *La voce.* 7 dicembre 1911.
- Bellorini, E. *Saggio bibliografico.* Napoli, 1912.
- Cecchi, E. in *Studi critici.* Ancona, 1912.
- De Lollis, c. *Per la riedizione del Berchet* in *La Cultura.* 15 gennaio, 1912.
- Bellorini, E. *Giovanni Berchet.* Messina, 1917.
- Petrini, D. *La poetica del Concilizzatore e la poesia del Berchet* in *La Cultura.* luglio 1930.
- Bertoni, G. *La lingua di Giovanni Berchet* in *Lingua e poesia.* Firenze, 1937.
- Croce, B. in *Poesia e non poesia.* Bari, 1942.

- Momigliano, A. *La poesia del Berchet in Introduzione ai poeti*. Roma, 1946.
- Baldacci, I. *La poesia di Giovanni Berchet in La fiera letteraria*. 5 agosto 1951.
- Zambaldi, A. *La poesia di Giovanni Berchet in Studium*. aprile 1952.
- Fubini, M. *Stile critico del Berchet e Critica e poesia del Berchet in Romanticismo italiano*. Bari, 1953.
- Lopriore, G.I. *Le romanze di Giovanni Berchet in Belfagor VIII*, 1953.
- Marcazan, M. *Studi sul Berchet in Nostro Ottocento*. Brescia, 1955.
- Innamorati, G. in *Dizionario biografico degli italiani*. VIII, Roma, 1966.
- Marinari, A. in *Letteratura italiana Laterza*, vol.VII. Roma-Bari, 1975.
- Derla, L. *Letteratura e politica tra la restaurazione e l'Unità*. Milano, 1977.
- D'Atonco, G. *Il Berchet e la nuova poesia popolare. Guida e lettura di Grisostomo*. Udine, 1979.

#### SAMUELE BIAVA

- Lommasco, N. S. *Biava e i romantici in Nuova antologia*. Dicembre 1871.
- Pinazza, C. *Samuele Biava, poeta bergamasco*. Bergamo, 1895.
- Valeri, D. *Primavere romantiche in Cronache letterarie*. 4 febbraio 1912.
- Giorgi, A.S. *Nella vita e nelle opere*. Roma, 1925.
- Angerosa, A. in *Dizionario biografico degli italiani*. Vol.X., 1968.

GIUSEPPE CAPPAROZZO

Occioni, O Prefazione a *Poesie edite e inedite*. Torino, 1877.

Serena, A. G. *Capparozzo*. Milano, 1898.

Rizzato, G. *Studi di G. Capparozzo*. Vicenza, 1921.

Vianello, N. in *Dizionario biografico degli italiani*. vol. XXIII. Roma, 1975.

JACOPO CABIANCA

Ventura, E. J. *Cabianca. I suoi amici, il suo tempo*. Treviso, 1907.

Recchilongo, B. in *Dizionario biografico degli italiani*. vol. XV. Roma, 1972.

FRANCESCO DALL'ONGARO

Pitré, G. in *Nuovi profili di contemporanei italiani*. Palermo, 1868.

De Gubernatis, A. F. *Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*. Firenze, 1875.

Barbiera, R. *Simpatie. Studi letterari*. Milano, 1877.

De Sanctis, F. *Parole in morte di F. Dall'Ongaro e F. Trincherà* in *La Critica*, X. 1912.

Meneghetti, N. *F. Dall'Ongaro*. Udine, 1914.

Tribandi Foscarini, M. *F. Dall'Ongaro Note di critica letteraria*. Firenze, 1925.

Curto, C. in *La letteratura romantica della Venezia Giulia*. Firenze, 1931.

Scodro, R. *F. Dall'Ongaro, direttore di giornale a Trieste, Venezia e Roma* in *AA VV., Giornalismo del Risorgimento*. Torino, 1961.

Parenti, M. *Rarità bibliografiche dell'Ottocento*, vol.XII. Firenze, 1962.

Gregoris, L. *Gli stornelli di F. dall'Ongaro nella letteratura sociale del Risorgimento* in *Atti dell'Istituto Veneto* CXXXIX, 1980-81.

