

DOTT. GIOVANNI IPPOLITI

**Dalle Sequenze**

---



**alle Laudi**

---

**RAGIONI DI STORIA E DI METRICA**



OSIMO  
TIPOGRAFIA DI CAMPOCAVALLO

—  
1914.

---

Osimo, gennaio 1914, Tipografia Editrice di Camposavallo.



## AUUERTENZA



**Q**UESTO mio studio sui rapporti storici e metrici delle Sequenze e delle Laudi è diviso in due parti formalmente distinte perchè m'è sembrato che ci guadagnassero l'ordine e la chiarezza, e non perchè fosse mio proposito di considerare la questione metrica all'infuori delle vicende storiche che ebbero i due generi di poesia religiosa. Che anzi il fine a cui rivolsi le ricerche sui caratteri esteriori delle Sequenze e delle Laudi fu quello di conoscere se i risultati, che si sarebbero potuti ottenere con questa indagine, non avessero per avventura giovato alle conclusioni storiche, e condotto ancor meglio, con una nuova e valida prova, ad affermare che la nostra più antica lirica religiosa si riconnette per intimi legami alle forme di poesia liturgica più vicine al popolo. E, se nel mio giudizio non vado errato, mi pare di poter dire che i risultati a cui arriva l'indagine metrica, confermano appunto quello che la storia aveva per altra via già messo in luce.

Quanto alle porzioni del mio studio, se la seconda parte sembrasse troppo estesa rispetto alla prima, dirò che mentre nel campo storico (molto essendo il terreno già esplorato) si è potuto procedere con certa speditezza, non così è stato possibile nell'altro campo, dove tutto, o quasi, era da indagare e da chiarire.

Per la ricerca metrica sulle Sequenze ho, più che altrove, portato la mia attenzione sulla raccolta assai numerosa che L. Gautier (1) pubblicò nel 1858-59 col titolo di: *Oeuvres*

---

(1) L. GAUTIER, *Oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor, précédés d'un essai sur sa vie et ses ouvrages*, Voll. I e II, Paris 1858-59.

*poétiques d'Adam de St. Victor*. Avverto subito che questa stampa delle poesie del Canonico vittorino contiene scorie non poche, e, se m'è lecito riassumere qui la questione critica, accennerò che E. Misset, (1) in un primo studio apparso alla luce in *Lettres chrétiennes*, provò che oltre la metà delle Sequenze date dal Gautier, sotto il nome di Adamo, non potevano a lui attribuirsi. E sì esauriente era riuscita la dimostrazione del Misset, come quella che s'era fondata sull'autorità dei manoscritti più sicuri, e sui caratteri ritmici e metrici delle poesie prese in esame, che il Gautier (2) accettò i risultati del dotto abate francese e pubblicò una nuova edizione delle sequenze di Adamo di San Vittore ridotte al numero di quelle per il momento inoppugnabili.

Ma con questo non si era riusciti ancora a sceverare l'opera di Adamo da tutto quello che non fosse suo proprio, chè il Misset nell'elenco proposto non aveva usato dichiarare definitivamente apocriefe alcune poesie, per quanto lasciassero legittimi dubbi sulla loro autenticità. Il Misset adunque non pago dei primi risultati ottenuti, attese a nuove ricerche e a nuovi studi, e, con la collaborazione di P. Aubry, ci diede, or non è molto, un'edizione critica - testo e musica - (3) delle sequenze Adamiane che, sulla fede dell'autorevolissimo manoscritto 14452, del fondo latino della Biblioteca Nazionale di Parigi, e grazie a un accurato esame rivolto e sul loro contenuto e sulla forma loro si possono con certezza ritenere del Canonico di S. Vittore: quest'ultimo studio del Misset e dell'Aubry (un rifacimento dell'altro pubblicato in *Lettres chrétiennes*) può insomma considerarsi come definitivo. -- E la digressione bibliografica è finita.

Passando ora a dichiarare la ragione che m'indusse a servirmi per il mio studio sulle Sequenze della materia compresa nella prima edizione del Gautier, dirò che quell'ormai vecchia raccolta m'è parso fosse da esaminarsi più

---

(1) E. MISSET, *Essai philol. et litt. sur les œuvres poétiques d'Adam de St. Victor*, in: *Lettres chrétiennes*, II, III, IV, V, Paris 1880-82.

(2) L. GAUTIER, *Œuvres poétiques d'Adam de St. Victor, texte critique, II<sup>me</sup> édition entièrement refondue*, Paris 1891.

(3) E. MISSET ET P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de St. Victor, préc. d'une étude critique ecc.*, (Mélanges de musicologie critique), Paris 1900.

e meglio di tante altre, perchè avrebbe apportato un doppio vantaggio: offrire, in un testo sempre sicuro, tutta l'opera di Adamo di San Vittore; base fondamentale cotesta allo studio dei fenomeni ritmici e metrici che appaiono nelle Sequenze del secondo periodo, presentare inoltre, senza inutili e oziose divagazioni in campi troppo vasti, un buon numero di altre sequenze dove si sarebbero potute scorgere (e la speranza non fu posta invano) quelle particolarità non accolte dal Canonico vittorino, e quelle anomalie dalle norme fissate da questo singolare maestro di poesia liturgica. Così, nella raccolta del Gautier, ho trovato materia dove sorprendere quasi tutti i principali fatti ritmici e metrici che si manifestano nelle Sequenze, e solo di rado ho dovuto rivolgere l'attenzione altrove.

Se in questa parte il mio studio non sarà così breve, come avrei voluto, credo potermene scusare col genere stesso della materia presa a trattare, che a mal agio si può esporre per sommi capi senza il pericolo di dare nel confuso e nell'oscuro. Perché i fenomeni metrici sono di regola concatenati l'un l'altro per un così stretto legame di cause e d'effetti, che questi apparirebbero bene spesso ambigui e imbarazzanti senza fare adeguata parola delle cagioni che li produssero.

Ho detto di quale materiale mi sia servito per lo studio metrico sulle Sequenze; poche parole dirò qui infine per ciò che riguarda le Laudi. Di queste ho analizzato naturalmente il patrimonio più vetusto, e che appartiene con la maggiore certezza al secolo XIII. Le laudi raccolte dal Monaci nella *Crestomazia italiana dei primi secoli*; le udinesi messe in luce recentemente dal Fabris; (1) la parte più primitiva del codice *Cort. 91*, edito dal Prof. G. Mazzoni; (2) il codice *Aret. 180*, che il Dott. G. Landini, (3) già prima di pubblicarne le laudi inedite, m'aveva cortesemente dato a esami-

(1) G. FABRIS, *Il più antico Laudario veneto con la bibliografia della Laude*, Vicenza 1907. — Il testo delle laudi qui pubblicate non pare sempre molto sicuro, ma, per il nostro studio, questa è cosa di non troppo grave importanza.

(2) G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del secolo XIII, ecc.*, in: *Il Propugnatore*, N. S., Vol. II, P. II, Vol. III, P. I, Bologna, 1890.

(3) G. LANDINI, *Il Codice Aretino 180, laudi antiche di Cortona*, Roma 1912.

nare in una sua copia accuratissima; il Canzoniere jacoboniano, secondo la cernita più attendibile del Bonaccorsi, ripresentato testè in ottima edizione critica dal Dott. G. Ferri; (1) le Rime di Guittone, (2) m'hanno fornito la materia su cui compire le ricerche rispetto alle laudi liriche più antiche.

Per le laudi drammatiche, su cui ben poco v'è da osservare dal punto di vista metrico, dopo lo studio di quelle liriche, ho preso in esame i componimenti pubblicati dal Monaci col titolo di: *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell' Umbria*, (3) i Codici editi dal Rondoni, (4) dal Pércopo, (5) e qualche altro. (6)

E ora non sarà inutile che dia qui l'elenco dei libri che più davvicino si riferiscono al tema da me preso a trattare, e che più mi hanno giovato o per andare alla ricerca dei fatti sì storici che metrici, o per recar su questi il giudizio che più m'è parso rispondere al vero. L'indice, che non presento al certo con la pretesa di dare la Bibliografia delle Sequenze e delle Laudi, ma solo per offrire a chi legge un prospetto completo delle opere che sono state base al mio studio, è disposto in ordine cronologico, (7) e trascura soltanto qualche libro che solo *per incidens* m'è avvenuto di citare nel testo o nelle note, o qualche fin troppo noto repertorio di Inni, di Sequenze o di Laudi che

(1) JACOPONE DA TODI, *Laude di frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490, con prospetto grammaticale e lessico a cura di G. Ferri*, Roma 1910.

(2) GUITTONE D'AREZZO, *Le Rime di fra Guittone, a cura di Fl. Pellegrini*, Bologna 1901.

(3) E. MONACI, *Uffizi, ecc.*, in: *Rivista di filologia romanza*, Vol. I, fasc. III; II, I; Imola, 1873-75.

(4) G. RONDONI, *Laudi drammatiche dei Disciplinati di Siena*, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. II, Torino 1883.

(5) E. PÉRCOPO, *Laudi e Devozioni della città di Aquila*, in: *Giorn. s. d. l. i.*, Voll. VII, VIII, IX, XII, XV, XVIII, Torino 1886-92.

(6) Per ciò che riguarda l'antichità delle laudi di cui ho citato qui sopra le edizioni rimando alle conclusioni critiche esposte dagli esperti Editori.

(7) L'ordine è quale è dato dal disporre i libri secondo l'anno di edizione consultata. Voler compilare l'indice in modo che le opere si fossero succedute come, in realtà, si succedettero nel tempo, m'è rimasto insoddisfatto desiderio perchè di non poche opere (per tacere di altre diverse difficoltà) si conosce solo approssimativamente l'epoca a cui isalgono; su qualche altra c'è più buio ancora.

però si troverà, all'occasione, indicato nel corso del mio studio.

L. WADDING, *Annales Minorum*, Romae 1731-94.

P. WOLF, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg 1841.

*Patrologia latina*, T. CXXXI, Lutetiae Parisiorum 1853.

A. F. OZANAM, *I poeti francescani in Italia nel sec. XIII*, (trad. ital. di P. Fanfani), Prato 1854.

L. GAUTIER, *Oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor, précédés d'un essai sur sa vie et ses ouvrages*, Paris 1858-1859. — (Édition II<sup>me</sup> entièrement refondue, 1891).

K. BARTSCH, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, in Musical. und Rhythmisch. Beziehung*, Rostock 1868.

G. CARDUCCI, *Cantilene, Ballate, Strambotti e Madrigali dei secoli decimoterzo e decimoquarto*, Pisa 1871.

E. MONACI, *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in: *Rivista di filologia romanza*, Vol. I, fasc. III; Vol. II, fasc. I, Imola 1873-1875.

F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Torino 1874.

L. VENTURI, *Gl' Inni della Chiesa tradotti e commentati*, Firenze 1877.

A. TOBLER, *Vita (an.) del B. fra Jacopone da Todi*, in: *Zeitschrift f. rom. Philologie*, Halle 1878.

A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana; studi di A. D'A.*, Livorno 1878.

A. BARTOLI, *Storia della letteratura italiana*, Vol. II, Firenze 1879.

FRA SALIMBENE, *Cronaca di fra S. parmigiano, dell'Ord. dei Minori, volgarizzata da C. Cantarelli sull'unica edizione del 1857*, Parma 1882.

F. ZAMBALDI, *Metrica latina e greca*, Torino 1882.

G. RONDONI, *Laudi drammatiche dei Disciplinati di Siena*; in: *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. II, Torino 1883.

L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge; les Tropes*, Paris 1886.

E. PERCOPO, *Laudi e Devozioni della città di Aquila*, in: *Giorn. s. d. l. i.*, Voll. VII, VIII, IX, XII, XV, XVIII, Torino 1886-92.

C. DE-LOLLIS, *Ricerche abruz. (Devoz. e Laudi)*, Roma 1887.

A. TENNERONI, *Lo " Stabat mater ,, e " Donna del Paradiso ,, ; studio su nuovi codici*, Todi 1887.

A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana* (traduzione it. di N. Zingarelli), Vol. I, Torino 1887. — Ed. ted.: *Geschichte d. i. L.*, Berlin 1884.

A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge; études de littér. franç. et comparée, etc.*, Paris 1889.

*Cantigas de Santa Maria de Alfonso el Sabio*, - las publica la *Real Academia española*, Madrid 1889.

E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello 1889 (fasc. I), 1897 (fasc. II).

E. BETTAZZI, *Notizia d'un laudario del secolo decimoterzo*, Arezzo 1890.

G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del secolo decimoterzo*, con un'Appendice: *I proverbi di Garço* di C. Appel, in: *Il Propugnatore*, N. S., Vol. II, P. II, Vol. III, P. I, Bologna 1890.

U. RONCA, *Metrica e ritmica latina del medioevo*, Roma 1890.

G. MAZZONI, *Un pianto della Vergine in decima rima*, in: *Atti del R. Istituto Veneto*, Serie III, T. II, Venezia 1890-91.

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano, libri tre con due appendici, ecc.*; seconda edizione rivista e accresciuta, Torino 1891.

A. D'ANCONA, *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano 1891.

G. GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie*, Vol. II, P. I, pagg. 325-27, Strassburg 1893.

U. CHEVALIER, *Poésie liturgique du moyen âge; rythme et histoire*, Paris, 1893.

U. CHEVALIER, *Poésie liturgique traditionnelle de l'Eglise catholique en Occident*, Tournai 1894.

L. BIADENE, *Un miracolo della Madonna. - La leggenda dello Sclavo Dalmasina*, in: *Il Propugnatore*. N. S., Vol. V, Bologna 1894.

F. FLAMINI, *Per la storia di alcune antiche forme poetiche*, in: *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno 1895.

E. GORRA, *Delle origini della poesia lirica del medioevo; prolusione ecc.*, Torino 1895.

G. MARI, *I trattati medioev. di ritmica latina*, Milano 1899.

F. ERMINI, *Lo " Stabat Mater ,, e i pianti della Vergine nella lirica del medioevo*, in: *Giornale arcadico*, Roma 1899.

E. MISSET ET P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de St. Victor, précédées d'une étude critique*, (Mélanges de musicologie critique), Paris 1900.

GUITTONE D'AREZZO, *Le rime di fra Guittone a cura di Fl. Pellegrini*, Bologna 1901.

A. JEANROY, L. BRANDIN ET P. AUBRY, *Lais et Descorts français du siècle XIII*, (Mélanges de mus. crit.), Paris 1901.

W. MEYER, *Fragmenta Burana*, in: *Festschrift zur feier des Hundertfünfzigjährigen Bestehens der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, (Abhandlungen der philolog. historisch. Klasse), Berlin 1901.

F. ERMINI, *Il " Dies irae ,, e l'innologia ascetica del sec. decimoterzo; studi sulla lett. lat. del medioevo*, Roma 1903.

F. L. MANNUCCI, *L'Anonimo genovese e la sua raccolta di rime*, (sec. XIII e XIV), Genova 1904.

J. SCHMITH, *La metrica di Fra Jacopone*, in: *Studi medievali di F. Novati e R. Renier*, Vol. I, Torino, 1904-05.

J. SCHMITH, *Sul verso " de arte mayor ,, ; nota del Dottor J. S.*, in: *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, (Classe di scienze morali, storiche e filol.), fasc. 5-6, Roma 1905.

P. SAVJ LOPEZ, *Trovatori e poeti; studi di lirica antica*, Palermo 1906.

G. FABRIS, *Il più antico laudario veneto con la bibliografia della Laude*, Vicenza 1907.

A. TENNERONI, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali*, Firenze 1909.

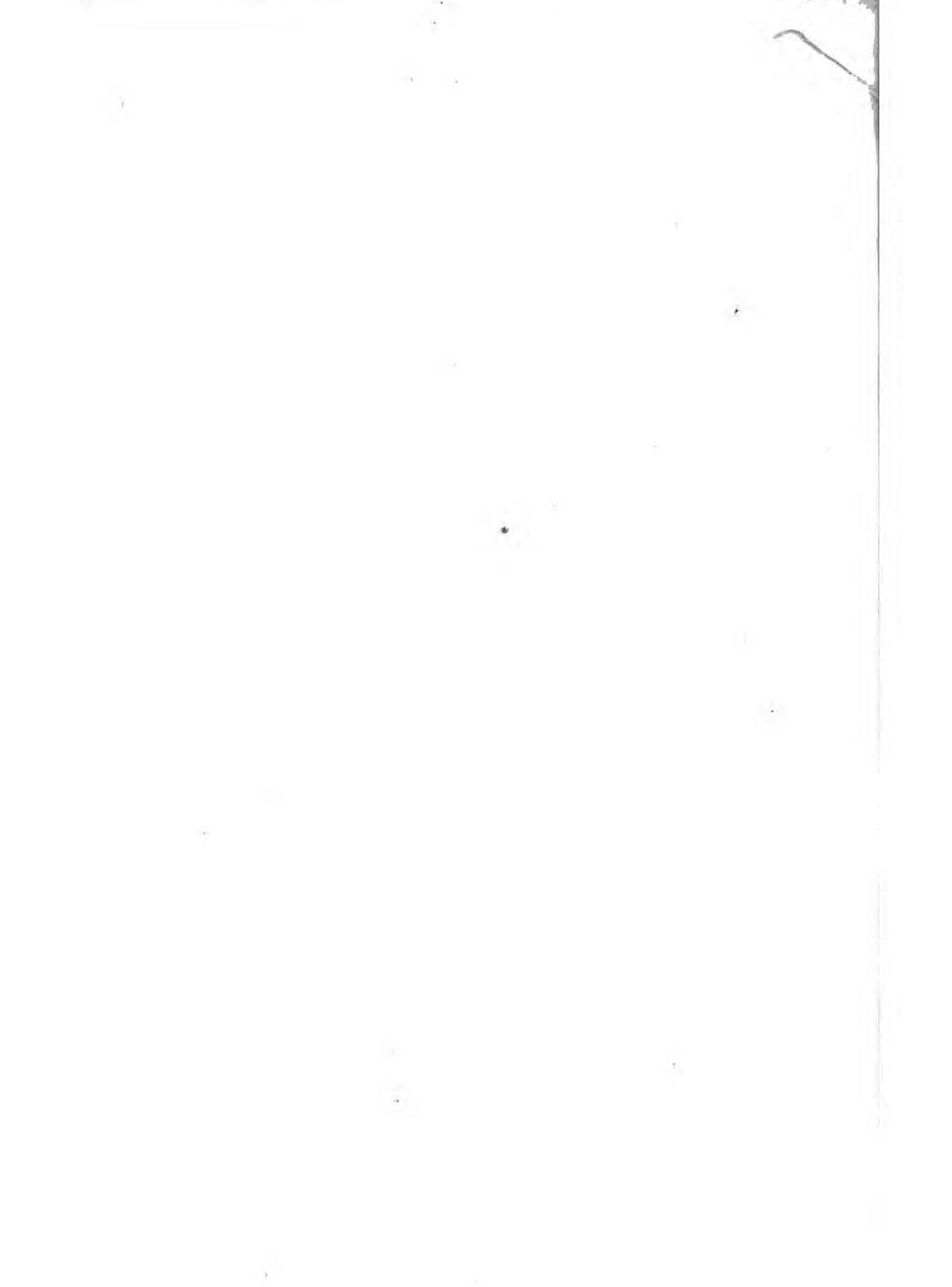
F. D' OVIDIO, *Sull'origine dei versi italiani a proposito di alcune più o meno recenti indagini*, in: *Versificazione e arte poetica medievale*, Milano 1910.

JACOPONE DA TODI, *Laude di frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490 con prosp. gramm. e lessico a cura di G. Ferri*, Roma 1910.

C. AVOGADRO, *Teoria musicale del ritmo e della rima*, Forlì 1911.

G. LANDINI, *Il Codice Aretino 180; laudi antiche di Cortona*, Roma 1912.





PARTE PRIMA

( storica )





## CAPITOLO I.

La Laude. — Secolo e ambiente in cui nacque e si sviluppò la Laude. — Cause della sua fioritura. — Sua declinante fortuna.



A forma di poesia che dà uno speciale aspetto alla lirica italiana del secolo XIII è la Laude. Essa al certo rappresenta la più ricca produzione poetica nostra in quel secolo di odî ardenti, di guerre fratricide, di mali innumerevoli. Ebbene nei primi decenni di quel periodo di tempo che va dal pontificato di Innocenzo III a quello di Bonifacio VIII, sorse la Laude volgare, che ben presto echeggia in una miriade di poesie religiose.