#### ANTONIO GAZZOLETTI

Carducci, G. *La poesia di A. Gazzoletti dilettante di poesia* in *Rivista tridentina*, XIV, 1914.

*Lettere di Antonio Gazzoletti ad Andrea Maffei (1837-1866)* con note di E. Brol. Trieste, 1937.

#### ANDREA MAFFEI

De Gubernatis, A. in *Italiani illustri*. Firenze, 1884.

Benvenuti, E. *A. Maffei, poeta originale e traduttore*. Trento, 1911.

Imbriani, V. *Fame usurpate*. Bari, 1912.

### 3. OPERE SULLA BALLATA

*Un po' per tutti, florilegio poetico-popolare*, a cura di F. Pellegrini. Roma, 1853.

*Leggende e ballate di autori moderni*, a cura di G. Carcano. Napoli, 1862.

Cecchini, I. *La ballata romantica in Italia*. Firenze, 1901.

Galletti, A. *L'opera di Victor Hugo nella letteratura italiana*. Torino, 1904. (Suppl.7 del *Giorn. Stor. Lett. Ital.*)

Seguin, M. *Saggio sull'origine e svolgimento della Ballata*. Brescia, 1910.

Mazzucchetti, L. *La prima versione italiana della Lenore di Burger*, in *Giornale Storico Letterario italiano*, LXXI, 1918.

De Lollis, C. *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, a cura di B. Croce. Bari, 1929.

Mazzoni, G. *Riflessi di poesia popolare nel romanticismo italiano*, in *Atti del I Congresso nazionale delle tradizioni popolari*, Firenze, 1930.

Mazzoni, G. *L'Ottocento*. Milano, 1934. (Nona ristampa 1973)

Baldi, S. *Sull'origine del significato romantico di Ballata* in *Annali della Scuola Normale di Pisa*. S II, X, 1941.

Baldi, S. *Introduzione a Ballate popolari d'Inghilterra e di Scozia*. Firenze, 1946.

Elwert, W. Th. *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento* in *Estudis Romanics*, II, Barcellona, 1949-50.

*Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di G. Petronio. Torino, 1959.

*Poeti minori dell'Ottocento*, t.I a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli, 1958 e t.II a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, Milano-Napoli, 1963.

Balduino, A. *Ballata romantica* in *Dizionario critico della letteratura italiana UTET*, vol. I. Torino, 1975.

Columni Camerino, M. *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*. Napoli, 1975.

#### 4. OPERE SULLA QUESTIONE DELLA POESIA POPOLARE

Carrer, Luigi. *La poesia popolare*. Venezia: 1838.

Imbriani, V. *Dell'organismo poetico della poesia popolare italiana*. Napoli, 1866.

De Puymagre, T. *La poesie populaire en Italie*. Parigi, 1872.

- Putré, G. *Studi di poesia popolare*. Palermo, 1872.
- Lanfani, P. *La letteratura e la critica del popolino* in *Nuova antologia*, II, 1876.
- Corazzini, I. *I componimenti minori della poesia popolare italiana*. Benevento, 1877.
- Rubieri, E. *Storia della poesia popolare italiana*. Firenze, 1877.
- D'Ancona, A. *La poesia popolare italiana*. Livorno, 1878.
- Crane, I F. *La poesia popolare italiana*. Palermo, 1880.
- Harriette Busck, R. *The folk songs of Italy*. Londra, 1887.
- Putré, G. *Bibliografia delle tradizioni popolari italiane*. Torino, 1894.
- Ottolani, I. *Studio riassuntivo sullo strambotto*. Feltre, 1898.
- D'Ancona, A. *Saggio di una bibliografia ragionata della poesia popolare italiana stampata nel secolo XIX in Bausteine Halle*, 1905.
- Bellucci, G. *Un capitolo di psicologia popolare. Gli amuleti* Perugia, 1908.
- Novati, F. *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari* Perugia, 1902.
- D'Ancona, A. *La poesia popolare italiana*. Livorno, 1906.
- Bellucci, G. *La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto Medioevo* estratto da *Melanges offerts à M M. Wilmotte*. Parigi, 1909.
- Novati, A. *Ricerche di iconografia popolare* Parigi, 1913.
- D'Ancona, A. *Saggi di letteratura popolare*. Livorno, 1913.
- Rabilla Pratella, F. *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze popolari italiane*. Bologna, 1919.
- Fanna, I. *Questioni di poesia popolare*. Udine, 1922.
- Sorrento, I. *I dialetti d'Italia e la tradizione popolare*. Vigevano, 1926.
- Croce, B. *La letteratura dialettale riflessa* in *Critica*, XXIV, 1927.

- Sorrento, L. *Supplemento alla bibliografia del Pitre' per gli anni 1925-26* in *Avvum*, I, 1927 e 3 giugno 1929.
- De Lollis, C. *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* A cura di Benedetto Croce. Bari, 1929.
- Santoli, V. *Nuove questioni di poesia popolare*. Torino, 1930.
- Rajna, P. *Concetto e limiti di letteratura popolare*. Firenze, 1930.
- Tiersot, J. *La chanson populaire et les écrivains romantiques*. Parigi: Plon, 1930.
- Cocchiara, G. *The lore of the folksong*. Oxford, 1932.
- Croce, Benedetto. *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari: Laterza, 1933.
- Toschi, P. *Letteratura popolare in un cinquantennio di studi*. Firenze, 1937.
- Dusi, R. *La poesia popolare in Italia*. Padova, 1937.
- Caravaglios, C. *Saggi di folclore*. Napoli, 1938.
- Giannini, G. *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*. Udine, 1938.
- Barbi, M. *Poesia popolare italiana*. Firenze, 1939.
- Caravaglios, C. *Il folclore musicale in Italia*. Napoli, 1939.
- Cocchiara, G. *Problemi di poesia popolare*. Palermo, 1939.
- Toschi, P. *Corso di tradizioni popolari*. Roma, 1939-40.
- Santoli, V. *I canti popolari italiani*. Firenze, 1940.
- Cocchiara, G. *G. Pitre' e le tradizioni popolari*. Palermo, 1941.
- Toschi, P. *Introduzione agli studi delle tradizioni popolari*. Palermo, 1942.
- Toschi, P. *Panorama della poesia popolare italiana*. Roma, 1942.
- Cocchiara, G. *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*. Palermo, 1945.
- Baldi, Sergio. *Sul concetto di poesia popolare* in *Leonardo*, febbraio 1946. (obiezione a Croce)

Foschi, P. *Giuda allo studio delle tradizioni popolari d'Italia*. Roma, 1946.

Foschi, P. *Poesia e vita di popolo*. Venezia, 1946.

Cocchiara, G. *Storia degli studi di poesia popolare in Italia*. Palermo, 1947.

Foschi, P. *Fenomenologia del canto popolare*. Roma, 1947.

## 5. OPERE SUL PERIODO ROMANTICO

Matteggiani, G. *Il romanticismo italiano non esiste*. Firenze: Seeber, 1908.

Flora, E. *Dal romanticismo al futurismo*. Milano: Mondadori, 1925.

Vinciguerra, M. *Romantici e decadenti inglesi*. Foligno, 1925.

Farnelli, A. *Il romanticismo nel mondo latino*. Torino: Bocca, 1927.

Viatte, A. *Les sources occultes du Romantisme*. Parigi, 1928.

De Iollis, Cesare. *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*. Bari: Laterza, 1929.

Gerbi, A. *La politica del romanticismo*. Bari: Laterza, 1932.

Cianna, Giuseppe. *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*. Bari: Laterza, 1935.

Zucco, A. *Storia del romanticismo inglese*. Messina: D'Anna, 1940.

Antoni, C. *La lotta contro la ragione*. Firenze: Sansoni, 1942.

Bosco, Umberto. *Aspetti del romanticismo italiano*. Roma, 1942.

Bellorini, Egidio. *Discussioni e polemiche sul romanticismo negli Scrittori d'Italia*. Bari: Laterza, 1943.

Bottacchiari, R. *La rivoluzione romantica*. Roma: Perrella, 1943.