I non pochi laudari del trecento pervenuti fino a noi, i nomi di ser Garço, dottore cortonese, di Guittone, e, sopra tutti, quello del lirico tudertino, per ricordare solo i più antichi, dànno sicurtà che molti altri ancora avranno esercitato la lor musa dimessa nella poesia in cui Jacopone, fra l'umiltà dei versi e delle strofe, seppe far vibrare la sua anima di poeta.

Ma come spiegarci tal prodigioso sviluppo della Laude, tanto suo diffondersi spontaneo nella Penisola? Donde essa attinse le energie che le diedero una vita senza dubbio prospera e fortunata? Il fatto riu-

scirà oscuro se non si risalga alla genesi, alla natura, ai fini stessi che ebbe la Laude, in rapporto al secolo e all'ambiente in cui sorse e rigogliosamente fiorì.

Poesia quanto altra mai di popolo, alimentata da una fede candida e sincera, resa armoniosa dal canto, che sempre fiorisce sulle labbra dei volghi, non poteva dalla Toscana e dall'Umbria, non propagarsi in ogni angolo d'Italia, in un tempo in cui il popolo nostro, afflitto e sconvolto da tanti mali, sentiva in fondo all'anima, più che il bisogno, l'anelito di mitigare l'amarezza dello spirito nel sorriso di una fede di giustizia e di perdono; fra una gente che in mezzo alle meraviglie della natura ha sempre così forte sentito il fascino della poesia e la malia del canto!

Grandi mali, come già s'è accennato, imperversarono sul popolo italiano nel secolo XIII, che aveva ereditato dal secolo precedente un largo retaggio di mondanità e di corruzione i cui tristi effetti non si spensero, ma aggiunsero nuove miserie al periodo di tempo pieno delle gesta di Federico II prima, e travagliato poi dai danni che ne seguirono.

Il Feudalesimo non era ancora spento, e qua e là mandava fremiti di odio e di ferocia. E a mezzo il dugento Ferrara è in balia del superbo e duro Obizzo d'Este, Cremona dell'astuto e malvagio Uberto Palavicino,<sup>(1)</sup> Guiberto da Gente spadroneggia e commette ogni ladreria sui cittadini di Parma, Alberico da Romano strazia la città di Treviso, e il più feroce fratel suo Ezzelino empie di carneficine, d'orrori Padova, Verona e Vicenza,<sup>(2)</sup> e nella coscienza popo-

---

(1) FRA SALIMBENE, *Cronaca*, (trad. da C. Cantarelli) Parma 1832, anno 1250, I, pag. 255 segg.

(2) FRA SALIMBENE, *Cron.*, anno 1250, I, pag. 258-59.

lare è il figlio di Belial. <sup>(1)</sup> Ardon fiere le lotte tra partigiani del Papa e partigiani dell'Imperatore, e finalmente la libertà che con i Comuni par debba donare alle popolazioni la pace tanto anelata, è incessantemente costretta a difendersi dalle cupidigie insaziabili dei signori e dei tiranni che con ogni mezzo cercano di riconquistare quei principati da cui erano stati espulsi a furia di popolo. <sup>(2)</sup>

Ma ai mali politici altre piaghe si aggiunsero a travagliare la società del secolo XIII. La corruzione e il lusso avevano invaso le classi più elevate; la corruzione e la simonia dilagavano fra il clero secolare, e invano contro i preti e i prelati indegni che, dimentichi di ogni sacrificio e di ogni virtù, non pensavano ormai ad altro che al godimento dei beni terreni, alzavano la loro voce i figli di S. Francesco e di S. Domenico. Le dispute <sup>(3)</sup> fra clero secolare e regolare sorte e accesesi nel Concilio di Ravenna, adunato da Papa Alessandro IV (1254-61), attestano quale profonda crisi, quali insanabili piaghe affliggessero allora gran parte degli uomini di chiesa, dai più alti ai più umili. <sup>(4)</sup>

Alla dissolutezza dei suoi ministri, eresie di sette, aberrazioni di una filosofia multiforme e avventata s'aggiunsero, nella prima metà del secolo XIII, a travagliare la Chiesa nell'integrità delle sue dottrine e de'suoi dogmi. I Tancheliniti, gli Enriciani, i Valdesi,

(1) Le Romagne, (cfr. DANTE, *Inf.*, xxvii, 37-38) l'Emilia e le terre vicine furono quelle dove più infierono le tirannie, ma pur le altre regioni e città d'Italia poco avevano da farsi invidiare dalle città sopra ricordate.

(2) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1250, I, pag. 258 e sgg.; a. 1266, II, pag. 7.

(3) Le dispute si accesero più accalorate sulla predicazione delle decime a cui il clero regolare non stava troppo attaccato. (FRA SALIMB., *Cron.*, a. 1250, I, pag. 302.)

(4) FRA SALIMBENE, *Cron.*, l. c., e, più oltre, pag. 305.

oltr'Alpe, gli Umiliati, gli Arnaldisti, nella Penisola, <sup>(1)</sup> e più degli altri i Patarini in Firenze, risuscitarono le antiche eresie che, sotto la veste della moda, diffondevano fra la Cristianità, e dai rivolgimenti delle passioni politiche traevano profitto per alimentare gli errori. Di più, se da una parte v' erano ordini religiosi che, mossi dalla fede e dalla carità più intensa, cercavano di ravvivare fra il popolo i sentimenti cristiani, non ne mancarono altri, in realtà ben più deboli, che, sotto mentite vesti, nascondevano cupidigie terrene, quando non avevano da celare triste aspirazioni. Tali erano l'ordine dei Gaudenti, sorti a Parma verso il 1233, <sup>(2)</sup> e riapparsi a Bologna nel 1261; quello dei Saccati, mendicanti, che in un baleno si diffusero per le città d'Italia, <sup>(3)</sup> e, peggiore di tutti gli altri, l'ordine degli Apostoli, una setta di viziosi, " un'avanguardia dell'Anticristo. „ <sup>(4)</sup>

Tale è il cumulo di vizi di sciagure che tormentarono il secolo XIII. Ormai si è persuasi che la via per cui la società s'è messa condurrà inesorabilmente alla rovina; si dispera quasi dai più di poter porre rimedio alla profonda crisi che la società attraversa in ogni sua classe, in ogni sua istituzione. Eppure in mezzo a tante lotte, a tante frenetiche cupidigie il popolo era assetato di giustizia, e dal fondo dell'anima aneleva alla pace. Bastava che qualcuno avesse

(1) Per maggiori notizie cfr. L. WADDING, *Annales Minorum*, Romae 1731-94, T. II, pag. 3; F. ERMINI, *Il Dies irae e l'Innologia ascetica del secolo XIII*, Roma 1903, pag. 47.

(2) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1261, I, pag. 315.

(3) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1248, I, pag. 151.

(4) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1248, I, pag. 167. — Gli Apostoli, sorti per opera di un giovane ignorante e corrotto, tal Bernardino Segalello, insieme con i Saccati furono soppressi da Gregorio X nel Concilio tenuto a Lione nel 1274. (Cfr. FRA SALIMB., *Cron.*, a. 1274, II, pag. 28.)

ridestato nelle folle i sentimenti sopiti di amor fraterno, perchè quel popolo sperasse e credesse di esser prossimo finalmente alla rigenerazione tanto attesa.

Le sette ereticali che avevano creduto di trovare l'origine di quelle miserie "non nella malvagità della natura in momenti di decadenza e di abbiezione, ma nelle dottrine del cristianesimo",<sup>(1)</sup> non appagarono gli animi e non furono ascoltate. Il secolo XII intanto non aveva solo lasciato un retaggio di mali al duecento, ma aveva dato pure la luce a un Domenico di Guzman, a un Francesco d'Assisi che della lor gloria dovevano riempire il secolo XIII. E questi uomini, nulla promettendo se non la povertà e il sacrificio per amore del prossimo, col solo fascino che emanava dalla loro parola, seppero raccogliersi intorno dei compagni che in breve furono una legione, stretta da un solo vincolo, animata da un solo ideale. Alle folle si volsero questi uomini predicando la parola della giustizia e dell'amore in nome di una fede da tempo assopita ma non mai spenta nel popolo, che, sbigottito dagli eccessi dei vizi e dei mali, s'aspettava prossima ormai la vendetta celeste. E le profezie dell'abate Gioachino,<sup>(2)</sup> già abbastanza diffuse in Italia, avevano turbato profondamente gli animi, mentre il ripetersi di fenomeni naturali<sup>(3)</sup> insoliti e sinistri parevano davvero preannunziare la paurosa data della catastrofe univer-

(1) F. ERMINI, *Op. cit.*, pag. 50.

(2) L' Abate Gioachino dell'ord. dei Cistercensi, nato nel 1132, visse negli ultimi decenni del sec. XII, nel monastero di Fiore in Calabria. Era tenuto come profeta e destò dovunque con la predicazione gran calore d'entusiasmi. — Per la sua regola e le sue dottrine, cfr. FRA SALIMBENE, *Cron.*, anni 1248 e 1260, I, pagg. 136 e 321; per i più rinomati predicatori gioachimiti, cfr. *Cron. cit.*, anni 1233 e 1248, I, pagg. 48 e sgg., e 134-149.

(3) Cfr. G. VILLANI, *Cronica*, Firenze 1823, cap. XXVII e XXIX; FRA SALIMBENE, *Cron.*, anni 1234, 1235, 1239, I, pagg. 50, 59, 67.

sale che ormai, secondo quelle profezie, non era più molto lontana.

I figli di S. Francesco e di S. Domenino, come ben avverte il Gaspary, <sup>(1)</sup> esercitarono un'influenza profonda sulle classi inferiori agitate da coteste paure, e anelanti al candore della fede dei primi secoli della Chiesa, alla pratica della carità che un tempo aveva riunito in un vincolo solo i primi cristiani. E intanto nella figura serena del Poverello di Assisi si ravvisava l'immagine dell'amore verso tutte le creature, e in un paese e fra un popolo, che finora non aveva fatto che odiare, "nessuna cosa poteva essere più efficace quanto l'orrore che Francesco predicò per la distruzione della creatura.", <sup>(2)</sup> Così, ridestandosi nei volghi i sentimenti di fede e di carità, insieme col rinascere dello spirito religioso si fece sentire negli animi il dovere di rivolgersi alla penitenza.

Una manifestazione di cotesto risveglio di fede ben più importante di quelle che si ebbero con le ultime Crociate, avvenne l'anno 1233 con la Devozione dell'*Alleluja*. E allora "posate le armi predominò la giocondità, l'allegria, il gaudio, l'esultanza, il giubilo ed ogni manifestazione d'animo contento. E tutti, cavalieri, e fanti, e cittadini, e campagnoli, e giovinetti, e giovinette, e vecchi, e giovani ne cantavano inni e lodi a Dio... E dalle ville venivano in città co' loro confaloni in gran frotte... ad ascoltar prediche e lodare Iddio: e cantavano con voci più divine che umane.", <sup>(3)</sup> Fra Benedetto Cornetta, in bruno mantello, guidava

(1) A. GASPARY, *Storia della lett. it.*, (trad. da N. Zingarelli) Torino 1887, L. I, pag. 124.

(2) A. F. OZANAM, *I Poeti francescani in Italia nel sec. XIII*, (trad. da P. Fanfani) Prato 1854, pag. 48.

(3) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1233, I, pag. 43.

cotali turbe infervorate, e, insieme con i predicatori francescani e domenicani, lanciava la sua calda parola alle folle. “ E si predicava di mattina, a mezzodi e verso sera... E non sapevano intermetter laudi, tanto erano entusiasmatis dell'amor di Dio... Nessun'ira era tra loro, nessun turbamento d'animo, nessun rancore; ogni cosa tra loro passava in pace ed amore. „<sup>(1)</sup> Ma si capisce come tali movimenti non potessero essere che temporanei, quantunque s'intraveda che all'occasione propizia si sarebbero ridestati.

Una nuova breve manifestazione di simile fervore religioso fu provocata dall'eclissi totale di sole del 1239 e “ il gran timore fece correr molti a confessarsi, a far penitenza; molti si rappacificarono che erano tra loro in discordia. „<sup>(2)</sup> E anche allora si vide il popolo devoto andar processionalmente per le vie e per le piazze, orando e implorando il perdono divino. Ma la manifestazione più duratura e più grande di cotali affetti, manifestazione che, propagatasi dall'Umbria, varcò persino le Alpi, si ebbe nell'anno paurosamente preannunziato come l'ultimo del mondo, nel 1260.

Già fin del 1258 era comparso in Perugia Raniero Fasani che, avvolto in umile mantello, e flagellandosi le carni, si diceva mandato da Dio e stimolava le folle alla penitenza. Ben presto questi pii moti uscirono dall'Umbria e si ripeterono in tutta Italia: allora turbe devote, precedute dai vescovi e dai religiosi, nelle pubbliche vie e nelle piazze si flagellavano a nudo: non la debolezza del corpo, non la stanca età ritraevano da coteste discipline, anzi, se qualcuno le avesse aborrite, era tenuto per malvagio e perverso. <sup>(3)</sup>

(1) FRA SALIMBENE, *Cron.*, l. c.

(2) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1239, I, pag. 67.

(3) Si narra infatti che contro il Pallavicino e i Cremonesi che respin-

E quelle interminabili torme di gente non solo andavano in processione nelle rispettive città ma, cantando inni e laudi, si spingevano da una città, all'altra, e " il lunedì d' Ognisanti tutti i Modenesi e quelli del contado, il Podestà, il Vescovo con lo stendale di tutte le confraternite si unirono a Reggio; i più passarono a Parma il martedì. Il mercoledì i Reggiani con gli stendali di ogni parrocchia fecero processioni intorno alla città e il Podestà Ubertino Rubaconti de' Mandello di Milano s'andava flagellando. „<sup>(1)</sup>

Ora si comprende come cotali manifestazioni di pietà che " non mossero da Pontefici, da Guelfismo o Ghibellinismo, ma furono spontaneo ravvivamento di fede del popolo „<sup>(2)</sup> non potessero esplicarsi solo con processioni e battiture. Affetti tanto fortemente sentiti ebbero bisogno della parola che sarà stata tumultuosa e improvvisata, ma che avrà avuto per forma il verso. Dal passo, più sopra riportato, di fra Salimbene si avverte come già al tempo della Devozione dell'*Alleluja*, il popolo cantasse *inni e lodi* al Signore, e il fatto si vedrà più eplicitamente confermato più tardi: ma forse anche prima del 1233, forse fin dai tempi di S. Francesco, se non anche più presto, saranno apparse le prime Laudi espresse nel volgar nostro, che poi nei movimenti religiosi summentovati trovarono tanto campo fecondo dove fiorire.

Le Laudi sorsero e si svolsero in seno ai sodalizi religiosi laici, sostituendo gl'Inni e le Sequenze della Chiesa; onde basterebbe risalire all'origine di tali so-

sero la Devozione molti giovani di Parma si sarebbero vòlti se il Podestà non l'avesse loro proibito. (Cfr. FRA SALIMB., *Cron.*, a. 1260, I, pag. 342.)

(1) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1260, I, pag. 341.

(2) A. D' ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1891, L. I, cap. x, pag. 110.

dalizi - detti Fraternite o Compagnie - per conoscere l'origine della nostra mistica poesia del dugento. Ma, chi ci assicura che i Laudesi abbiano cantato fin dal principio laudi in volgare? Tuttavia vediamo quanto ci è dato conoscere in proposito dalle testimonianze che ci restano.

Le *Scholae cantorum*, composte di chierici, ed esistenti da tempo remoto nella storia della Chiesa, dovettero offrire al popolo l'esempio per le sue Fraternite laicali, di cui una prima menzione troviamo fin dal 1068 con la *Fraternita del popolo di santa Maria in Gradi* nella città di Arezzo. <sup>(1)</sup> Un decreto del 1142 ci dà notizia che " il Doge Pietro Pollano e il Vescovo Giovanni Pollano intendono di regolare in Venezia la processione che facevasi delle *Scole* nel giorno della Purificazione di M. V. e ne prescrivono l'itinerario. „ <sup>(2)</sup>

Intanto, fin da questo secolo XII, i Patarini insieme con le altre sette ereticali tentavano di sconvolgere le dottrine della Chiesa e i suoi dogmi. Uno dei più combattuti era appunto quello della maternità della Vergine, ma ben presto, a Firenze, il popolo diede manifesto segno di essere alieno da tali dottrine, e di protestare anzi contro di esse. E nel 1183 troviamo già costituita la *Compagnia dei Laudesi di S. Maria in Firenze*, <sup>(3)</sup> che ebbe un culto particolare per la Vergine, cantando ogni sabato sera e ogni

(1) E. BETTAZZI, *Nottzia di un laudario del sec. XIII*, Arezzo 1890, p. 13.

(2) E. BETTAZZI, *Op. cit.*, 1. c.

(3) *Confratria sive societas illa ex qua isti septem viros exierunt, dicitur Societas Laudantium B. M. Virginis quae initium habuit a. 1183, reformata autem fuit a. 1283 ac ordinata ut etiam sub titulo S. Zenobii, civitatis Florentiae advocati, nominaretur, velut videre licet in libro ejusdem confratriae.* — POCCIANTI, *Cronaca dei Servi*, pag. 3. Cfr. pure BETTAZZI, *Op. cit.*, pag. 14.

domenica e le vigilie e i giorni delle festività della *Madonna inni e laudi*.

Questa fraternita, come c'informa la notizia del Poccianti, comprese, fra gli altri, sette uomini, che dovranno non poco contribuire all'incremento di tali comunità laiche, che rileviamo nel secolo XIII. Essi furono i Sette Fondatori dell'Ordine religioso dei Servi di Maria,<sup>(1)</sup> che il giorno dell'Assunzione del 1233 si votarono al culto della Vergine: in breve i pochi divennero un gran numero, e nelle feste segnalate fecero processioni alzando devotamente sacri canti. E sull'esempio di questi sette uomini, che formarono il primo nucleo dei Serviti, i Francescani e i Domenicani contribuirono anch'essi alla larghissima diffusione delle Compagnie laiche; e nelle lor chiese, e in quelle del clero secolare sorsero alla lor volta altre fraternite: quelle di *S. M. del Fiore*, di *S. M. Novella*, di *S. M. Maggiore*, di *S. Croce*, del *Carmine*, di *S. Spirito*, d'*Ognissanti*, tutte volte a venerare Iddio e la Vergine, e a cantar laudi in loro onore.

Ma mi domando ancora una volta: com'erano cantate cotali laudi? Erano esse espresse in latino o in volgare? Qui, per avvicinarsi il più possibile al vero, bisogna seguire le traccie che la nostra lingua segnò nei primi suoi passi. Qualunque sia l'epoca a cui si possa ascrivere, in base ai più antichi documenti che ci restano, il primo sorgere suo, è cosa certa che nel tempo in cui si costituirono le prime Fraternite laicali, il volgar nostro era nel periodo della sua for-

---

(1) In Bologna, già prima del 1211, sembra che si fosse costituita la *Compagnia del Servi della B. Vergine*, come s'apprende da una notizia intorno a detto sodalizio pubblicata, insieme con la *Regola del Servi della V. ordinata in Bologna nel 1281*, dal prof. G. FERRARO (Livorno 1875); ma questa era compagnia laica.

mazione, e veniva trionfando sul latino. Ora nulla potrebbe maravigliarci se nella nostra Italia fosse avvenuto quello che accadde altrove.

In una lettera scritta verso il 1145 dall'abate Haimone,<sup>(1)</sup> superiore d'un monastero della Normandia, ci si narra, come i fedeli, innalzando uno splendido tempio, cantassero la sera, nel far ritorno ordinatamente ai loro focolari, *salmi e sacre canzoni*,<sup>(2)</sup> le quali dobbiam supporre che fossero in volgare, per la distinzione, che l'abate ne fa, dai salmi. Fin dalla prima metà del secolo XII adunque è da credere si siano cantate oltr'Alpe pie canzoni nella lingua del popolo, e altre circostanze non mancarono fin anche dapprima, in favore del volgare. Le prediche s'erano fatte fino allora in latino, e i più celebri predicatori, come ad esempio S. Bernardo (1153), recitarono i loro sermoni nella lingua di Cicerone, ma abbiám pure notizia che in questo tempo oratori come Jean de Varenne, Jean Creté Richard<sup>(3)</sup> dissero con molta fortuna le loro prediche in volgare.

In Italia, dove, per ragioni etniche e storiche, il latino contrastò più a lungo la vittoria alla nuova lingua, doveva più tardi accadere quello che già notammo essere avvenuto in Francia; e non potrà sembrare non conforme a ragione, che i primi vagiti emessi dalla Laude siano andati di pari passo con i primi successi che il volgar nostro ottenne sulla lingua tradizionale. Così, quando nel 1183 troviamo in Firenze la *Compagnia dei Laudesi di Maria Vergine*, non sembrerà arrischiato supporre che, se non

(1) MABILLON, *Annales Ord. S. Benedicti*, T. VI, pag. 362.

(2) T. RATISBONNE, *Storia di S. Bernardo*, Milano 1842, cap. XXXV, p. 115

(3) *Lexicon ecclesiasticum*, Vallardi, Milano, art. su S. Bernardo.

proprio allora, certo non molto dopo, sieno apparse le nostre Laudi. E a codesti primi successi grandemente giovò la predicazione dei Francescani, in specie, <sup>(1)</sup> e dei Religiosi, in genere, che ad un tempo diedero, già lo notammo, sì forte impulso al propagarsi delle Fraternite laicali.

Fra Serafino Razzi, nella *Prefazione al III libro delle laudi*, scrive che "in Firenze fu *anticamente* trovato il modo del cantar Laudi spirituali, non solamente nelle pubbliche Chiese, come fino al dì d'oggi si costumò nell'Oratorio dell'Orto S. Michele, ma eziandio nelle private case e ne' sacri monasteri di religiosi huomini e donne. „ <sup>(2)</sup> Fra Serafino Razzi che scriveva nel 1596, in un'epoca molto più prossima della nostra alle origini della poesia religiosa in Italia, ed era illuminato da notizie che non pervennero fino a noi, par bene averci detto cosa conforme a verità; e tanto più noi dobbiamo accettarla come tale, se pensiamo che in Firenze deve appunto aver risonato prima che altrove l'idioma volgare.

E colà, a Firenze, in Toscana, dove incontriamo le prime Fraternite laiche di cui ci resti il ricordo, con tutta probabilità saran sorte le nostre Laudi; in quella città, in quella terra d'Italia, dove, più presto che altrove, il popolo sentì il bisogno di esprimere i propri affetti nella lingua che ormai aveva familiare. E

---

(1) A. F. OZANAM, *Op. cit.*, cap. III, pag. 74.

(2) Queste e altre notizie sulle Laudi, date dal P. SERAFINO RAZZI, me le ha fornite l'egregio amico Dott. G. Landini, che facendo ricerche per rintracciare l'origine delle Compagnie dei Laudesi, poté consultare nella Magliabecchiana di Firenze il Codice di quel religioso. — La questione è trattata dal Landini con diligenza e con sagacità nel Cap. VIII della tesi che gli valse il titolo dottorale, tesi edita solo in parte, e cioè per quel che riguarda la dotta illustrazione del Cod. Aret. 180 di cui il Landini pubblica le 22 laudi inedite che vi ha ritrovate. (*Il Cod. Aret. 180. — Laudi antiche di Cortona*, Roma, 1912.)

quali altri affetti avrebbero richiesto più ardua e pronta espressione che i sentimenti di pietà da cui erano mossi i devoti Laudesi, i quali nelle pratiche degli atti di religione trovarono il sollievo dei tanti mali a loro presenti?

Così sorta alla luce, la Laude assai per tempo passa dalla Toscana nell'Umbria vicina che poi sarà il centro d'irradiazione di questi pii canti. San Francesco, già fin dal 1211, girava per la Toscana sostando bene spesso a Firenze, dove in seno alla *Fraternita di S. M. Maggiore* si saranno ormai cantate laudi in volgare. È noto come il Santo d'Assisi sentisse irresistibile trasporto per la musica,<sup>(1)</sup> allo stesso modo che ogni altra cosa bella riscaldò sempre il suo cuore gentile; e quando si sappia che nel Capitolo Generale che egli radunò il 26 maggio, il dì delle Pentecoste del 1219, " neppure qui mancarono i canti „,<sup>(2)</sup> non sarà temerario il credere che fra tali canti, anche se furono in latino o in altra lingua,<sup>(3)</sup> ne sieno potuti sbocciare alcuni nella favella del volgo.

E fra pochi anni (1224-25), lo stesso S. Francesco scioglierà il *Cantico del sole* in cui per primo apparisce la parola *laude*, che l'Assisiense aveva forse appresa in Toscana. Nè diversamente dal maestro, anzi forse creando vere e proprie poesie volgari, avrà fatto il suo discepolo fra Pacifico, il *rex versuum*, come fu chiamato dalla voce popolare. Così se non sull'ultimo scorcio del secolo XII, certo sugli albori del seguente, si dovranno porre gli inizi della Laude vol-

---

(1) A. F. OZANAM, *Op. cit.* cap. II, p. 40

(2) A. F. OZANAM, *Op. cit.*, cap. III, p. 63.

(3) *Vir sanctus alta et clara voce laudes Domini gallice cantans...* — *Vita a tribus sociis*, c. II; cfr. pure la *Vita* di TOMMASO DA CELANO, c. III, e quella di S. BONAVENTURA, cap. II.

gare che, per opera poi dei Religiosi, cominciò a evolversi dalle sue forme più semplici e rudimentali, e, per circostanze molteplici, subì la sua prima trasformazione da laudativa e narrativa, in narrativa e parenetica insieme.

Vedemmo come gli Ordini religiosi favorirono con l'opera e con la predicazione i primi passi fatti dalla Laude. Ora non andò a lungo che alle prediche si intercalassero laudi, perchè il popolo prendesse parte attiva anche a codesta funzione religiosa, e trovasse nel canto uno stimolo di più alla pietà. Tali laudi, dato il momento in cui si cantarono, dato anche il modo alternativo in cui furono cantate, non poterono non perdere, quando più quando meno, i primi caratteri e non assumere un colorito esortativo. Un primo indizio di tale trasformazione c'è fornito dallo stesso S. Francesco, che, trovandosi un giorno sulla piazza di Montefeltro, in mezzo ai clamori di una festa popolare, si strinse intorno la folla, intrattenendola con una predica in volgare, il cui argomento prese dai due versi:

“ Tanto è il bene che m'aspetto,  
Che ogni pena m'è diletto „ (1)

lo spunto, forse, di una canzone d'amore.

Più tardi, quando la Laude passò a esprimere i sentimenti di religioso fervore che presero le folle, raccolte nelle vie delle città o nelle strade campestri, la Laude fece allora un altro e più sicuro passo verso la sua nuova evoluzione, e fu cantata alternativamente. E nella *Cronaca* di fra Salimbene, al-

---

(1) *Et omnes cum novo milite exeuntes, [in] sacram aedem ferventi (!) exceptit et detinuit sermone proposito materno idiomate hoc themate: Tanto è il bene, ecc. — L. WADDING, Ann. Min. Romae 1731-94, T. I, a. 1213.*

l'anno 1233, leggiamo: " Egli [fra Cornetta] andava con la sua tromba, e predicava nelle chiese e nelle piazze e lodava Iddio, e aveva sempre seguace una gran turba di ragazzi. E cominciava le sue lodi dicendo in volgare: *Laudato et benedetto et glorificato sia lo Patre*. E i ragazzi rispondevano ad alta voce quello che aveva detto. E poi ripeteva le stesse parole e aggiungeva: *Sia lo Fijo*. Ed i ragazzi riassumevano cantando le stesse parole. Finalmente per la terza volta replicava le stesse parole e vi aggiungeva: *Sia lo Spiritu Santo*, e dopo: *Alleluja, alleluja, alleluja*. Di poi trombettava, e predicava dicendo buone parole e lode al Signore. „<sup>(1)</sup> Nè diversamente dal modo qui narrato, anzi in forma più spiccatamente dialogica si cantarono le Laudi, che ormai avevano preso una forma più sviluppata, e un contenuto piuttosto drammatico nei moti del 1260, quando fra Salimbene ci narra che " si componevano allora inni e lodi in onore di Dio e della B. Vergine e si cantavano, mentre [i penitenti] andavano in processione „;<sup>(2)</sup> e il Monaco Padovano lo conferma con queste parole:<sup>(3)</sup> *Siluerunt tunc temporis omnia*

---

(1) *Cron.*, anno cit., pag. 45. — Un passo della *Cronaca di Riccardo da S. Germano*, pubblicato dal MONACI (*Crestomazia it. dei primi. sec.*, Città di Castello 1879, fasc. 1. p. 35, ) informa più succintamente: *Eodem mense (junij 1233) quidam frater J., villi contectus tegmine, tamquam de ordine fratrum minorum, ad S. Germanum veniens, cum cornu quodam convocabat populum et alta voce cantabat tertio Alleluja, et omnes respondebant Alleluja; et ipse consequenter dicebat:*

Benedictu laudatu et glorificatu lu Patre,  
Benedictu laudatu et glorificatu lu Fillu,  
Benedictu laudatu et glorificatu lu Spiritu Sanctu.  
Alleluja, gloriosa Donna.

(2) *Cron.*, a. 1260, I, pag. 341.

(3) Le notizie date da fra Salimbene su R. Fasani e i moti religiosi da lui promossi, sono confermate dalle *Costituzioni generali delle Confraternite di S. Agostino, S. Domenico e S. Francesco a Perugia, riformate l'anno MDCLI*, Perugia, Zecchini 1651, pag. 10.

*musica instrumenta et amatoria cantilenae: sola cantio poenitentium lugubris audiebatur ubique.*<sup>(1)</sup>

Così la Laude si avviava alla sua ascensione: così, col progredire del tempo, assumeva nuovi atteggiamenti, a seconda degli affetti che era chiamata a esprimere, in rapporto all'ambiente in cui si sviluppò. Intanto, nei decenni anteriori a queste Devozioni, nuove Fraternite di Laudesi erano sorte. Lasciando stare la *Compagnia Maggiore dei Laudesi della B. Vergine*, che, fra il 1223 e il 1225, assunse questo nuovo nome in luogo dell'altro più modesto senza l'appellativo di *maggiore*, come fin dal 1183 s'era chiamata; ricordiamo che nel 1248 si era costituita di già nella stessa Firenze la *Confraternita di S. Agnese*, che fu anche detta *Compagnia di stendardo*, e più tardi nel 1263 si fondò a Cafaggio la *Compagnia delle Laude di S. M. dei Servi*; e, fuori di Firenze e della Toscana, c'incontriamo intorno a questo tempo, in simili sodalizi ormai saldamente organizzati, come la *Fraternita della carità e di S. Giovanni Ev.*, a Venezia; la *Compagnia dei Servi della Vergine gloriosa*, a Bologna. Eppoi fra le molte che sorsero dopo il 1260, abbiain ricordo d'una *Compagnia della Scova e di S. Pietro Martire*, a Modena; di altra *della Vita*, a Bologna; a Mantova, troviamo rammentata la *Confraternita della Morte*; a Bergamo, la *Compagnia di S. Croce*.<sup>(2)</sup>

Quando, dopo i fatti del 1260, " sbolli quel primo fervore che fuori de' casati, de' tuguri, de' presbitèri aveva confusamente tutti riuniti nelle vie, le turbe si

(1) *Chronica de factis in Marchia Tarvisana, Venetiis MDCXXXV*, Cap. De mirabili modo pœnitentiae, etc., pag. 32

(2) MURATORI, *Antiquit. m.-ævi*, VI, pagg. 471 e sgg.

raccolsero nelle città e villaggi in compagnie laiche, regolate da statuti, costituendo le Fraternite onde fu piena l'Umbria non solo, ma tutt'Italia. „<sup>(1)</sup> E così, sull'esempio delle antiche Compagnie dei Laudesi, sorgono quelle dei Disciplinati, che ebbero anch'esse per non ultimo scopo il cantar laudi, e che anzi, per questo loro uso, assimilarono a sè le prime, quando sugli albori del secolo xiv “ nei sodalizi dei Disciplinati eransi trasformate quasi tutte le primitive Fraternite di Laudesi. „<sup>(2)</sup> Fra quei più antichi sodalizi si ricordano quello dei *Disciplinati di G. Cristo*, sorto a Perugia, secondo l'opinione comune, nel 1260 per opera dello stesso fra R. Fasani; le *Confraternite di S. Agostino, S. Francesco e S. Domenico*, costitutesi anch'esse in Perugia sulle sparse membra della *Compagnia di G. Cristo*, e poi, nella stessa città, la *Compagnia di S. Simone e S. Fiorenzo*,<sup>(3)</sup> e l'altra di *S. Andrea*. In Assisi troviamo assai per tempo una *Compagnia di S. Stefano*, e nel 1264 a Roma i *Disciplinati del Gonfalone* presero per “ principale istituto „ il rappresentare la passione di G. Cristo.<sup>(4)</sup>

In tal modo nell'ambito di queste Compagnie, che pur esse per opera dei Domenicani e Francescani rapidamente si moltiplicarono, la Laude trovò un campo fecondo in cui prosperare, e fece a un tempo un nuovo passo verso la sua evoluzione, prendendo spesso forma dialogica e drammatica insieme. E ciò possiamo argomentare dal fatto che in vari codici del trecento, il cui contenuto risale senza dubbio al

---

(1) A. D' ANCONA, *Op. cit.*, pag. 134.

(2) E. MONACI, *Crestomazia it. dei primi secoli*, fasc. II, pag. 451.

(3) È questa una delle Fraternite dei Disciplinati più antiche, poco posteriore all'anno 1258. (Cfr. SIEPI, *Descrizione di Perugia*, pag. 353.)

(4) *Statuti dell'Arciconfr. del Gonfalone*, Roma 1584.

secolo precedente, troviamo, fra laudi puramente liriche, altre dialogiche che dovettero avere fin dal principio una rudimentale rappresentazione.

Così crede il prof. Monaci, <sup>(1)</sup> e l'opinione di lui è confermata da testimonianze dirette. Se le notizie in proposito, che troviamo negli *Statuti dei Disciplinati di Assisi*, potessero lasciarci qualche dubbio rispetto ai tempi più antichi, possiamo ugualmente rilevare con certezza che fin dall'epoca di Raniero Fasani il canto delle laudi drammatiche " non fosse a distesa ma a dialogo „, <sup>(2)</sup> rilevarlo, dico, e dalla notazione di *devoti*, che nelle laudi umbre, scoperte dal prof. Monaci, troviamo premessa a ogni strofe, e dalla storia dei Laudesi e dei Bianchi, <sup>(3)</sup> che poi usarono sempre codesto modo di cantar laudi. Nè diversamente da simili laudi dobbiamo considerare i *Contrasti* <sup>(4)</sup> fra il Vivo e il Morto, fra l'Anima e

(1) *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in *Riv. di filologia rom.*, Imola 1873, Vol. I, fasc. III, pag. 248.

(2) *Op. cit.*, fasc. cit., pag. 252.

(3) VERMIGLIOLI, *Storia e Costituzioni delle Confr. di Giustizia*, p. 50 nota 12.

(4) I *Contrasti* di intonazione sacra non sono cosa del tutto nuova, chè già, fin dal secolo VI, ne abbiamo ricordo in GREGORIO DI TOURS, (*Liber de gloria confessorum*, cap. CVI) là dove descrive i funerali di S. Redegonda. E questa memoria mi pare valga ad avvalorare l'opinione più accettata che il Contrasto, in genere, sia forma di poesia antichissima. — Discorrendo di lirica profana e, più particolarmente, del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, A. JEANROY (*Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge; études de litt. franç. et comp., etc.*, Paris 1889, P. II, cap. III, pagg. 233-73) afferma che questo genere di poesia lirica sia appartenuto in comune a tutto il dominio romanzo, e che la sua prima origine si debba, senza dubbio, ricondurre a quelle sfide poetiche fra due contendenti (di solito un giovane e una giovane) delle quali troviamo tracce in popoli che, certamente, non le hanno prese a prestito l'uno dall'altro. Il D'ANCONA (*Studi sulla lett. it. del primi secoli*, Milano 1891, pag. 276) riconosce invece nel *Contrasto* di Cielo un lontano rampollo dei canti *amebei*, nati dell'isola, primamente dovuti ai pastori siculi e illeggiadriti, forse anche un po' troppo, dall'arte di Teocrito e di Virgilio. Ma, comunque possa risolversi l'ardua questione, in questo si

il Corpo, fra il Peccatore, il Diavolo e l'Angelo che, non senza diletto, leggiamo fra le laudi più antiche e quelle di Jacopone.

Il quale Jacopone, con la sua geniale e ispirata opera poetica, portò la Laude, senza allontanarla dal popolo, alla grande altezza che raggiunse nel secolo XIII, e che non toccò mai più dopo d'allora. Con la freschezza della sua vena, coll'immaginazione vivace e pronta, col sentimento che tutto lo riscaldava, il lirico tudertino espresse efficacemente nella poesia religiosa, che plasmò come volle, quei bisogni e quegli affetti popolari, che ne avevano determinata la nascita.

Recenti <sup>(1)</sup> erano ancora i fatti del 1260, e lo spirito di penitenza era vivo tuttora; e a quella generazione, a quella gente che si era battuta e flagellata, Jacopone predica il disprezzo di se stessi, la vacuità dei piaceri mondani, e si volge contro le frivolezze e il lusso delle donne, <sup>(2)</sup> e martella le folle, che radunavasi intorno, col pensiero della morte, <sup>(3)</sup> e dipinge loro vivacemente il terribile spettacolo di questa, <sup>(4)</sup> e mette spesso loro innanzi la paurosa scena dell'ultimo Giudizio, <sup>(5)</sup> che già un altro francescano aveva mirabilmente scolpita nelle strofe del *Dies irae*.

E in quella società in mezzo a cui perduravano

accordano il dotto professore francese e il geniale critico nostro, nell'assegnare a tal genere di poesia, di cui il componimento di Cielo è esempio ragguardevolissimo, tradizioni di veneranda antichità.

(1) Secondo il D'ANCONA (*Jacopone, il "Giullare di Dio", del sec. XIII* in *Studi cit.*, pagg. 14 - nota 1<sup>a</sup> - e 20, 33) la maggiore attività poetica di Jacopone si dovrebbe porre nei dieci anni che fu terziario, e cioè dal 1268 al 1278.

(2) JACOPONE DA TODI, *Laudi di Fra Jacopone da Todi secondo la stampa fior. del 1490, ecc. a cura di G. Ferri*, Roma 1910, laude viij.

(3) *Op. cit.*, ix, xij.

(4) *Op. cit.*, xv, xxv.

(5) *Op. cit.*, xv, xxj, 1; Tresatti, L. IV, xv, xvj.

ancora tanti vizi, pronunzia parole di rampogna contro la superbia, l'egoismo, <sup>(1)</sup> l'ipocrisia, <sup>(2)</sup> le appropriazioni illecite, <sup>(3)</sup> e lancia i dardi della sua satira, ma getta a un tempo lacrime di amarezza sui mali che affliggono la Chiesa, e gli uomini di lei, sì umili che eccelsi, <sup>(4)</sup> e in quel mondo dove infierivano tanti odî e rancori, ma dove pur si sentiva forte il bisogno di pace, predica la carità verso gli uomini e verso Iddio, <sup>(5)</sup> e lamenta che la " bontà è morta „, <sup>(6)</sup> e piange che l'amore non è amato. <sup>(7)</sup>

La poesia di Jacopone non è diversa da quella del vero rapsodo popolare, e nei metri, e nelle forme proprie del volgo, e nel dialetto; in essa " ei riproduce gli affetti della plebe, nella stessa forma che avevano preso presso gli ultimi ordini della cittadinanza italiana.... Più che Jacopone, qui parla il popolo. Le mille voci di devozione, e di amore, e di ira che erompevano dai petti plebei, si uniscono qui in una voce sola che giunge sino ai posteri nelle rime rozze, ma efficaci di questo sacro giullare. „ <sup>(8)</sup>

In tal modo, col tramontare del secolo XIII, la Laude aveva già toccato il culmine della sua ascesa. Frattanto gli elementi drammatici che, fin dal tempo dei primi Disciplinati, racchiudeva in sè, si vengono svol-

(1) *Op. cit.*, xiv, xvj.

(2) *Op. cit.*, xxix, lxxij.

(3) *Op. cit.*, xix.

(4) *Op. cit.*, liij, liij, liiij. Ivj, lvij.

(5) *Op. cit.*, lxxvj, lxxvij, lxxviii, lxxiiij, lxxx, ecc.

(6) *Op. cit.*, lj, v. 2.

(7) Jacopone, negli ultimi anni di sua vita, a chi gli domandava perchè sempre piangesse, rispondeva: *Ego ploro quia amor non est amatus*. Cod. Riccard. 2762; cfr. pure: *Due trattati di Jacopone volgar. da Feo Belcari*, Roma 1843, pag. 87.