- Farinelli, A. *Il romanticismo in Germania*. Milano: Bocca, 1945.
- Vinciguerra, M. *Romanticismo*. Pisa: Nistri-Lischi, 1945.
- Hazard, P. *La pensée européenne au XVIII siècle de Montesquieu à Lessing*. Parigi: Boivin, 1946.
- Viereck, P. *Dai romantici a Hitler*. trad. ital. Torino: Einaudi, 1948.
- Strich, F. *Classicismo e romanticismo tedesco*. trad. ital. Milano: Bompiani, 1953.
- Vallone, Aldo. *Dal Caffè' al Conciliatore*. Lucca, 1953.
- Mittner, L. *Ambivalenze romantiche Studi sul romanticismo tedesco*. Messina Firenze: D'Anna, 1954.
- Mazzali, Ettore. *Testimonianze sul romanticismo*. Bologna: Cappelli, 1956.
- Pascal, R. *La poetica dello Sturm und Drang*. Milano: Feltrinelli, 1957.
- Wellwk, René'. *Dall'illuminismo al romanticismo*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1958.
- Pullini, G. *Le poetiche dell'Ottocento*. Padova: Liviana, 1959.
- Tecchi, B. *Romantici tedeschi*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959.
- Allievi, F. *Testi di poetica romantica (1823-1826)*. Milano: Marzorati, 1960.
- Fubini, Mario. *Romanticismo italiano*. Bari: Laterza, 1960.
- Cecchi, E. *I grandi romantici inglesi*. Firenze: Sansoni, 1961.
- Wellek, René'. *L'età romantica*. Bologna, 1961.
- Chabod, D. *L'idea di nazione*. Bari: Laterza, 1962.
- Brion, M. *L'Allemagne romantique*. Parigi: Michel, 1963.
- Petronio, G. *Il romanticismo*. Palermo: Palumbo, 1963.
- Brion, M. *Schumann o l'anima romantica*. Milano: Mursia, 1964.

- Mittner, L. *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo. (1700-1820)*. Torino: Einaudi, 1964.
- Borgese, G. A. *Storia della critica romantica in Italia*. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- Haym, R. *La scuola romantica*. trad. ital. a cura di E. Pocar. Milano-Napoli: Ricciardi, 1965.
- Piaz, M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 1966.
- Schenk, H. G. *The Mind of European Romantics*. London: Constable, 1966.
- Bosco, U. *Realismo romantico*. Roma: Babuino, 1968.
- Petit, K. *Le livre d'or du Romantisme; anthologie thématique du Romantisme européen*. Verviers: Gerard e Cie., 1968.
- Puppo, M. *Studi sul romanticismo*. Firenze: Olschki, 1969.
- Van Tieghem, P. *Le Romantisme dans la littérature européenne*. Parigi: Michel, 1969.
- Fubini, M. *Romanticismo italiano*. Bari: Laterza, 1971.
- Peckham, M. *The Triumph of Romanticism*. University of Carolina Press, 1971.
- Riffaterre, H. B. *L'orphisme de la poésie romantique*. Parigi: Nizet, 1971.
- Macchia, G. *I fantasmi dell'opera. Idee e forme del mito romantico*. Milano: Mondadori, 1971.
- Pevic, H. *Qu'est-ce que le Romantisme?* Parigi: Presses Universitaires de France, 1971.
- Puppo, M. *Poetica e critica del romanticismo*. Milano: Marzorati, 1973.
- Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, London: W.W. Norton and Company, 1973.
- Petrocchi, G. *Lezioni di critica romantica*. Milano: Il Saggiatore, 1975.
- Abrams, M.H. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*. Bologna: Il Mulino, 1976.
- Dell'Aquila, M. *Primo romanticismo. Testi di poetica e di critica*. Bari: Adriatica, 1976.

Gusdorf, G. *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*. Parigi: Payot, 1976.

Benichou, P. *Le temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*. Parigi: Gallimard, 1977.

I N D I C E

CAPITOLO I:	<i>Sull'origine della ballata</i> .....	3
CAPITOLO II:	<i>Le prime ricorrenze della ballata romantica in Italia</i> ....	11
CAPITOLO III:	<i>I maggiori esponenti della ballata romantica in Italia</i> ..	19
CAPITOLO IV:	<i>I ballatisti minori in Italia</i> .....	43
CAPITOLO V:	<i>Conclusione</i> .....	51
BIBLIOGRAFIA:	.....	63