(8) A. D'ANCONA, *Studio cit.* in *Op. cit.*, pag. 31.

gendo nella prima metà del scolo xiv, e dàn luogo alle *Devozioni*, che dall' Umbria passano ben presto nel vicino Abruzzo, e più tardi diverranno vere e proprie *Rappresentazioni sacre*. La Laude lirica non si spense però, e dopo il Poeta todino trovò nel seno delle numerose Fraternite del '300 non pochi, nè languidi cultori; poi dai cantori popolari, passata a gente culta, acquista più perfetta forma letteraria, ma perde di candore e di spontaneità. Tuttavia frate Ugo Panziera da Prato, Francesco Albizi, il Bianco da Siena, nel secolo xiv; il B. Giovanni Dominici, Leonardo Giustiniani, Feo Belcari, Lorenzo il Magnifico nel secolo xv; e più tardi Serafino Razzi v'infondono ancora sentimenti e ispirazione; ma presto, venuti meno questi pregi, la Laude cade nell'artificio e nel plagio, nè si avrà ritegno di imitare servilmente motivi di poesia profana e amorosa,<sup>(1)</sup> nè di rifarsi a componimenti celebri, impoverendone i concetti e contraffacendone la forma metrica:

Maria, Vergine bella,  
Scala che ascendi e guidi all'alto cielo,  
De me leva quel velo  
Che fa sì cieca l'alma tapinella. (2)

Così, prendendo a prestito pensieri e parole di

(1) Lucrezia Tornabuoni de' Medici imita dalla canzone a ballo del Poliziano: *Ben venga maggio*, la laude: *Viene il messaggio, | viene il messaggio | e lo spirito saggio, ecc.*

(2) È questa una laude-ballata forse della seconda metà del secolo xv e d'incerta paternità. — Imitazione anche più servile della *Canzone alla Vergine* del Petrarca, si trova nel *Libro II delle laudi spirit. di diversi eccellenti autori, ecc.* del P. S. RAZZI. È la xlviij (f. 91\*) e s'apre così:

— Vergine bella che di sol vestita, | coronata di stelle, al sommo Sole  
— Piacesti sì, che per madre gradita | ti elesse et esser volle di te prole;  
— Tua gran clemenza a lodarti m'invita | ma non [so] ritrovar degne parole:  
— Dirò sol questa laude, e sia perfetta: | Madre, tu sei di Dio Vergine  
(eletta; ecc.  
e seguita invariabilmente in ottave !

Dante e del Petrarca, si canta nel secolo xv, e ben s'intende che siamo ormai alla decadenza. La Laude vivrà ancora una vita non gloriosa per dare di quando in quando segni di stanchezza, dopo aver avuto periodi di tanto splendore, e aver espresso nelle sue strofe modeste i più caldi affetti che commossero i cuori umani!





## CAPITOLO II.

I canti liturgici e la parte che v'ebbero i fedeli fin dai primi tempi della Chiesa. — Gl'Inni e le Sequenze. — Le Sequenze in seno alle Compagnie dei Laudesi e loro vitale influsso sulla nascita della Laude. — Convivenza di poesia religiosa latina e volgare in mezzo alle Fraternite laiche e in mezzo al popolo.



A Laude continua fuori del tempio i canti liturgici che, fin dai primi tempi del Cristianesimo, risonarono nelle riunioni dei fedeli. Proviamoci ora a spingere l'analisi sulle memorie che, attraverso i secoli, questi canti tramandarono fino a noi, nella fiducia che valgano ad avvalorare quella che, a prima vista, potrebbe apparire arda assunzione.

Vorrebbe l'Ozanam che il canto nelle Chiese risalisse a S. Ambrogio, (340-97) ma in realtà è ben più antico, nè, contro tale affermazione, varrebbe ripetere il pregiudizio che la lingua dei primi cristiani fosse stata, fino a una certa età, insufficiente per composizioni in poesia, chè affetti caldi e sinceri come quelli che accesero i loro cuori, non dovettero durar fatica a trovare giusta espressione, almeno in una prosa poetica con determinata simmetria ritmica. E, se le ragioni induttive sembrassero troppo poco, ci sovengono a questo punto le testimonianze di S.

Paolo, <sup>(1)</sup> di Plinio il giovane, <sup>(2)</sup> di Tertulliano, <sup>(3)</sup> di Origene, <sup>(4)</sup> ad assicurarci che, oltre alla salmodia scritturale, si sviluppò fin dagli inizi del Cristianesimo, <sup>(5)</sup> una nuova poesia innica, sul principio intollerante di regole metriche definitive e improvvisata, come c'informa Tertulliano quando scrive che "ciascuno [dei fedeli] può *improvvisare* un canto „, <sup>(6)</sup> ma più tardi, con S. Ilario, con papa Damaso, e, sopra tutti, S. Ambrogio, più riflessa e sottoposta a norme di armonica simmetria.

Nell'ambito delle Catacombe adunque, il popolo Cristiano prese parte attiva all'esercizio dei ministeri sacri a causa della maggior comunanza di vita spirituale che si ebbe allora tra i fedeli e i chierici, i quali in ben scarso numero coadiuvavano il vescovo nelle sacre funzioni. Col progredire del tempo e col passare della comunità cristiana dalle Catacombe, dove fino allora s'era tenuta, nelle prime basiliche di Costantino, la liturgia, che fin qui era stata molto semplice, si svolse anch'essa dal suo primo involucro e le varie sue parti divennero mansioni, secondo la dignità e l'ufficio, dei ministri del culto.

(1) *Ad Ephes.*, V, 19.

(2) *Epistolae*, L. X, xcvi. La lettera, importantissima fra le molte che il solerte legato imperiale inviava a Trajano, parve apocriфа all'Aubé e al Desjardins, ma i più, col Boissier, il Variot, l'Arnold, la credono ben a ragione autentica. Eccone la parte del capoverso 7 che ci riguarda: *Adfirmabant... se esse solitos stato die ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi deo dicere secum invicem, etc.*

(3) *Ad uxorem*, L. II, c. ix, in *Patrol. lat.*, T. II, col. 1304.

(4) *Contra Celsum*, L. VIII, c. lxxvii, in *Patrol. gr.* T. XI, col. 1617-18.

(5) Se il *De Vita contempl.*, che va sotto il nome di FILONE, potesse a lui attribuirsi, o non piuttosto credersi un prodotto dello scorcio del sec. III, (P. E. Lucius, *Die Therapeuten und ihre Stellung in der Geschichte der Askese, ecc.*, Strassburg 1879), si avrebbe pur qui (Cap. III, x) una testimonianza antichissima di inni cantati dai primi Cristiani.

(6) *Apologeticus*, c. xxxix, in *Patrol. lat.*, T. I, col. 447.

Il popolo fu così, a poco a poco, quasi escluso dal partecipare direttamente alle funzioni divine che si facevano nelle chiese, le quali non obbligavano più la comunità cristiana a radunarsi alla rinfusa come nelle Catacombe, ma "avevano la fonte da lavarsi le mani, e i loro scompartimenti secondo i gradi della gerarchia cattolica, facendosi dal vestibolo ove piangevano i penitenti, e andando alle navate spartite fra uomini e donne, nonchè all'abside, là dove gli stalli dei sacerdoti facevan corona alla cattedra marmorea del vescovo. „ (1)

Tuttavia in alcune funzioni, a cui il popolo dovè prendere per necessità ben più larga parte, come nelle *stationes* e nelle *processiones*, il canto era in prevalenza a lui riservato: "I canti erano in parte cosa del popolo, il quale cantava i salmi alternati con un cantore, ovvero col coro. „ (2) Ma col procedere degli anni, le cose cambiarono ancora, e, nel secolo vi, S. Gregorio Magno ordinò che solo i sud diaconi e i chierici minori eseguissero i canti liturgici, (3) attendendo egli stesso a istruirli. (4)

Così la partecipazione del popolo ai divini uffizi fu ancor più limitata; e trovando sempre più difficile cantare nelle Chiese, la gente devota, per appagare i suoi slanci religiosi, si ritrasse negli atri dei tempi a intonare inni e salmi. Che un'abitudine siffatta fosse

(1) A. F. OZANAM, *Op. cit.*, cap. I, pag. 16. — Cosa simile ci fa apprendere anche il GRISAR (*Storia di Roma del m.-evo*, Vol. I, parte II, p. 468) nel ricordare che il popolo era diviso per uno spazio quadrato, riservato ai membri della *Schola cantorum*, dal clero che amministrava gli uffizi sacri.

(2) GRISAR, *Op. cit.*, I. c.

(3) MIGNE. *Decreta Synodi*. T. LXXVII, col. 1335.

(4) *Scholam cantorum constituit. Lectus ejus... flagellum... cum authentico antiphonario reservatur*. GIOVANNI DIAcono, L. II, c. VI.

invalsa per alcuni secoli, si arguisce da un' omelia di Leone IV (847-55) dove si vietano nelle " chiese e nei loro atrii i canti e i cori delle donne „,<sup>(1)</sup> e ciò, probabilmente, affine di preservare la lingua liturgica dall' imbastardimento, per il soverchio contatto con gli idiomi del popolo.

Ma se le disposizioni surriferite avevano potuto disciplinare, nell' ambito delle chiese, la parte che i fedeli dovevan prendere ai sacri uffizi, non poterono nè vollero impedire che le folle, mosse sempre da uno stesso sentimento religioso e trascinate dal gusto musicale prorompevano sotto la tersa volta del cielo, nelle campagne e nelle pubbliche vie, in quei canti che non potevan ormai più innalzare sotto le volte dei tempi.

E siamo al tempo in cui la terra di Palestina e il S. Sepolcro, tradizionale mèta di devoti pellegrinaggi da ogni parte del mondo cristiano, sono invasi e profanati dai Turchi. La parola di fuoco di Pier l' Eremita, i concilii raccolti da Urbano II fan correre per i popoli di tutta Europa un fremito d' indignazione e provocano ad un tempo uno scoppio d' entusiasmo; e turbe interminabili al grido di *Dio lo vuole* valicano monti, attraversano mari per liberare i luoghi santi dagli infedeli, accese sempre di religioso fervore, che sfogano in canti ed estrinsecano in imprese guerresche.

Coloro che non possono prender parte a tali imprese trovano altri mezzi per non rimanere inerti fra tanta commozione religiosa. E qua e là si formano Fraternite che danno opera e averi per la costruzione di nuove e più splendide chiese. L' ab. di S. Pietro

---

(1) BETTAZZI, *Op. cit.*, cap. IV.

vedendo, verso il 1145, sorgere una magnifica chiesa in luogo dell'angusto cratorio del suo monastero, non sa nascondere la sua meraviglia innanzi allo spettacolo che offrono " principi, signori possenti, soldati, femmine delicate „, nel trasportare quanto sia atto per costruire. " E reca la maggior meraviglia vedere che queste innumerevoli torme compiono i loro servigi senza il menomo disordine, senza il menomo rumore. Le loro voci si fanno sentire soltanto al dato segno: allora o intonano *sacre canzoni*, o implorano dalla misericordia di Dio il perdono dei loro peccati... Sul venir della notte s'accendono dei ceri, s'incominciano le preghiere;... dopo di ciò i sacerdoti e tutti i fedeli... tornano ai focolari propri, camminando sempre ordinatamente, *salmeggiando* e pregando per i malati e per gli afflitti. „ <sup>(1)</sup>

Così in occasioni molteplici, ma sempre per effetto di uno stesso fervore religioso, il canto, uscito dai tempi, si elevò liberamente all'aria aperta in mezzo agli eserciti dei Crociati, fra le turbe dei devoti, o fra le schiere dei pii fratelli che prestavano il loro braccio a innalzare con munificenza nuovi edifici del culto. Frattanto sotto le mura stesse delle chiese il canto liturgico s'era sviluppato sempre più, s'era arricchito anzi di nuove composizioni, ma s'era a un tempo ravvicinato in qualche modo al popolo.

Da qualche secolo fra la metrica classica andavano serpeggiando elementi che, prima o poi, ne avrebbero minata l'esistenza. Questi elementi, e cioè l'accento tonico, sentito come moderatore del ritmo, il sillabismo, le assonanze e le rime, la cesura fissa in

---

(1) T. RATISBONNE, *Op. cit.*, cap. xxxv, pag. 115.

determinate parti del verso, non erano fatti assolutamente nuovi, ma mentre nell'età classica, nei secoli più splendidi della poesia di Virgilio e di Orazio apparvero sporadici e sempre subordinati alle rigide leggi vigenti allora nella metrica, (in alcuni di essi anzi si ravvisò un valore più rettorico che ritmico <sup>(1)</sup>) dal sec. iv in poi, cominciano invece ad acquistar valore e forza intrinseca, e a poco a poco s'impongono alle tradizionali leggi metriche. Nel *salmo alfabetico* di S. Agostino, scritto nel 393, codesti elementi hanno la loro quasi assoluta prevalenza: l'accento tonico è chiamato a sostituire le lunghe, il sillabismo è abbastanza tenuto in conto, costanti l'assonanze in *-e* in fine di verso, e il metro è quello popolare del tetrametro, diviso per lo più a metà dalla cesura. Troviamo qui il poeta dotto che non sdegnava i ritmi che venivano dal popolo, e che anzi prende di là la frase melodica, mormorata già prima dai soldati di Galba e di Aureliano. <sup>(2)</sup>

La chiesa, che, durante il medio evo, fu la depositaria della cultura e del sapere, non potè restare estranea alle correnti nuove di poesia che sorgevano dai substrati popolari, e che s'allargavano col trasformarsi costante della lingua. Se gl'inni ambrosiani riuscirono a mantenere in vigore le classiche leggi metriche, non ne mancarono altri che di quelle leggi fecero ben poco conto, e che si volsero invece all'accento, che ormai nella parola era il solo elemento ritmico sentito dalle plebi. Così, nella poesia liturgica s'introdussero, intorno al secolo viii, i versi leonini, <sup>(3)</sup>

---

(1) U. RONCA, *Metrica e ritmica lat. del m.-evo*, Roma 1890, P. I, p. 162.

(2) U. RONCA, *Op. cit.*, p. 119

(3) *Leonini dicuntur versus in quibus sextus pes per similitudinem vocalium et consonantium consonantiae respondent ultimae sillabae secundi*

foggiati secondo le nuove leggi. Quando poi la liturgia accolse nel suo seno le Sequenze, composizioni in prosa a membri simmetrici prima, in poesia vera e propria più tardi, la ritmica entrò da sola a dar le norme, a fissare i canoni di questo ramo della poesia liturgica.

Nè le cose potevano andare diversamente, se si riflette che le Sequenze ripetono le loro origini dalla fresca vena musicale dei volghi. Il Gautier,<sup>(1)</sup> già da tempo, ci fece apprendere che la musica delle Sequenze nuove deriva da melodie il più delle volte popolari, e la sagace affermazione di lui fu di recente accolta dal Misset e dall' Aubry, quando ci dissero che Adamo di S. Vittore da timbri di melodie di popolo attinse gli spunti per le sue poesie.<sup>(2)</sup>

Ciò posto, non farà meraviglia che i versi imperanti sulle Sequenze sieno i popolareschi ottonari e settenari trocaici, derivati dall' antico tetrametro, e tanto più anzi il fenomeno si mostra naturale, se si riferisca al tempo in cui apparve. Siamo appunto nell'epoca in cui le lingue romanze cominciano a riportare piena vittoria sull'idioma latino: la trasformazione è ormai giunta al suo ultimo passo, ma perchè ci arrivasse, l'antica lingua doveva già aver compiuto sulla bocca del popolo i vari gradi della sua evoluzione e presa un'armonia che sorgeva dai nuovi fatti ritmici, che da più secoli erano venuti acquistando

*pedis et primae tertii.* MEYER, *Radewin's Gedicht über Theophilus*, München 1873, p. 26. Così, a proposito dell'esametro.

(1) L. GAUTIER, *Œuvres poétiques d' Adam de S.t Victor, précédés d'un essai sur sa vie et ses ouvrages.*, etc. Paris 1859-59, Vol. I, cap. VIII, p. CXLVII.

(2) E. MISSET et P. AUBRY, *Les proses d'Adam de S.t Victor, précédés d'une étude critique*, Paris 1900, cap. IV, pag. 119, in "Mélanges de musicologie critique."

sempre maggior valore. In tale momento chi avesse voluto scrivere poesia in latino e foggiarla sul canto del popolo, non poteva non accettare le nuove leggi ritmiche che da quei canti si originarono.

Così, fra la fine del secolo XI e il principio del successivo, nacquero in Francia le Sequenze in poesia dalla non mai mentita veste popolare, anche quando la materia presa a trattare toccasse i temi della più alta teologia, che trovava in questi componimenti un mezzo efficace per arrivare fino al popolo. In breve cotali nuove poesie liturgiche ebbero fervidi cultori: Fulberto, vescovo di Chartres († 1029), Roberto il Pio († 1031), Ermanno de Vöringen († 1054), S. Pier Damiani († 1072), Pietro il Venerabile († 1158), Adamo di S. Vittore († 1192), e in breve in mezzo a sì felice fioritura, si propagarono dalla Francia, nei paesi del nord, nella Bretagna e nella Germania, nonchè nei domini latini del sud. Quando poi nel 1215 le nuove Sequenze e, più esattamente, quelle del Canonico Vittorino furono approvate da Innocenzo III nel Concilio Laterano, <sup>(1)</sup> esse divennero allora d'uso generale e sostituirono le notkeriane, là dove queste erano ancora in vigore.

Tale fu la diffusione delle Sequenze; e quelle di Adamo ebbero su tutte un dominio incontrastato e una fortuna immensa; più tardi furono anche tradotte in francese. <sup>(2)</sup> I più sinceri caratteri di popolarità s'accompagnarono inoltre alle novelle Sequenze, e,

---

(1) *Ecclesia Gallica et Germanica [Prosas Adami] post earum approbationem a Concilio lateranensi sub Innocentio III anno 1215 usurpavit, usque ad annum Christi 1507 retinuit.* JEAN DE TOULOUSE, *Annales*, pag. 277 e seg. — S' intende per altro che l' approvazione fu estesa alle sequenze, in genere, del tipo adamiano.

(2) L. GAUTIER, *Op. cit.*, I, pagg. CLXXX-CLXXXI.

mentre non andarono esenti da imitazioni e da plagii, fornirono, per di più, motivi e spunti a poesie di diverso carattere, furono allegramente e, talvolta, sgarbatamente travestite dai giullari e dai goliardi in mezzo ai bollori delle coppe spumanti.

Con tale fortuna le Sequenze in poesia s'erano altrove diffuse, e con tali auspici si propagarono in Italia sullo scorcio del secolo XII. Quivi, dalle chiese, si estesero ben presto agli oratori e alle sacristie, dove si radunavano le Compagnie dei Laudesi, che ormai s'erano bene organizzate. E vorrà sembrare strano il credere che in seno a queste Fraternite si cantassero sul principio le Sequenze, quando le Laudi, seppure erano venute alla luce, mandavano allora i primi vagiti, e forse in un volgare commisto di latino? Quella musica, quelle arie che accompagnarono le strofe delle Sequenze dovevano esser ben famigliari ai Laudesi, che, senza sforzo veruno, avranno ripetuto quelle melodie in cui non duravan fatica a riconoscere motivi tradizionali.

Inoltre il contenuto di tal ramo di poesia liturgica è quasi sempre laudativo, tale da adattarsi spontaneamente agli scopi di quei pii fratelli e da appagare a pieno i loro devoti intenti. Chi non riconda la sequenza *Victimae pascali laudes*, che die' luogo a tante imitazioni; e poi *Christo laudes persolvat, Laudamater Ecclesia, Deo laudes extollamus*; e di Adamo: *Laus erumpat ex affectu, Laudes Crucis attollamus, Laudemus omnes inclita*, e altre moltissime, tutte improntate a gioja ed esultanza? <sup>(1)</sup> La

---

(1) Tanto fu esteso cotesto carattere laudativo delle Sequenze, che si dissero *laudismi* quelle che, senza averne il contenuto, ebbero il movimento ritmico delle sequenze improntate a lode ed esaltazione. Uno dei tanti esempi l'abbiamo nel *Laudismus de sancta Cruce*.

stessa parola *laudes* fu spesso usata in luogo di *sequentiae*, sempre a causa dello spiccato carattere laudativo di queste; ma la prova più sicura che dai Laudesi fu coltivato fin dal principio tal genere di poesia liturgica, l'abbiamo nel fatto che nei più antichi codici fiorentini, insieme con le raccolte di laudi, figurano serie di sequenze ancora una volta d'intonazione analoga a quelle.

Nel Maglb. II, 1, 122, se ne leggono in onore dello Spirito Santo, della Pasqua, dell'Eucaristia e della Madonna; e, fra le altre, le seguenti:

- Veni, Sancte Spiritus, et emitte coelitus; etc.
- Victimae Paschali laudes immolent Christiani; etc.
- Lauda Sion Salvatorem, | lauda ducem et Pastorem; etc.
- Dulcis fons laetitiae | Virgo singularis,  
    Maria mater gratiae, | mater immortalis; etc.
- Verbum bonum et suave | personemus illud Ave,  
    Per quod Xpi fit conclave | virgo mater filia; etc.
- Ave, Maria, gratia plena | mater Xpi sine pena  
    Virgo prudentissima; etc.

Cosa simile ci mostra anche il Maglb. II, 1, 212, il quale contiene molte delle sequenze comprese nel Maglb. II, 1, 122, e altre ancora come, ad esempio, i *Quinque gaudia bte Virginis Mariae*, e cioè:

- Gaude virgo salutata | gabriele nuntio; etc.
- Gaude mater fecundata | iesu puerperio; etc.
- Gaude conresuscitata | resurgente filio; etc.
- Gaude tua sublimata | prole plena gaudio; etc.
- Gaude sumpta et locata | cum iesu in solio; etc.

e poi:

- Salve virgo nobilis Maria | virgo venerabilis et pia |  
    quae genuisti regem omnium; etc.
- Ave Maria gratia plena | Dominus tecum, virgo serena |  
    Benedicta tu in mulieribus | quae peperisti pacem ho-  
    et angelicam gloriam; etc. (minibus |
- Laetabundus totus mundus | iocundet in Maria |  
    sit iocundus in te mundus | ut formetur melodia; | etc.

— Ave gloriosa virginum regina | vitis generosa et mediciclementiae resina; etc. (1) (na |

Nessun dubbio ormai che in seno alle Fraternite dei Laudesi si cantassero *ab antiquo* sequenze liturgiche, e, insieme, altre che non entrarono nei libri ecclesiastici; e quando si confrontino il contenuto, i caratteri, l'indole musicale di tali poesie con le più antiche laudi, che furono puramente laudative e narrative, che ebbero schietto colore popolare, che andarono sull'arie che più spontanee, per semplicità e per recenti ricordi fiorirono sulle labbra dei Laudesi, si troverà ovvio come dalle tradizionali Sequenze in lode di Dio e della Vergine, sbocciassero le Laudi, sul principio molto simili, quanto alla lingua, alle Sequenze, ma poi coll'affrancarsi del nuovo idioma dal latino, in schietto volgare. Che anzi, soffermandoci sui caratteri esteriori dei due generi poetici, s'avverte subito come non poche laudi sieno ricalcate su sequenze pressochè identiche.

È sempre il canto del popolo che, col progredire del tempo, col sorgere di nuove istituzioni, col nascere di nuovi bisogni dello spirito, procrea generi novelli di poesia, che più o meno nascosti mostrano i segni della loro origine. È il canto del popolo, che, entrato prima in chiesa, ne riesce poi avvantaggiato di più copiosi ritmi, abbellito di nuovi ornamenti, per risuonare negli oratòri dei Laudesi ed echeggiare poi all'aperto fra monti e pianure, ritornando là dove prima nacque.

Sulle ali di queste arie popolari, i due generi di poesia religiosa vissero a fianco per tutto il dugento e si prestarono e si scambiarono motivi poetici e

---

(1) Traggio queste citazioni dalla tesi, già ricordata, del dott. G. Landini.

melodici accetti sì all'uno che all'altro. In quel secolo il latino era ancora bene inteso non solo dai dotti, ma anche dalle plebi, e, se non proprio dalla loro fantasia, certo dalle labbra di uomini che a quelle si volgevano, sbocciarono, accanto alle laudi, nuove sequenze: le quali, se col Celanese, con S. Tommaso e S. Bonaventura ebbero ancora componimenti austeri e profondi di concetti, furono nulladimeno coltivate da persone più umili, e che più contatti ebbero con le plebi.

Frate Enrico da Pisa, narra fra Salimbene, " fu predicatore rinomatissimo, caro al clero e al popolo. Tra l'altro sapeva scriver musica... comporre bellissime e deliziose cantiche, non meno a canto fermo che modulato, cioè a note doppie o rotte. Fu cantore abilissimo. Aveva voce grave e sonora da riempirne tutto il coro... Fece molti canti e compose molte sequenze. Scrisse e musicò per canto:

Christe meus - Christe Deus  
Christe rex et dominus...

... e l'altra a tre voci:

Miser homo cogita  
facta Creatoris; etc.,

e, similmente, fece il canto per quella composizione di M. Filippo, cancelliere di Parigi, cioè:

Homo quam sit pura  
Mihi de te cura.

Ed essendo custode, e giacendo ammalato nell'infermeria del convento di Siena, mandò a chiamare me che fui il primo a scrivere le note del suo canto, mentre egli cantava. Così mise in musica per canto l'altra composizione del Cancelliere, cioè:

Crux de te volo conqueri; etc.,

e Virgo, tibi respondeo; etc.,  
 e Centrum capit circulus; etc.,  
 e Quisquis cordis et oculi; etc.,

e per quella sequenza:

Jesse virgam humidavit; etc., (1)

compose un canto delizioso, che si canta con assai diletto mentre prima aveva musica rude e dissonante che aveva fatto Riccardo da S. Vittore, come ne compose tante altre. Allo stesso modo musicò per canto anche gl'inni di S. M. Maddalena, che aveva fatti il predetto Cancelliere di Parigi, e cioè:

Pange lingua Magdalenae; etc.,

e compose grati canti per altri inni. Sulla Resurrezione di G. Cristo fece la sequenza, composizione e musica:

Natus, passus Dominus  
 Resurrexit hodie.

Il secondo canto, ossia il concanto, lo compose frate Vita, lucchese, dell'Ordine dei Minori, il miglior cantore del suo tempo nell'uno e nell'altro canto, fermo e e rotto. Aveva voce esile, sottile e dilettevole a udirsi... Cantava in presenza dei vescovi, arcivescovi, cardinali e del papa. E se, quando cantava, gorgheggiava qualche usignuolo, questi cedeva a lui e l'ascoltava. E della sua voce non si scusava mai, nemmeno per infreddatura o altra causa, quando era chiamato a cantare.... Fece la nota sequenza, composizione e musica:

Ave, mundi spes Maria; etc., (2)

(1) È compresa nella raccolta del GAUTIER, (*Œuvres poétiques d'Adam de S. Victor, etc.*, Vol. II, pag. 377) ma è apocrifa.

(2) L. GAUTIER, *Op. cit.*, II, 382 (apocrifa).

e molte altre cantilene in musica melodica o rotta, delle quali si dilettevano molto chierici e secolari. E siccome il Cardinale Tommaso da Capua, che era il più insigne scrittore della Corte romana, aveva fatto la sequenza:

Virgo parens gaudeat; etc.,

e aveva pregato frate Errico pisano a farvi il canto, che compose piacevole e bello e soave a udirsi, frate Vita vi fece il secondo canto ossia il concanto. Giacchè sempre, quando trovava qualche semplice canto di frate Errico, volentieri vi applicava il secondo canto. „<sup>(1)</sup> Sotto l'anno 1250,<sup>(2)</sup> il diligente cronista aggiunge nuove notizie in proposito, sul cardinal Tommaso da Capua, nè tralascia d'informarci che lo stesso Gregorio XI, già frate dell'Ordine dei Minori, compose inni e sequenze in onore di S. Francesco.

Tali notizie fra Salimbene ci dà sui cantori di Sequenze a lui contemporanei e da lui conosciuti; i più noti dei quali, frate Errico e frate Vita, appartengono a quella schiera di uomini, che, per il loro ministero di predicazione, vissero continuamente in mezzo al popolo. E qua e là ci fa menzione di frate Giovanni da Parma,<sup>(3)</sup> ministro generale dei Minori, di frate Giacomino Olle da Parma,<sup>(4)</sup> di frate Bonagiunta da Fabriano,<sup>(5)</sup> di frate Guidolino Gennari da Parma,<sup>(6)</sup> di frate Guglielmo piemontese,<sup>(7)</sup> i quali tutti furono rinomati predicatori e cantori abilissimi. Salimbene

(1) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1245, I, pagg. 86 e 87.

(2) FRA SALIMBENE, *Cron.*, I, p. 278-79.

(3) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1248, I, p. 176.

(4) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1248, I, p. 197.

(5) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1284, II, p. 110.

(6) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1284, II, p. 111.

(7) FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1248, I, p. 198.

non ci dice di più di tali suoi contemporanei; solo per Guidolino aggiunge qualche altra notizia ricordando che “cantava benissimo nel canto melodico, cioè nel canto rotto, e nel canto fermo aveva più arte che voce. „<sup>(1)</sup> Che mai altro sarà stato il canto melodico se non appunto quello di inni e sequenze, le quali ultime erano musicate senza sforzo nei chiostrì in cui Guidolino e gli altri suoi fratelli vivevano? Ora, se ripensiamo a quale sviluppo ebbe in questo tempo la Laude per opera e nel seno stesso degli ordini religiosi, vorremmo credere troppo arrischiata induzione che, accanto alle poesie liturgiche, quei francescani componessero e cantassero anche laudi volgari, e avere difficoltà ad ammettere che molte di quelle laudi, che, per il loro sapore arcaico e per certi tratti dialettali, nelle antiche stampe furono attribuite a Jacopone, si debbono appunto restituire alla paternità di questi più oscuri cantori?

E cotale coesistenza di sequenze e laudi, che sembra doversi in generale ammettere per l'indole e le vicende stesse dei due generi di poesia, la troviamo di fatto qua e là, e possiamo dire che il fenomeno, all'apparenza sporadico, non ci abbia concesso di vedere se non pochi dei tanti segni che allora si manifestarono; possiamo dire che solo poche voci pervennero fino a noi, fra le molte che alla Sequenza e, insieme, alla Laude schiusero versi e canti.

Fra Salimbene già ci ha informato che, al tempo della Devozione dell'*Alleluja*, si cantarono laudi; ma il cronista non s'arresta qui e, sempre parlando di Fra Cornetta, ricorda che l'infervorato uomo “predi-

---

(1) FRA SALIMBENE; *Cron.*, a. 1284, II, p. 111.

cava dicendo buone parole al Signore, e, dopo tutto, cantava un saluto alla Vergine così:

Ave Maria - clemens pia,  
 Gratia plena - Virgo serena,  
 Dominus tecum - tu mane mecum  
 Tu benedicta in mulieribus  
 Quae peperisti pacem hominibus  
 Et angelis gloriam.  
 Et benedictus fructus ventris tui  
 Qui coheredes ut essemus sui  
 Nos fecit per gratiam. „ (1)

Qui troviamo proprio nel popolo, in mezzo alle folle, il connubio fra laudi e sequenze; e di queste umili turbe gli scrittori imiteranno l'esempio.

L'Anonimo Genovese, oltre alle rime in volgare, alcune delle quali per il contenuto e per il metro sono vere e proprie laudi, scrisse componimenti poetici latini, (2) i più dei quali sono ritmici e “ non si scostano dai tipi che possiamo trovare nelle raccolte di inni liturgici medioevali su cui pajono modellati empiricamente. „ (3) Non poche hanno anzi il metro di vere e proprie sequenze monostrofiche, (4) e queste

(1) Questa sequenza, che come tante altre, divenute popolarissime, fu attribuita ad Adamo di S. Vittore, (L. CAUTIER, *Op. cit.*, II, p. 448) si trova pure, con qualche lieve variante, nei codici più antichi (Maglb. II, 1, 212,) accanto a raccolte di laudi. Come si vede, i fatti si confermano a vicenda.

(2) Uno dei componimenti, il x, che comincia: *Cum sit homo caro fenum*, sotto il nome di S. Bernardo, divenne celebre. Gli altri furono quasi tutti messi alla luce, or non è molto, da F. L. MANNUCCI, (*L'Anonimo genovese e la sua raccolta di rime*, Genova 1904, append., p. 225 e sgg.) e all'Anonimo attribuiti. Sono pubblicati nell'appendice 32 dei 35 carmi latini dell'An., chè due di essi, il x e il xxvi, erano già editi prima che il Mannucci si occupasse di tali poesie. Il xx manca; il xiv, già pubblicato dal Bonazzi, è riprodotto con maggiore esattezza.

(3) F. L. MANNUCCI. *Op. cit.*, p. 219.

(4) Cfr. i num. II, IX, XXIII, XXXV dell' *Op. cit.*; nel n. IX le *clausulae* delle strofe si chiudono sempre sulla stessa rima come nelle laudi.

l'ignoto poeta avrà voluto certo imitare. Allo stesso modo Jacopone temprò il suo genio nella poesia liturgica, e, fra la sua fecondissima fioritura di laudi, ci apre un fiore diverso dagli altri, la mirabile sequenza del dramma del Calvario, che tanto d'avvicino ricorda molte altre liriche del poeta tudertino. <sup>(1)</sup> E se a Jacopone, oltre a codesta gemma, nessun altro carme in latino si può oggi attribuire, se non il *Cur mundus militat sub vanagloria?* <sup>(2)</sup> dei molti che già furono a lui assegnati, possiamo a ogni modo ritenere per certo, come bene osserva il Tenneroni, " che gli altri saranno stati prodotti dalla estesissima scuola Jacoponica. „ <sup>(3)</sup>

Così abbiamo prove certe di questa stretta convivenza di poesia religiosa in latino e in volgare, che per sua indole e per sua natura, all'uno e all'altro genere ugualmente bene si adatta: sono gli stessi pensieri, che non di rado si manifestano nella Sequenza latina e nella Laude nostra antica, <sup>(4)</sup> gli stessi metri, gli stessi ritmi musicali che, avuto dal popolo il loro primo soffio di vita, sono presi a prestito da queste forme di poesia religiosa e dalla poesia umile e spontanea in genere.

Quando Jacopone, nelle verdi campagne dell' Umbria, improvvisava <sup>(5)</sup> i suoi canti, doveva certo ricor-

(1) Cfr. F. ERMINI, *Lo " Stabat Mater „ e i planti della Vergine nella lirica del m.-evo*, Roma 1899.

(2) Cfr. A. GASPARY, *Storia della lett. it., ecc.*, Vol. I, p. 132; A. TENNERONI, *Lo " Stabat Mater „ e " Donna del Paradiso „; studio su nuovi codici*, Todi 1837, pagg. 26, 27, 57 e sgg.

(3) A. TENNERONI, *Op. cit.*, p. 26.

(4) Si confronti, ad esempio, il *Dies trae* e le laudi jaconiche sul giudizio finale (*Stampa cit.*, xv, xxj e l; *Tres.* IV, xv e xvj); per lo *Stabat Mater*, vedi F. ERMINI, *Op. cit.*, A. TENNERONI, *Op. cit.*, p. 63; e per le altre sequenze dallo *Stabat* ispirate, cfr. A. TENNERONI, *Op. cit.*, p. 13; per il *Cur mundus*, vedi A. TENNERONI, *Op. cit.*, pagg. 27, 57 e sgg.

(5) Il D'ANCONA (*Jacopone da Todi, ecc.*, p. 31) ammette l'improvvisa-

rere alle melodie che prima gli si affacciavano alla memoria, ad arie che forse poc'anzi aveva udito, nella chiesa o all'aperto, sbocciare sulle labbra di qualche villanella, lieta della sua canzone d'amore. San Francesco dallo spunto d'una poesia, probabilmente amorosa, aveva tratto il tema d'una predica tenuta sulla piazza di Montefeltro; frate Errico da Pisa nel tempo stesso che musicava liturgiche poesie, rivestiva di note per una sua penitente lo stornello:

E tu nō cure de me  
E nō curarò de te, (1)

che, sotto altra veste, sboccia di nuovo in mezzo al Rinascimento, non più malizioso questa volta, ma gaio e sbrigliato:

Balliamo ad suō di pie'  
Poi chel Cymbalo nō ui é. (2)

Del resto, codesti rapporti tra la poesia d'amore e la poesia religiosa non sono un fenomeno particolare alla sola Italia. Se, valicando le Alpi, ci soffermiamo per un po' nelle melodiose pianure di Provenza, troveremo anche qui, e proprio in pieno secolo XIII, (3)

zione per alcuni canti, quali: *O júbilo del core*, (*Stampa cit.*, lxxvi) e *Lo cor umiliato*, (*Tres.*, VII, iij). Cfr. pure: TOBLER, *Vita del B. Jacopone da Todi*, in *Zeitschrift für roman. Philologie*, Halle 1878, p. 38-39; e A. D'ANCONA, *Op. cit.*, p. 86.

(1) Cfr. FRA SALIMBENE, *Cron.*, a. 1245, I, p. 86.

(2) *Cod. cart. vat. lat. 4817*, fol. 45 (retto). — Il codice, di cui avremo occasione di parlare in seguito un po' più ampiamente, è scritto dall'umanista Angelo COLOCCI (1467-1549).

(3) Per non dire di tanti altri, basterà ricordare Guglielmo Montanhagol, il rimatore che, mentre rimpiange l'antica cortesia e scrive aspri giudizi contro i chierici, impronta le sue liriche a sentimenti morali. E qui non sarà inutile notare come, fin dagli ultimi decenni del secolo XII, nella poesia profana si potevano avvertire risonanze mistiche, che se in molti trovatori appajono piuttosto artificiose e convenzionali, nel Monaco di Montandon sono invece l'eco di una concezione più elevata, e, sto per dire, più spirituale dell'amore. — E, ancora, ai *lais* religiosi di Gautier

un subito fiorire di lirica religiosa e, più particolarmente, mariana per opera degli stessi poeti che avevano inneggiato all'amor cortese e cavalleresco. Vero è che la guerra contro l'eresia albigese, negante il culto della Vergine, potè non poco favorire questo improvviso slancio di poesia mistica, ma, come bene avverte il Savj Lopez, il fatto " non si deve tanto a un'azione diretta dell'Inquisizione quanto alla natural conseguenza di un novello indirizzo degli spiriti „,<sup>(1)</sup> sì che cotesto moto si manifestò quasi contemporaneamente anche fuori dei dominî occitanici, e cioè nella Francia settentrionale e nella Germania.<sup>(2)</sup>

E " il novello indirizzo degli spiriti „ ci spiega come qui nella Penisola, lirica sacra e lirica profana abbiano avuto, fin dagl'inizi, un'azione reciproca; qui appunto dove ragioni storiche e civili avevan dato, più vivo che altrove, il soffio vivificante alla poesia mistica senza però segregarla del tutto dalla poesia d'amore. Siamo dunque di fronte a un nuovo elemento dell'anima del medio evo, che, rifacendosi alle virtù morali, ravvicina, dirò così, lo spirito alla carne, infonde nella poesia che finora era stata l'eco di una vita sensualmente profana, sentimenti più puri e più alti; e, qui in Italia, sciogliendo il " nodo „ che aveva irretito l'antica lirica nell'artificio e nel convenzionalismo, prepara l'avvento della poesia del " dolce stil nuovo „, che

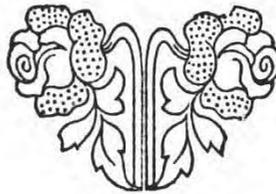
---

de Coincy, di Ernoul le Vieux non prestò forma e pensieri talvolta la pastorella che già era stata così spesso arditamente procace? (Cfr. P. SAVJ LOPEZ, *Trovatori e poeti; studi di lirica antica*, Palermo 1906, p. 33 e sgg.) All'opposto, e l'abbiamo già accennato, non è difficile avvertire nelle sequenze influssi di poesia giullaresca e profana, più visibili che altrove in quei componimenti poetici bilingui con versi liturgici in modo strano sposati a versi romanzi.

(1) *Op. cit.*, pag. 34.

(2) Cfr. P. SAVJ LOPEZ, *Op. cit.*, I. c.

dal cuore e dall'immaginazione di un eccelso spirito di poeta qual fu l'Alighieri, erompe tutta florida di giovinezza e spirante di sincerità. (1)



---

(1) Si vedano, a questo proposito, le belle pagine dettate da P. Savr Lopez sul *Dolce stil nuovo*, uno studio (*Op. cit.*, pagg. 9-46) dove, con acuta indagine, si cercano di "penetrare alcuni sottili avvolgimenti della coscienza medievale", che sono come i presagi della novella poesia.

# PARTE SECONDA

( metrica )





## CAPITOLO I.

Le Sequenze del primo periodo (notkeriane), e del secondo periodo (adamiane). — Metrica delle sequenze di Adamo di S. Vittore. — Versi non usati dal Canonico vittorino. — Fatti metrici a lui sconosciuti. — Modo di cantare le Sequenze.



**P**ROVATO storicamente come la Laude altro non sia che un prodotto dei canti che risuonarono prima timidi e occulti fra le pareti delle catacombe e poi echeggiarono festevoli sotto le volte superbe delle Basiliche costantiniane e delle Cattedrali gotiche, vediamo come anche l'indagine metrica condotta sulle forme più vicine al popolo di quei canti, alle divulgatissime Sequenze, ci porga un'altra valida prova delle relazioni che intercedono fra la Laude e la poesia liturgica, e ci conduca a concludere che, più ancora di quanto non si sia notato per il contenuto, la nostra antica lirica religiosa si riporta, con i suoi metri originari, alle Sequenze latine.

E ormai è l'ora di conoscere un po' più davvicino questi componimenti, che, se solo con pochissimi ma splendidi esempi poterono conservare stabile posto nella liturgia, sono nondimeno di ben grande importanza per noi e ci domandano uno studio accu-

rato dei loro caratteri formali così spiccatamente distinti da quelli degl'inni.

È noto come fin dai tempi più antichi l'*Alleluja* di chiusura del Graduale era seguito da una serie di note che si cantavano sull'ultima vocale *-a* dell'*alleluja*, ma questi *jubili*, queste *neumae*, come furono chiamate, erano di assai complicata esecuzione, e così sprovviste di parole com'erano, difficili a ritenersi. Ma il caso non tardò a offrire un mezzo che togliesse le difficoltà e desse a tali melodie un ornamento insperato.

Verso l'anno 851 un monaco del convento di Jumièges, devastato allora allora dai Normanni, errando di paese in paese si spinse fino all'abbazia di S. Gallo in Elvezia, portando seco, unica cosa potuta salvare dal totale saccheggio, un antifonario. E tanto più prezioso era quel libro liturgico perchè quivi, nelle *neumae* dell'*alleluja*, all'ultima vocale *-a* su cui si modulava l'intera melodia, erano state sostituite rozze parole: ma la rozzezza non toglieva che il mezzo mnemonico fosse ormai trovato: non mancava dunque che perfezionarlo, non mancava che adattare alla musica parole che, con, più garbo, esprimessero idee meno ingenue.

Da dieci anni, o giù di lì, si trovava nell'abbazia il giovane monaco Notkerus, soprannominato il *balbulus*, fervente cultore di musica liturgica. Egli seppe far tesoro dell'accorta trovata, e sotto la guida dei maestri di canto Ison e Marcello, si diede a comporre periodi simmetrici, esattamente rispondentisi due a due, tranne che al principio e alla chiusura, secondo quanto richiedevano le esigenze del canto.

Tali periodi, governati s'intende da un certo ritmo, adattati sillaba per sillaba a ciascuna nota delle or-

mai ben sviluppate sequenze, si chiamarono *prosaes*, o, sforzandone un poco l'originaria accezione al tutto musicale, *sequentiae*.<sup>(1)</sup>

Dall'abbazia di S. Gallo si propagarono tali sequenze in Francia, in Allemagna, in Inghilterra, e ottennero dappertutto un vero successo, togliendo finalmente di mezzo le gravi difficoltà che s'erano incontrate nel cantare e tenere a memoria le molteplici *neumae* allelujatiche sprovviste finora di parole. Così le *prosaes* di Notkero e le notkeriane ebbero incontrastato successo dal secolo IX a tutto il secolo XI; ma appunto perchè le sequenze tanto si propagarono e acquistarono tanta popolarità, non potevano rimanere, e non rimasero difatti estranee alle voci che dappertutto, nei tempi con gli uffizi in versi, con i misteri, e perfino con alcuni inni; nelle vie e nelle piazze con le canzoni dei vaghi trovatori e degli allegri giullari, faceva gaiamente sentire la nuova poesia; voci a cui il popolo porgeva orecchio con soddisfacimento e con diletto. Bastava che sorgesse un poeta liturgico, che sentendo la smagliante giovinezza, l'armoniosa soavità di tale poesia, ne raccogliesse gli elementi ormai sparsi anche nelle sequenze, li disciplinasse con l'ingegno e l'originalità sotto norme certe, perchè alle antiche sequenze dai periodi ritmici distinti solo da *clausulae* o pause dopo un determinato numero di sillabe, se ne sostituissero definitivamente altre che, mutate le parole, ma non il carattere musicale, si presentassero composte di versi rigidamente regolati dalle leggi del sillabismo e da quelle dell'accento tonico, e corrispondenti in istrofe rimate secondo norme certe e co-

---

(1) Traggo queste notizie dalla ben nota prefazione al *Liber Sequentiarum* che Notkero, fra gli anni 880-87, dedicò a Liutwardo, vescovo di Vercelli. — Cfr. MIGNE, *Patr. lat.*, T. CXXXI, col 1003.

stanti. — Il poeta venne, e fu Adamo di S. Vittore.

Il passaggio dunque dalle sequenze notkeriane a quelle del secolo XII, in cui solo per un diligente esame si scorge la parentela con quelle, non fu repentino, e se indaghiamo nell'esteso campo delle sequenze, non stenteremo a trovarne alcune che hanno tale struttura metrica, che, se le avvicina di molto alle più recenti, non manca di riconnetterle in qualche parte a quelle del primo periodo. <sup>(1)</sup> E nella raccolta del Gautier se ne trovano alcune che, nonostante le frequenti rime e assonanze, sono proprio costrutte al modo delle sequenze antiche, come quella che comincia: *Martiris Victoris laudes*, e l'altra: *Virginis Mariae laudes*; ma per esser tali *prosaie* imitazioni servili dell'altra notissima: *Victimae paschali laudes* di Wipone, possiamo pensare che esse, più che additarci un fenomeno di preparazione alle sequenze nuove, non sieno che meditata imitazione di un modello più antico. <sup>(2)</sup>

Tuttavia non dureremo fatica a incontrarne di quelle che risentono del periodo di passaggio dalla prima alla seconda specie, e sono: *Christo laudes persolvat*, che racchiude un paio di strofe costruite secondo la ritmica delle sequenze di Adamo, e l'altra; *Trinitatem referat aquila*, <sup>(3)</sup> che, pur avendo la maggior parte delle strofe a mo' di quelle delle sequenze nuove

(1) Cfr. C. BARTSCH, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, - zvette Abtheilung - Rostock 1868. — Nel Cap. I è fatta la descrizione della sequenza: *Stola jucunditatis alleluja* (MONE, III, 390), di: *Ave caro Christi regis* (DANIEL, V, 211), e di varie altre di struttura consimile.

(2) Sono queste le sequenze II, 94, e II, 348 dell'ed. del Gautier, le quali rovano naturalmente nel loro prototipo tracce dei nuovi fenomeni ritmici che si venivano manifestando. Quindi, modello e imitazioni non son privi d'importanza.

(3) Cfr. GAUTIER, *Op. cit.*, I, 246; I, 252. La speciale fisonomia di quest'ultima sequenza è anch'essa rilevata dal BARTSCH, *Op. cit.*, I, c.

nella forma della quarta e nella presenza dei versetti di apertura e di chiusa, rammenta senza dubbio le notkeriane. Ma Adamo di S. Vittore, s'è già notato, fisserà le leggi delle novelle sequenze, e, a tal uopo, conservando loro naturalmente quei caratteri metrici necessari alle tradizionali leggi musicali, e cioè la ripetizione delle *clausulae* che, così abbinate, formano la strofe, e il mutare di queste nel corso di una stessa sequenza, si volge fiducioso alla poesia nuova.

Quali sono le origini quali i caratteri della nuova versificazione? — L'abbiamo già avvertito: la Sequenza ha i caratteri di poesia di popolo al contrario dell'Inno, che nei metri, nelle strofe costantemente uguali l'une alle altre, mostrano ricercata imitazione classica, intendimenti artistici più consapevoli. Ma, per quanto popolari dovessero essere le *prosaes*, non si sarebbero potute, al certo, distaccare totalmente dalla poesia antica, quando tutte le varie ritmiche sôrte o sorgenti nei vari paesi romani avevano il loro natural fondamento in quella: tanto meno, anzi, poteva distaccarsene la Sequenza, che, come poesia liturgica, dovè usare la lingua latina in ogni sua manifestazione.

Quindi nella metrica dei Romani bisognerà rintracciare i primi elementi della versificazione delle *prosaes*, elementi che quivi troveremo di certo trasformati e, alle volte, quasi irricognoscibili, ma, non per questo, meno certi, specialmente se volgeremo l'attenzione a quei metri più popolari, e, perciò, più conosciuti della poesia latina. Il verso maggiormente in voga fra i volghi dell'età imperiale fu il *tetrametro trocaico catalattico*, il divulgatissimo metro, che intaccato ormai dalla nuova poesia ritmica che cominciava già a far sentire voci ben distinte, risonò in mezzo alle schiere dei soldati di Aureliano:

Mille, mille, mille, *mille, mille* decollavimus  
 Unus hōmo mille, *mille, mille*, decollavimus  
 Mille, *mille, mille, mille* vivat qui mille occidit  
 Tantum vini nemo hābet quantum fudit sanguinis  
 Mille Sarmatas, mille Francos semel et semel occidimus  
*Mille, mille, mille*, mille mille Persas quaerimus. (1)

E questo stesso verso possiamo considerare come fondamentale nelle sequenze nuove.

Ma, prima di procedere innanzi, dobbiam dire quali sieno le leggi che danno norma a queste novelle sequenze, e che da Adamo ricevono costante e necessaria applicazione.

1° La prima legge è quella dell'accento, che si può enunciare così: una parola bissillaba ha un solo accento sempre sulla prima sillaba; una parola trissillaba ha un solo accento sulla penultima se questa è lunga (*infirmus*), se è breve, all'accento grammaticale della terzultima se ne aggiunge uno ritmico secondario sulla sillaba finale (*gratiā*); le parole polisillabe si regolano in modo analogo, sì che abbiano sillabe alternativamente accentate (*evangeliūm, solēmnitās, amāritudo*); le monosillabe sono atone o toniche a seconda del posto che occupano nel verso, a seconda cioè che si trovino attigue a sillabe accentate o atone:

huius mira *vis* diei; (GAUTIER, I, 88, v. 5)

his *in* arcto constitutus; (Id., id., v. 10)

Ben si vede come da tal legge scaturisca un ritmo binario formato di trochei e giambi, che solo in casi

---

(1) Le parole in corsivo sono state restituite dal Corssen. — Che i versi non sieno metrici, ma ritmici, è provato da più fatti: dalle sillabe brevi usate in funzione di lunghe perchè percosse dall'accento tonico, dall'iato non giustificabile per nessuna ragione, dal troppo frequente accordo fra l'accento grammaticale e l'*ictus metricus*, ecc.; più ampiamente, cfr. U. RONCA, *Op. cit.*, P. I, pag. 24.

speciali può esser lievemente interrotto; ciò che conferisce al verso maggior varietà d'andatura. (1)

2° Altra legge rigidamente fissata da Adamo è il *sillabismo*, e per essa i vari versi, oltre alla retta collocazione degli accenti, debbono avere determinato numero di sillabe.

3° La terza legge è la rima, e, per effetto del ritmo binario, si ha che, se la parola suggellante il verso è parossitona (*natùra*), l'omofonia con la parola che le corrisponde, oltre alla vocale accentata, deve estendersi all'ultima sillaba atona: *natùra* : *genitùra*; se poi è proparossitona (*nèbulá*), la corrispondenza, oltre alla sillaba finale, si deve estendere alla vocale atona che precede, per modo che avremo: *tàbulá* : *nèbulá*; *nùbilá* : *àquilá*; e non: *nebula* : *nubila*.

4° Ultima legge è quella della *cesura*, che presso Adamo di S. Vittore è usata nei versi di otto sillabe femminili, in quelli di dieci mascolini, e nei dodecassillabi con l'ultima accentata: nei primi due versi la cesura cade dopo la quarta sillaba atona, nell'ultimo dopo la sesta fornita d'accento ritmico secondario.

Queste son le leggi che regolano la ritmica delle sequenze nuove, leggi che in Adamo hanno carattere di necessità, mentre prima e dopo di lui le troviamo

(1) Così, ad esempio i senari, i settenari, gli ottonari ascendenti oltre all'accentatura più normale:

6<sup>ro</sup> Novisque frùgibús...  
 7<sup>ro</sup> Sine càrnis òperé...  
 8<sup>ro</sup> Cum lùce cùm laetitiá...

possono averne altra un po' mutata:

6<sup>ro</sup> Pàri malitiá...  
 7<sup>ro</sup> Et coèlo concòrdiá...  
 8<sup>ro</sup> [ Pèrgit ad lùcis àtriá...  
 Quò collèga per Spìritúm...

più o meno in onore, ma non considerate addirittura inviolabili. (1)

E ora vediamo quali sieno i versi, e, insieme, le strofe usate in queste sequenze, cominciando dal metro fondamentale, il *tetrametro trocaico catalettico* sottoposto definitivamente alle leggi della ritmica latina. La *prosa*: *Clara chorus dulce pangat*, che i Gautier malamente attribuì ad Adamo, ha varie strofe di versi di quindici sillabe, collegati in distici da una rima maschile:-

Clàra chèrus dülce pàngat vòce nùnc allèlujá  
 Àd aetèrni règis làudem qui gubèrnat òmniá. (G., I, 175.)

Leggendo tali versi non s'avverte l'armonia che si sentirebbe leggendo secondo l'*ictus metricus* l'antico tetrametro t. c., l'armonia che si sente recitando la maggior parte della cantilena dei soldati di Aureliano? Nè manca la cesura dopo l'ottava sillaba e la costante uscita cretica sulla fine. (2) Ben presto però nel tetrametro avvenne una trasformazione per la quale si potè avere una strofa meno rudimentale del distico, una strofa, anzi, ritmicamente perfetta, il tetrastico; e di qui Adamo parte per formare tutte le altre felicissime combinazioni ritmiche.

La forte cesura che il tetrametro ha dopo l'ottava sillaba, introdusse nel verso una rima, la quale venne a scindere l'antico metro in due parti pressochè uguali. Così si generò il tetrastico a ottonari discen-

(1) Cfr. E. MISSET ET P. AUBRY, *Les proses d'Adam, etc.*, pagg. 28 e sgg.

(2) Lo stesso metro che troviamo usato frequentemente in questa *prosa*, che, per l'eccessiva varietà dei ritmi, per la scarsezza delle rime - dovuta alla presenza del tetrametro t. c. non rimato sulla cesura - attesta uno dei primitivi passi fatti dalle sequenze verso la loro ultima trasformazione, lo s'incontra, usato pure con molta larghezza, nelle sequenze:

denti e settenari ascendenti a rime alternate, che sotto la penna del Vittorino suona così:

$a^8 b^7 a^8 b^7$  (1)  
 Médiator nòbis dàtus  
 In salutis praetium  
 Non naturae, sed reatus  
 Refugit consortium. (G., I, 18, str. 3.)

Cotesta strofa che è base a tutte le altre delle sequenze, <sup>(2)</sup> era troppo breve per melodie dal periodo largo e ampio com' erano divenute quelle delle sequenze stesse già fin dalla riforma di Pietro e Romano. <sup>(3)</sup> Tuttavia la strofa di quattro versi ben si prestava a un ampliamento, che venne, sto per dire, spontaneo. Raddoppiando il primo emistichio del tetrametro i. c., si sarebbe avuta una strofa di sei versi che prima di prendere la forma così nota:  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$ , avrà avuto lo schema:

$a^8 a^8 b^7 a^8 a^8 b^7$  (4)

I, 48, 175, 261, II, 337, (qui in istrofe:  $a a a a$ , opp.  $a a b b$ ) e in: *Congaudentes exultemus*, (I, 202) assai antica e assai popolare. — Un distico siffatto assomiglia come ognuno vede, molto davvicino alle *clausulae* rispondentisi a due a due delle sequenze notkeriane.

(1) Cfr., per altri esempi, le sequenze di Adamo: I, 40, 212; II, 53, 105, 228; e le apocrife: I, 202; II, 28, 79. — Qui nelle note, come pure nel testo, faccio costante distinzione fra le sequenze autentiche e le sequenze apocrife, comprese nella raccolta del Gautier, perchè si rilevino bene le vicende delle une e delle altre.

Avverto fin d'ora che negli schemi indico con lettere tonde i versi discendenti e con lettere corsive gli ascendenti.

(2) Cfr. L. GAUTIER, *Op. cit.*, L. I, p. CLV. — Noterò qui, *per incidens*, che la strofa ora esaminata è peculiare alle Sequenze, mentre la inversa e cioè, con versi maschili nei posti dispari e femminili nelle sedi pari, è propria della poesiagoliardica.

(3) Sono i maestri dicanto inviati da papa Adriano a Carlo Magno. — *Carolus rogat papam adrianum ut mittat romanos cantuum gnaros. In Franciam mittuntur Perus et Romanus.* — ERKEARDO IL GIOVANE, *De casibus monasterii sancti Galli*, cap. II.

(4) Cfr. le sequenze: I, 348; II, 39, 114, 407, e, fra le apocrife: I, 292; II, 79, 202 321.

Laudem Crucis attollamus  
 Nos qui crucis exultamus  
 Speciali gloria.  
 Nam in cruce triumphamus  
 Hostem ferum superamus.  
 Vitali victoria; (G., I, 348. str. 1.)

giacchè era naturale che da  $a b a b$  si andasse subito ad  $a a b a a b$ , e che, divenuta così in questa nuova strofa non più necessaria la concordanza fra le prime rime di ciascuna delle due *clausulae*, si sia da essa passati presto alla forma più perfetta e armoniosa:

$a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$  (4)  
 Heri mundus exultavit  
 Et exultans celebravit  
 Christi natalitia;  
 Heri chorus angelorum  
 Prosecutus est coelorum  
 Regem cum laetitia. (G., I., 212, str. 1.)

Tale è la strofa che regna sovrana su tutte le sequenze del Canonico di S. Vittore, e su quelle del secondo periodo in genere, chè meglio delle altre doveva appagare le esigenze musicali. Tuttavia vi furono melodie anche più larghe, e tali da non potersi racchiudere nell'ambito di una strofa di soli sei versi; ma, usando lo stesso espediente di ripetere il primo emistichio del tetrametro t. c., si ebbero gli schemi:

$a^8 a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 c^8 b^7$  (2)  
 Reprobatus et abiectus,  
 Lapis iste nunc electus,  
 In trophaeum stat erectus  
 Et in caput anguli.

---

(1) Questa strofa è usata in ben settantotto delle cento sequenze registrate dal Gautier. Noto fra le altre del Canonico vitorino: I, 18, 24, 32, 40, 54, ecc.; e fra le apocrife: I, 29, 35, 158, 174, ecc.

(2) Questo schema si trova in trentaquattro sequenze, fra cui, ad es.: I, 18, 54, 88, 101, 107, ecc.; e; fra le apocrife: I, 10, 13, 265, 292, ecc.

Culpam delens, non naturam,  
 Novam creat creaturam,  
 Tenens in se ligaturam  
 Utriusque populi; (G., I, 54, str. 8.)

e

$a^8 a^8 a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 c^8 c^8 b^7$  (1)  
 Tu qui dator es et donum,  
 Tu qui cordis omne bonum,  
 Cor ad laudem redde pronum  
 Nostrae linguae formans sonum  
 In tua praeconia.  
 Tu nos purga a peccatis,  
 Auctor ipsae puritatis,  
 Et in Christo renovatis  
 Da perfectae novitatis  
 Plena nobis gaudia; (G. I, 106, str. 10.)

il primo dei quali assai più frequente del secondo.

E, per esaurire l'enumerazione di tali strofe composte di ottonari e settenari trocaici, debbo ricordare la diffusa modificazione dello schema:  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$ , che agli ottonari della seconda *clausula* ha sostituito ettasillabi di ugual ritmo:

$a^8 a^8 b^7 c^7 c^7 b^7$  (2)  
 Quid de monte lapis caesus  
 Sine manu, nisi Jesus  
 Qui de regum linea,

---

(1) Cfr. pure, fra le sequenze di Adamo: I, 88, 107, 256; II, 18, 39, 127, 189; e, fra le spurie: I, 292, 305, 393. — Questa strofa poteva dar luogo a diversa disposizione di rime come, ad esempio:

$a^8 a^8 b^8 b^8 c^7 d^8 d^8 e^8 e^8 c^7$

Decens maris luminare,  
 Decus matrum singulare,  
 Vera parens Veritatis,  
 Via vitae pietatis,  
 Medicina saeculi;

Vena vini fontis vitae,  
 Sitienda cunctis rite  
 Sano dulcis et languenti,  
 Salutaris fatiscenti  
 Comportantis poculi; (I, 341.)

che troviamo pure in: I, 331; II, 105, 114, e, fra le apocrife in: I, 292; II, 239, 335. Come fusione dei due tipi abbiamo lo schema:  $a^8 a^8 b^8 b^8 c^7 d^8 d^8 d^8 c^7$ , nelle sequenze di Adamo: I, 348, e II, 39.

(2) Cfr. le sequenze: I, 40, 88, 212; e, fra le apocrife: I, 305; II, 239, 335, e qualche altra.

Sine carnis opere,  
De carne puerperae  
Processit virginea? (G., I, 18, str. 5.)

Questa strofa è molto diffusa nelle sequenze di Adamo e altrove, nè di essa manca il tipo invertito con i settenari nella prima *clausula*:

$a^7 a^7 b^7 c^8 c^8 b^7$  (1)  
Solitudo floreat  
Et desertum gaudeat!  
Virga Jesse floruit.  
Radix virgam, virga florem,  
Virgo profert Salvatorem  
Sicut Lex praecinuit. (G., I, 18, st. 6.)

Introducendo la rimamezzo nei versi di otto sillabe delle strofe più sopra esaminate, — ed è tendenza assai spiccata questa dell'ottonario a esser bipartito — balzarono fuori altri tipi strofici, tutti svariatamente gaj e leggiadri. Dalla  $a^8 b^7 a^8 b^7$  scaturisce il tipo:

$a^4 a^4 b^7 c^4 c^4 b^7$  (2)  
Longitudo  
Latitudo,  
Templique sublimitas  
Intellecta  
Fide recta  
Sunt fides, spes, charitas; (G., I, 168, st. 3.)

strofa ritmicamente perfetta anch'essa, gaja e sonora.

Dalla strofa di sei versi, per procedimento analogo, si ebbe:

(1) Vedansi pure le altre due sequenze adamiane: I, 124, e II, 245.

(2) Cfr. le sequenze di Adamo: I, 39, 124, 168, e, fra le spurie: I, 155; II, 28, 79, 382. — Il GAUTIER, (*Op. cit.*, Vol. II, p. 370-77) parlando incidentalmente delle vicende di questa strofa, la deriva direttamente dal distico di tetrametri t. c., ma, a schema siffatto non si sarà potuto pervenire se non attraverso il tetrastico di ottonari e settenari trocaici a rime alternate, introducendo la rimamezzo nei primi e cambiando nella seconda *clausula* le rime dei quadrissillabi.

$a^4 a^4 b^4 b^4 c^7 d^4 d^4 e^4 e^4 c^7$  (1)

Quando venis,  
Corda lenis;  
Quando subis  
Atrae nubis  
Effugit obscuritas;  
Sacer ignis,  
Pectus ignis;  
Non comburis  
Sed a curis

Purgas, quando visitas; (G., I, 116, st. 7.)

nè Adamo lasciò da parte tipi indermedi, quale ad esempio:  $a^4 a^4 a^4 a^4 b^7 c^4 c^4 d^4 d^4 b^7$ , che incontriamo nella sequenza: *Ecce dies triumphalis*, nè omise di alternare le rime:  $a^4 b^4 a^4 b^4 c^7 d^4 e^4 d^4 e^4 c^7$  nell'altra: *Prunis datum*. (2)

Triplicando si profila lo schema:

$a^4 a^4 b^4 b^4 c^4 c^4 d^7 e^4 e^4 f^4 f^4 g^4 g^4 d^7$  (3)

Parum sapis  
Vim sinapis  
Si non tangis,  
Si non frangis;  
Et plus fragrat  
Quando flagrat  
Thus iniectionum ignibus.  
Sic arcatus  
Et assatus,  
Sub odore,  
Sub labore,  
Dat odorem  
Pleniorem

Martyr de virtutibus; (G., II, 114, st. 12.)

(1) Cfr. pure le sequenze di Adamo: I, 348; II, 114, e, fra le apocrife: I, 246, 252; II, 335.

(2) Cfr. i modelli dei due schemi in GAUTIER, *Op. cit.*, II, 28, str. 7; I, 114, str. 1. Altri esempi del secondo tipo strofico li abbiamo nella sequenza apocrifa: II, 202.

(3) Non si hanno altri esempi oltre a questo citato,

e così di seguito:

$$a^4 a^4 b^4 b^4 c^4 c^4 d^4 d^4 e^7 f^4 f^4 g^4 g^4 h^4 h^4 i^4 i^4 e^7 \quad (1)$$

derivazione della strofa di dieci versi come la precedente da quella di otto. <sup>(2)</sup> Qui però si comincia a eccedere nell'artificio, e Adamo, versificatore abilissimo, ma alieno dal far vana pompa della sua perizia, appena s'accorge di avvicinarsi all'eccesso, <sup>(3)</sup> si ritrae, e, a strofe in tal modo lambiccate, ne preferisce altre che perdono di artificio, ma acquistano di eleganza e di originalità. Ed ecco quali nuove combinazioni ci offre:

$$a^4 a^4 b^4 b^4 c^7 d^8 d^8 c^7$$

Dulce melos

Tangat coelos!

Dulce lignum

Dulci dignum

Credimus melodia:

Voci vita non discordet;

Cum vox vitam non remordet,

Dulcis est symphonia; (G., I, 348, st. 2.)

e, inversamente, nella sequenza: *Gaude prole, Graecia*, si rinviene:

$$a^8 a^8 b^7 c^4 c^4 d^4 d^4 b^7$$

(1) Cfr. la strofa 10 della sequenza di Adamo: *Templum cordis adornemus*, (I, 331) di cui sarebbe ormai superfluo citare l'esempio.

(2) Esaminando le sequenze troviamo varie altre combinazioni simili, (cfr. II, 114, str. 2 e 4; 202, str. 9, - quest'ultima apocrifia) prodotte dalle diverse combinazioni delle rimalmezzo in rapporto con quelle finali, nelle strofe di ottonari e settenari, donde esse provengono: sarebbe però inutile discorrerne più oltre, chè queste combinazioni non ebbero seguito, e ciascun tipo non s'incontra che ben di rado. Ognun vede come siamo ormai in pieno artificio, che spinse certi poeti alle combinazioni più strane.

(3) Nella sequenza: *Lux advenit veneranda*, (II, 202) che sicuramente è di Adamo, s'incontra una strofa di ben ventisei versi in cui si susseguono dodici quadrisillabi suggellati dal settenario nella prima *clausula*, e altrettanti, seguiti pure dal settenario, nella seconda.

Hic, constructo Dei templo,  
 Verbo docet et exemplo,  
 Coruscat miraculis.

Turba credit,  
 Error cedit,  
 Fides crescit  
 Et clarescit

Nomen tanti praesulis; (G., II, 251, st. 8.)

e in modo più ampio e vario:  $a^8 a^8 b^4 b^4 c^7 d^8 d^8 d^8 c^7$  <sup>(1)</sup>  
 nella strofa tredicesima della stessa sequenza.

Ben numerosi sono adunque i tipi strofici composti di quaternari, chiusi nelle *clausulae* da ettasillabi trocaici; meno copiose, ma non ignote, sono le strofe composte di settenari ascendenti e chiusi alla lor volta da quaternari a uscita parossitona:

$a^7 a^7 b^4 a^7 a^7 b^4$  (2)  
 Sexta passus feria,  
 Die Christus tertia,  
 Resurrexit;  
 Surgens cum victoria,  
 Collocat in gloria  
 Quos dilexit; (G., I, 74, st. 1.)

e, con lo schema più perfetto:

$a^7 a^7 b^4 c^7 c^7 b^4$

nella stessa sequenza di Adamo di S. Vittore. <sup>(3)</sup>

Prima di abbandonare i versi di otto e sette sillabe trocaici dobbiamo enumerare una serie di strofe composte di ettasillabi puri, che dalla forma più semplice del distico:

(1) Di questo e dei due schemi precedenti non si hanno altri esempi nella raccolta del Gautier.

(2) Anche questo tipo è solitario fra le sequenze della stessa raccolta.

(3) Cfr. le strofe 4, 5, e sgg. Questo modulo si riscontra pure nella sequenza: II, 98, e la derivazione  $a^7 a^7 a^7 a^7 b^4 c^7 c^7 c^7 b^4$ , in varie altre apocriefe: I, 246, 252, 343.

$a^7 a^7$  (1)

Tam praeclara passio  
 Repleat nos gaudio; (G., I, 252, st. 14.)

vanno a combinazioni assai sviluppate. Così abbiamo  
 il tetrastico a rime alterne:

 $a^7 b^7 a^7 b^7$  (2)

In excelsis canitur  
 Nati regis gloria,  
 Per quem terrae redditur  
 Et coelo concordia; (G., I, 18, st. 1.)

e, per evoluzione naturale:

 $a^7 a^7 b^7 c^7 c^7 b^7$  (3)

In tabellis saxeis  
 Non in linguis igneis  
 Lex de monte populo;  
 Paucis cordis novitas  
 Et linguarum unitas  
 Datur in coenaculo; (G., I, 106, st. 3.)

e quindi:

 $a^7 a^7 a^7 b^7 c^7 c^7 c^7 b^7$  (4)

Hosti qui nos circuit  
 Praedam Christus eruit:  
 Quod Samson praecinuit,  
 Dum leonem lacerat.  
 David, fortis viribus,  
 A leonis unguibus  
 Et ab ursi faucibus  
 Gregem patris liberat; (G., I, 54, st. 3.)

tipo questo sfuggito al Misset. Amplificando ancora

(1) Cfr. pure la sequenza di Adamo: II, 228, str. 13.

(2) Questo tipo di strofa lo troviamo inoltre in: I, 40, 212; II, 212, 252; e ancora: I, 131, e 343; quest'ultime apocrife, fra le quali si trova pur la variante: a a b b, (II, 79).

(3) Altri esempi si hanno nelle sequenze di Adamo: I, 54, 192; e nelle apocrife: I, 29; II, 174, e varie altre.

(4) Cfr. anche la *prosa* adamiana: I, 54; e le spurie: I, 305; II, 239, 283, e 293.

viene alla luce la strofa di dieci versi, che abbiamo nella sequenza del Canonico vittorino: *Gratulemur ad festivum*:

$a^7 a^7 a^7 a^7 b^7 c^7 c^7 c^7 c^7 b^7$  (1)  
 Testem habes populum,  
 Immo, si vis, oculum,  
 Quod ad eius tumulum  
 Manna scatet, epulum  
 De Christi convivio.  
 Scribens Evangelium,  
 Aquilae fert proprium,  
 Cernens solis radium,  
 Scilicet principium,  
 Verbum in principio. (G., I, 228, st. 7.)

Nella sequenza: *Mundi renovatio*, Adamo usa sempre strofe di sette versi ettasillabi le quali prendono o la forma:

$a^7 b^7 a^7 b^7 c^7 c^7 b^7$  (2)  
 Mundi renovatio  
 Nova parit gaudia;  
 Resurgenti Domino (3)  
 Conresurgunt omnia.  
 Elementa serviunt  
 Et auctoris sentiunt  
 Quanta sit potentia; (G., I, 82, st. 1.)

oppure l'altra:

$a^7 a^7 a^7 b^7 c^7 c^7 b^7$

di cui sarebbe superfluo citare l'esempio.

(1) Cfr. pure le sequenze: II, 18 (str. 6), 202 (str. 8); quest'ultima spuria. — Il MISSET, (*Op. cit.*, pag. 37) trascrive questa strofa con la formola:  $aaaab\ aaaaab$ , non rigorosamente esatta.

(2) Nella seconda strofa della sequenza citata, si avrebbe lo schema imperfetto:  $a^7 a^7 a^7 a^7 b^7 b^7 b^7$ , come quello che ha le *clausulae* indipendenti l'una dall'altra, ma il MISSET (*Op. cit.*, p. 27 - nota -) crede giustamente interpolata cotesta strofa che, dal contenuto epigrammatico che ha, mostra altra origine da quella di Adamo.

(3) Qui la rima traligna.

E ora passiamo in rassegna i versi di sette e otto sillabe giambici, e le strofe che Adamo vi formò.

Oltre il tetrametro t. c., anche il dimetro giambico usato *katà stíxon*, rimase in onore negli ultimi tempi della metrica romana, ed essendo verso assai usato e popolare, <sup>(1)</sup> ebbe naturalmente molta fortuna nel campo della poesia ritmica. Codesto metro che fu quasi il solo signore della copiosissima poesia innica del modioevo, <sup>(2)</sup> non poteva non penetrare nelle sequenze, ma se negl'inni, e, specialmente, in quelli ambrosiani, conservò quasi inalterati i caratteri tradizionali classici, nelle *prosaë* divenne verso essenzialmente ritmico, e ve lo troviamo in istrofe tetrastiche siffatte:

$a^8 a^8 a^8 a^8$  (3)

Hora fere dimidia

Luce perfusus nimia,

Cum luce, cum laetitia.

Pergit ad lucis atria; (G., I, 191, st. 9.)

$a^8 b^8 a^8 b^8$  (4)

Solemnis est celebritas

Et vota sunt solemnia;

Primae diei dignitas

Prima requirit gaudia; (G., I, 63, st. 4.)

$a^8 a^8 b^8 b^8$  (5)

In spe perennis gaudii

Lucis exsultant filii;

Vindicent membra meritibus

Conformitatem capitis; (G., I, 63, st. 3.)

(1) Cfr. MULLER-LAMI, *Metrica dei Greci e dei Romani*, Milano 1883, p. 124.

(2) U. CHEVALIER, (*Poésie liturgique de moyen-âge; rythme et histoire*, Paris 1893, p. 45) afferma che i nove decimi degl'inni che si conoscono sono in dimetri giambici.

(3) Cfr. le sequenze: I, 63; II, 145, 434; e, delle apocrife, la *prosa*: II, 283.

(4) Cfr. le sequenze: I, 283; II, 53, 145, 434; e, fra le spurie: II, 8, 13, 283, 321.

(5) Cfr. le sequenze adamiane: I, 192, II, 53, 145, 434; e le *prosaë* II, 283, 321, apocrife.

schemi che rispondono rispettivamente al *ritmus monotongus* e alle due varietà del *ritmus diptongus* dei trattatisti medioevali. (1)

Dallo schema:  $ab\ ab$ , si svolsero naturalmente altre combinazioni, e nella sequenza di Adamo: *Cor angustum dilatemus*, si trova, esempio solitario, la strofa di sei versi:

$a^8 a^8 b^8 a^8 a^8 b^8$  (2)

Non secutus fortuitum,  
Sed sortis regens exitum,  
Mathiam Deus eligit;  
Barnabae felix meritum,  
Quo collega, per Spiritum  
Paulus salvandos colligit. (G., II, 389, st. 12)

Questa figura ritmica, e, insieme, l'altra più perfetta con le rime mutate nei primi versi della seconda *clausula* e con le *clausulae* chiuse da ottonari trocaici ( $a^8 a^8 b^8 c^8 c^8 b^8$ ) che, nella stessa sequenza, forma la strofa undecima, non hanno riscontri altrove, ma non per questo mancano di regolarità.

Nello schema qui sopra descritto, non abbiamo più ottonari giambici puri, nè questo è il solo esempio di strofa dove tal metro si unisce con altri versi. Così, nella sequenza: *Cordis sonet ex interno*, Adamo ci dà la strofa:

$a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$

Circundati periculis,  
Atque momentis singulis  
Pene periclitantes,

(1) Cfr. G. MARI, *I trattati m.-evali di ritmica latina*, Milano 1899, pag. 13, e 19-20. — Avrei usato volentieri in questo studio la nomenclatura data dai trattatisti medioevali, ma mi son dovuto convincere che, oltre all'essere un po' confusa, sarebbe riuscita addirittura insufficiente alle numerosissime figure rimiche delle Sequenze.

(2) Come varietà di questa strofa si ha il tipo imperfetto:  $a^8 a^8 a^8 b^8 b^8 b^8$ , nella sequenza apocrifia II, 382.

Ad te, martyr, confugimus  
 Tibique preces fundimus:  
 Suscipe deprecantes; (G., II, 245, st. 9)

sorta evidentemente dal distico di versi politici, di cui fra poco faremo parola. <sup>(1)</sup>

Ma Adamo ricerca la varietà dei ritmi, mostrando qui più che mai la sua maestria. Egli non si appaga di strofe che abbiano un movimento uniforme, ma a queste ne alterná altre che racchiudono versi di varia natura, e crea strofe di cui già s'è dato un esempio ( $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$ ) composte di serie giambiche e trocaiche a un tempo. Così ci offre ancora:

$a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$   
 Ad Ananiam mittitur,  
 Lupus ad ovem trahitur,  
 Mens resedit effera.  
 Fontis subit sacramentum,  
 Mutat virus in pigmentum  
 Unda salutifera; (G., II, 71, st. 4)

e, inversamente:

$a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$   
 Segregatus docet gentes  
 Mundi vincit sapientes  
 Dei sapientia.  
 Raptus ad coelum tertium,  
 Videt Patrem et Filium  
 In una substantia; (G., II, 71, st. 7)

ambedue felici modificazioni della strofa senaria trocaica; e sostituendo in ambedue le *clausulae* ai trocaici, ottonari giambici, Adamo ci dà:

$a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$

---

(1) Fra le sequenze apocrife troviamo l'ettasillabo giambico solo nelle *prosaes*: I, 265, str. 7; II, 28, str. 4; Adamo non l'usa che nella strofa riportata. Questo metro è dunque molto raro.

Philippus, lustrans Scythiam,  
 Fide purgat spurcitiā  
 Veteris perfidiae.  
 Morum silet barbaries,  
 Martis ruit effigies  
 Crux habetur gloriae; (G., II, 389, st. 8)

omessa nello studio del Misset.

Nè Adamo dimentica affatto schemi come questi:  
 $a^8 a^8 b^8 b^8$ , e:  $a^7 a^7 b^8 c^7 c^7 b^8$ ,<sup>(1)</sup> traendo profitto ancora  
 una volta dalla varietà dei ritmi.

Ora possiamo abbandonare i versi di sette e otto  
 sillabe, i più diffusi nelle Sequenze, e prendere in  
 esame quelli di sei sillabe che compariscono anch'essi  
 nella doppia uscita ascendente e discendente, ma as-  
 sai più diffusi i primi che i secondi.

Il senario ascendente sarà derivato dallo sdoppia-  
 mento dell'asclepiadeo minore, letto secondo gli ac-  
 centi grammaticali:

Mecenas àtavis / èdite règibus...  
 Sèu vísa est càtulis / cèrva fidèlibus...

e, nella poesia ritmica:

Suggèstor scèleris / pùlsus a sùperis...  
 Míra vis fidei / míra virgíntas...

Quante volte infatti gli emistichi di tal verso ter-  
 minano con parola trissillaba o polisillaba,<sup>(2)</sup> o anche  
 con un monosillabo preceduto da un bisillabo, l'ac-  
 cento tonico deve cadere sulla terzultima.

(1) Il primo è il modulo delle strofe 6 e 7 della seq.: I, 55; il secondo della strofa 8 della seq.: II, 409. Fra le sequenze apocriefe si hanno anche altre strofe (ritmicamente errate) dove ottonari e settenari si trovano uniti in fusione di ritmo, come nelle *prosaie*: I, 252, str. 5; 265, str. 3, 4 e 5; II, 389, str. 9 e 10.

(2) Questo è il caso più frequente. Dei trentasei versi che compongono la prima ode di Orazio, venticinque escono in parola trissillaba o polisillaba, ventinove hanno simile uscita sulla cesura.

Il senario discendente non è, invece, che un rifacimento ritmico del verso itifallico ( $\underline{\text{I}} \cup \underline{\text{I}} \cup \underline{\text{I}} \cup$ ) usato da Orazio, come già da Archiloco, in unione con una tetrapodia dattilica, ed è il metro usato negl'inni alla Vergine per tradizione dell'*Ave maris stella*, che comunemente si attribuisce a Fortunato († 600). E bastino, per ora, queste poche parole su tal forma di senario.

Del senario ascendente s'incontra in Adamo tutta una derivazione di strofe dal tipo più semplice:

$a^6 b^6 a^6 b^6$  (1)

His ventilantibus  
Secedit palea,  
Novisque frugibus  
Implentur omnia; (G., II, 39, st. 5)

e quindi:

$a^6 a^6 b^6 c^6 c^6 b^6$  (2)

O quam mirabilis  
Et quam laudabilis  
Haec est virginitas,  
In qua per Spiritum  
Facta Paraclitum  
Fulsit fecunditas; (G., II, 382, st. 6)

$a^6 a^6 a^6 b^6 c^6 c^6 c^6 b^6$  (3)

Suggestor sceleris,  
Pulsus a superis,  
Per huius aeris  
Oberrat spatia.  
Dolis invigilat,  
Virus insibilat,  
Sed nunc adnihilat  
Praesens custodia; (G., II, 228, st. 5)

(1) Cfr. pure la sequenza apocrifia: I, 292.

(2) Cfr. pure la sequenza di Adamo: I, 32; e, fra le spurie: I, 29 (dove con una leggerissima variante si ripete la stessa strofa della I, 32); e anche la sequenza: II, 382.

(3) Di questa e della strofa che segue non si hanno altri esempi nella raccolta del Gautier.

e nella sequenza: *Ecce dies triumphalis*, Adamo ci offre:

$a^6 a^6 a^6 a^6 b^6 c^6 c^6 c^6 c^6 b^6$

Praeses Asterius

Ac eius impius

Comes Eutitius

Instat immitius

Pari malitia:

Per urbem trahitur,

Tractus suspenditur

Suspensus caeditur

Sed nulla frangitur,

Martyr iniuria; (G., II, 88, st. 6)

e, alternando le rime:  $a^6 b^6 a^6 b^6 c^6 d^6 e^6 d^6 e^6 c^6$ , e, fondendo i ritmi:  $a^6 b^6 a^6 b^6 c^6 d^6 e^6 d^6 e^6 c^6$ ,<sup>(1)</sup> Adamo forma ancora due altre strofe leggiadre.

In quest'ultimo schema si presenta il senario dell'*Ave maris stella*, e altra volta fa timida apparizione nella sequenza: *Cordis sonet ex interno*, dove sta a chiudere le *clausulae* di ettasillabi trocaici.<sup>(2)</sup>

$a^7 a^7 b^6 c^7 c^7 b^6$  (3)

Venerando praesuli

Eruuntur oculi

Saeclis praefuturi;

(1) Sono gli schemi della strofa 8 della seq.: II, 228; e della 10 di: II, 39. Fra le sequenze apocriefe abbiamo:  $a^6 b^6 a^6 b^6 c^6 d^6 d^6 e^6 e^6 c^6$  (I, 292, st. 6).

(2) Solo in questi rari casi si trova nelle *prosaes* del Canonico di S. Vittore il senario trocaico: il che prova che Adamo non lo stimò troppo adatto alla materia poetica di cui è rimasto il più grande artefice; tuttavia nelle sequenze apocriefe, se non è molto usato, è però un po' più accetto, tanto da formare da solo intere strofe, come ad esempio:

$a^6 a^6 b^6 c^6 c^6 b^6$

Tu scala, tu ratis,

Tu, Crux, desperatis

Tabula suprema;

Tu de membris Christi

Decorem traxisti,

Regum diadema! (G., II, 219)

e poi:  $a^6 b^6 a^6 b^6 c^6 d^6 d^6 e^6 e^6 c^6$  (II, 219, st. 4), strofe errate al pari di tutte quelle che racchiudono soli versi discendenti. — Altre volte il senario si unisce con l'omonimo giambico, o con l'ettasillabo trocaico come in: II, 79, st. 3; I, 252, st. 3; 343, st. 5 e 6.

(3) Cfr. pure la sequenza apocriefa: II, 79, st. 9.

Fodiuntur terebris,

Aliorum tenebris

Lumen reddituri; (G., II, 245, st. 6)

Con le poche tracce del senario discendente si chiude la serie dei versi semplici usati nelle sequenze del Canonico vittorino: *ottonari* e *settenari trocaici* e *giambici*, *esasillabi* anch'essi nella *doppia uscita ascendente e discendente*, *quadrisillabi trocaici*; ma, volendo enumerare tutti i metri, che Adamo introdusse nelle sue sequenze bisogna dire di altri due versi, che possiamo considerare composti: il *decasillabo* e il *dodecasillabo* a uscita *proparossitona*.

Il decasillabo è assai diffuso, e risulta sempre del quaternario trocaico, dopo di che si trova costantemente la cesura, e del senario, originato dalla bipartizione dell'asclepiadeo minore. Lo abbiamo in strofe siffatte:

$$a^{10}a^{10}a^{10}a^{10}b^4 \quad c^{10}c^{10}c^{10}c^{10}b^4$$

Gaude, Sion, quem diem recolis,  
Qua Martinus compar Apostolis,  
Mundum vincens, junctus coelicolis  
Coronatur.

Hic Martinus pauper et modicus,  
Servus prudens, fidelis villicus,  
Coelo dives, civis angelicus,

Sublimatur. (G., II, 312, st. 1)

Questa strofa composta di decasillabi suggellati da un quaternario trocaico sulla fine di ciascuna *clausula*, quasi a far eco alla prima parte dei versi precedenti, è la strofa *trionfale*, usata in sequenze di intonazione esaltativa, e, come ben si può intendere, non se ne rompe mai il ritmo severo e maestoso unendola con altre strofe. <sup>(1)</sup>

(1) Cfr. le altre due sequenze: I, 68, e 271; di Adamo l'una, apocrifa l'altra: ambedue monostrofiche.

Ma Adamo non manca di trar profitto anche dal decasillabo, (verso già di per sè ritmicamente vario) per ottenere una sempre più doviziosa ricchezza di ritmi, e ci dà strofe così formate:

$$a^8 a^8 b^7 c^{10} c^{10} b^8 \quad (1)$$

Servi crucis, crucem laudent,  
Per quam crucem sibi gaudent  
Vitae dari munera.

Dicant omnes, et dicant singuli:

Ave salus totius saeculi,

Arbor salutifera! (G., I, 348, st. 3)

e inversamente:

$$a^{10} a^{10} b^7 c^8 c^8 b^7$$

Roma potens et docta Graecia

Praebet colla, discit mysteria:

Fides Christi proficit.

Crux triumphat; Nero saevit,

Quo docente, fides crevit,

Paulum ense conficit; (G., I, 71, st. 2)

e altra combinazione, piuttosto artificiosa, l'abbiamo nella sequenza: *In natale Salvatoris.* <sup>(2)</sup>

Più raro del decasillabo è invece il dodecasillabo ascendente, che Adamo compone di due senari asclepiadei, come ne accerta la cesura posta sempre

(1) Cfr. pure: I, 88; II, 71, 105; tutte di non dubbia paternità adamiana.

(2) Lo schema è questo:  $a^{10} a^{10} b^4 b^4 a^7$  (I, 88, st. 9 e 10). — Nelle sequenze apocriefe si trovano varie altre strofe, composte prevalentemente di versi decasillabi, come questi finora esaminati, ma lungi dall'essere di fattura originale, seguono le forme più trite, e sono: tetrastiche a ritmo monotongo e dittongo (II, 275); esastiche (I, 265); ottastiche (I, 305; II, 98); e anche di dieci versi con lo schema:  $a^{10} a^{10} a^{10} a^{10} b^4 c^{10} c^{10} c^{10} c^{10} b^4$ , (I, 27, monostrofica).

Nelle sequenze del secondo periodo troviamo pure il decasillabo risultante di due quinar ascendenti. Così composto suona in tal modo:

Turba Domini, Paule, maxima

De coelestibus dans tonitrua; (DANIEL, v, 235)

e questo metro l'abbiamo anche nei poeti romanici. (BARTSCH, *Op. cit.*, P. II, § 7).

dopo la sesta sillaba colpita da accento ritmico. L'usa in strofe tetrastiche monotonghiche, e solamente nella sequenza: *Ecce dies triumphalis*.

$a^{12}a^{12}a^{12}a^{12}$

Invicti martyris mira victoria,  
Mire nos excitat ad mira gaudia:  
Deprome jubulum, mater Ecclesia,  
Laudans in milite regis magnalia. (G., II, 88, st. 4)

Così abbiamo parlato di tutti i versi che Adamo di S. Vittore, con arte impeccabile, usò per comporre le sue strofe, costruite anch'esse secondo le leggi ritmiche più rigide e severe, ma, ad un tempo, con arte di vero poeta.

Ma le sequenze dei secoli XI e XII accolsero anche altri versi, che ad Adamo non parvero troppo adatti per la poesia e la musica delle sue *prosaes*, le più belle che ornino la letteratura latina del medio evo. Dalle combinazioni di questi nuovi metri, in genere piuttosto rari, con quelli consacrati al successo dal Canonico vittorino, vennero fuori altre strofe di cui poco c'importa conoscere le vicende, che non sono poi troppo dissimili da quelle a noi già note attraverso l'opera di Adamo di San Vittore; sarà invece più necessario far cenno, per quanto breve, dei versi che questi trascurò.

Al principio di questo studio vedemmo che il popolare tetrametro t. c. può considerarsi come l'originario delle sequenze nuove: vedemmo che il più spesso apparisce in *prosaes*, che rispecchiano un periodo di passaggio fra l'antica e la novella ritmica. Ma in quelle stesse sequenze ci accade d'incontrare anche il tetrametro giambico catalettico, che sarà rifacimento del verso politico dei greci, popolare an-

ch'esso e usitatissimo nei secoli XI e XII, anche fra le persone còlte, in occidente. (1)

(1) Questa supposizione la veggo avvalorata esaminando il *Cod. cart. vat. lat. 4817*, scritto di suo pugno, da Angelo Colocci, (nato a Jesi nel 1467, morto a Roma nel 1549) che possiam dire il primo nostro cultore di filologia neolatina. Il codice rivela appunto con quante amorevoli cure l'acuto umanista cercasse di porre le basi di questa scienza, che ai tempi suoi, possiam dire esistesse solo nel suo pensiero. Glossari, serie di parole messe in corrispondenza di rima, motivi di poesie popolari, inizi di canzoni, di sonetti dei migliori poeti, appunti di metrica, ogni cosa è affastellata nel codice, che racchiude evidentemente il materiale per un'ampia trattazione di metrica italiana che il Colocci di certo ci avrebbe dato, se altre cure, o, più probabilmente, circostanze politiche non liete non l'avessero distratto dall'opera concepita con tanta genialità. — Ad ogni modo, ecco la parte del codice che parla del verso politico: *“ Circa a questi tempi li sicull che, poco avanti greco parlavano come alli tempi dell' imperatori neapolitani et come hoggi infiniti in terra d' Otranto et in Magna Grecia, imparata da loro la lingua italiana et ricordatisi delle odi greche et seguitando i metri latini nella rima, cominciarono a far ode per cori senza elegante forma. Et facevano distici come quelli che di sopra habbiamo dicti di Romani di 15 syllabe, quanto li politici greci, ma più all'usura de' Romani. Et io non trovo alcuno se non Cielo d'Alcamo che tanto avanti scrivesse, quale noi chiamaremo Cello (1164). Costui adunque fu celebre poeta dopo la ruina de' Gothi e scripse in lingua italiana o pur, più restringendo lo italiano, così diceva in un dialogo siciliano:*

— *Virgo beata aitami, ch'io non perisca a torto.*

*Rosa fresca aulentissima  
che vieni inver la state,  
i huomini ti disiano  
polzelle e maritate;  
traggemi d'este focora  
se t'este a bolontate;  
per te non haio abento nocte et dia  
penzando pur di voi, madonna mia.*

*Questi sei versi di sopra sono all'antica, al modo di Romani, di quindici syllabe ogni verso, come quelli:*

*Gallias Cesar (su)begit,  
Nicomedes Cesarem:  
Cesar nunc triumphat  
Qui subegit Gallias.  
Nicomedes non triumphat  
qui subegit Cesarem.*

*Solo, a questi sei versi romani mancano (!) il tornello. » (Fol. 171, recto e verso).*

Hac die festa concinat multimoda camoena,  
Collaudans coeli Dominum cum dulci cantilena;

non dissimile da :

*Fère míkrón tí paízomen polítikóis 'en stíxoís.*

Difatti il verso, che al pari dell'omonimo trocaico, si lega in distici, ha la cesura dopo l'ottava sillaba, provvista di accento ritmico, e l'uscita ascendente. Esso, è facile crederlo, sarà entrato nelle sequenze per imitazione dei ritmi dei goliardi, molto vicini al verso politico :

Meum est propositum — in taberna mori,  
Vinum sit appositum — morientis ori;

chè un distico di tetrametri g. c. racchiude appunto in sè la strofa goliardica, e, ad essa rifacendosi, Adamo ci diede la figura ritmica;  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7$ , già esaminata. Così, pure da questo campo, sarà uscito l'ettasillabo discendente che ben di rado abbiamo visto nelle nostre poesie.

Il diffusissimo ettasillabo trocaico, invece, diede luogo a due versicoli in alcune strofe un po' strane della sequenza: *Spiritus Paraclitus*, e cioè al trisillabo e al quaternario ascendenti:

$a^3 a^4 a^7 b^7 c^3 c^4 c^7 b^7$ .

Spiritus

Paraclitus

Procedens divinitus

Manet ante saecula; etc. (G., I, 131, st. 1)

e basti questo solo ricordo per cose tanto umili.

Meno brevemente faremo qui parola del quinario, che troviamo nella forma discendente, in una strofa a ritmo assai originale della sequenza: *Salve, Crux, arbor vitae praeclara*.

Ecco come suona la strofa, assai complessa, che lo contiene:

O Crux profanis  
 Terror et ruina.  
 Tu Christianis  
 Virtus es divina  
 Salus et victoria;  
 Tu properantis  
 Contra Maxentium,  
 Tu praeliantis  
 Juxta Danubium  
 Constantini gloria. (1) (G., II, 219, str. 2)

Quale sarà il progenitore o i progenitori di tal verso? — Quando esso sia provvisto d'accento secondario sulla prima sillaba, non è che rifacimento ritmico dell'adonio [ / ◡ ◡ / ◡ ] usato nella strofa saffica, non rara negli inni; quando invece lo sia sulla seconda, potrà considerarsi o come una semplice modificazione della prima specie, o nato da una tripodia giambica catalettica [ ◡ / ◡ / ◡ ]; o dalla prima parte dell'alcaico endecasillabo:

Vides ut alta...

che ha gli stessi caratteri metrici della tripodia.

Anzi, non va addirittura escluso che alcuni endecasillabi latini più in voga abbiano potuto far sorgere, in determinate circostanze, il quinario, che, nella seconda parte del falecio, spesso così fatto :

Quoi dono lepidum / novum libellum...,

o nel secondo emistichio dell'asclepiadeo catalettico, usato spesso negli inni secondo le buone norme metriche :

---

(1) La strofa, come si vede, è assai strana, e in composizioni certo non meno imbarazzanti rispetto, alla loro impeccabilità, troviamo il quinario nella sequenza: G., II, 23, str. 4 e 7. — In quest'ultima strofa K. BARTSCH (*Die latein. Sequenzen des Mittelalters*, P. II, § 6) unisce il quinario con l'ottonario che segue e ne fa un verso di tredici sillabe con rima interna e con cesura fuori di posto!

O quam glorifica / luce coruscans...,

o nella prima parte del saffico :

Integer vitae / scelerisque purus...,

trova da rispecchiarsi fedelmente.

Chi potrà addirittura escludere che, ad esempio, il quinario della strofa saffica non sia stato sussurrato all' orecchio dei poeti dall' emistichio che apre gli endecasillabi precedenti, di cui il quinario pare leggiadra ripresa?

Il novenario, dal movimento di un dimetro giambico ipercatalettico: <sup>(1)</sup>

◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡

O félix aûla quam vicissim...; (G., I, 174, st.4)

il verso che entrava nelle strofe alcaiche, se non è proprio ignoto, è certo rarissimo nelle sequenze, e solo s'incontra in alcune assai primitive, composto con non mediocre ignoranza delle leggi ritmiche. <sup>(2)</sup>

Nè molto più spesso s'incontra il verso di undici sillabe che, ad uscita mascolina, ha la cesura dopo la quarta sillaba atona, o dopo la settima fornita di accento ritmico. Nel primo caso ha un movimento trocaico: <sup>(3)</sup>

/ ◡ / ◡ | / ◡ / ◡ / ◡ —

Ave gemma, / coeli luminarium,

Ave Sancti / Spiritus sacrarium; (G., II, 382, st. 5)

nel secondo giambico anapestico :

◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ | ◡ / ◡ / ◡

(1) Cfr. K. BARTSCH, *Op. cit.*, P. II, § 6.

(2) Vedi pure le sequenze: I, 174, str. 4; II, 23, str. 4.

(3) Cfr. K. BARTSCH, *Op. cit.*, l. c.; e, per altri esempi di tal verso, vedi le sequenze: I, 139; II, 239.



Il verso di tredici sillabe apparisce composto in doppio modo; di un senario ascendente e un settenario discendente, come quello che il Bartsch <sup>(1)</sup> ravvicina all'alessandrino, col ritmo di un trimetro giambico ipercatalettico :

◡ / ◡ / ◡ / | ◡ / ◡ / ◡ / ◡

Et contra fluctuum / saevitiam luctantes... <sup>(2)</sup>

In tanto positi / periculo clamantes... (I, 202, v. 14 17)

o, al contrario, di un settenario e un senario trocaici : <sup>(3)</sup>

/ ◡ / ◡ / ◡ / | / ◡ / ◡ / ◡

Synagoga derogat, / ridet paganismus

Insultat idolatrae, / quod christianismus

Foedus violaverit

Nec patri pepercerit

Christianitatis; etc. (G., I, 265, str. 8)

e qui non va dimenticato di notare l'unione dei versi di tredici sillabe con altri che ne sono i componenti: ( $a^{13} a^{13} b^7 b^7 c^6$ ). <sup>(4)</sup>

Ma ormai è ora di metter fine a questa rassegna di metri, che mal nascondono i loro artifici o i loro difetti; e ogni altro indugio su essi sarebbe attribuir loro un'importanza che non hanno. Solo, riassumendo, diremo che ai versi che Adamo usò e che già enumerammo, gli scrittori di sequenze aggiun-

(1) *Op. cit.*, l. c. — La divisione di tal metro in due membri è probabilmente la vera. Ma sta il fatto che i versi di tredici sillabe, che ho avuto sott'occhio, hanno tutti il secondo emistichio di un quadrisillabo e un trisillabo proparossitoni : se tal fenomeno non sarà fortuito, il verso risulterebbe composto di tre membri digradanti dal principio alla fine.

(2) Vedi per altri esempi la sequenza : I, 174.

(3) Anche in questo verso s'incontrano due accenti ritmici consecutivi.

(4) Anche l'*Anonimo genovese*, introduce questo verso nei suoi componimenti latini. Il componimento III, (F. L. MANNUCCI, *l'Anon. gen. e la sua rac. di rime*, - *append.*) è a strofe tetrastiche monorimiche di versi siffatti:

sero questi ultimi esaminati; i *tetrametri giambici catalettici*, i *versi di tredici sillabe mascolini*, gli *endecasillabi con la doppia uscita ascendente e discendente*, i *decasillabi* e gli *enneasillabi*, quelli composti di *due quinari adonici*, questi di forma *femminile*, i *quinari discendenti*, e, infine, i *quaternari* e i *ternari ascendenti*.

Parlando di questi versi che Adamo non usò, abbiamo avuto anche occasione di ricordare strofe, più o meno composte secondo le norme già note, delle quali sarebbe vano tener più a lungo parola. Importa invece assai di più ricordare una breve serie di figure ritmiche, che solo una dubbia traccia lasciarono nelle poesie del Canonico di San Vittore: le *strofe tripartite*.

La sequenza: *Ecce dies celebris*, s'apre appunto con una strofa dallo schema:

$$a^7 a^7 b^7 \quad c^7 c^7 b^7 \quad d^7 d^7 b^7$$

divisibile in tre *clausulae* perfettamente uguali (2); e mentre nelle sequenze apocrife si hanno vari altri esempi di strofe siffatte (3), in Adamo non si rinvie altro modello che questo ricordato. Che se i

Cum sim nimis impius | culpis et obscenus  
Viciis obnoxius | meritis egenus; etc.

per nulla disformi da quelli notati nelle Sequenze. — E qui dirò pure che gli altri metri usati dall'*Anonimo* sono: ottonari e settenari nella doppia forma ascendente e discendente, senari discendenti, e soltanto in un secondo emistichio di un verso intero, come negli esempi citati. Il ritmo è sempre binario. — Più ampiamente, cfr. F. L. MANNUCCI, *Op. cit.*, pag. 219 e sgg.

(1) Cfr. L. GAUTIER, II, 74; e K. BARTSCH, *Op. cit.*, P. II, § 3.

(2) Dei sei esempi di strofe tripartite, che troviamo nelle sequenze spurie, quattro sono in principio o in fine di sequenza: I, 74; II, 270, 321, 335. Gli altri due esempi di strofe tripartite sono nelle sequenze: I, 10, str. 4 e 5; II, 174, str. 7 e 8; e in entrambe può ammettersi la ripetizione fra le due strofe consecutive.

primi versi, invece di unirsi con gli altri che seguono, fossero per caso un'apertura della *prosa*, l'opera poetica di Adamo sarebbe purgata da un esempio di strofa, che, oltre all'essere piuttosto lunga, è ribelle alla legge costante a cui soggiacciono tutte le altre; alla bipartizione.

Ma oltre alle strofe tripartite, accade d'incontrarne altre al tutto anormali ed errate. Che dire, infatti, di quelle composte di soli versi femminili,<sup>(1)</sup> non usate mai da Adamo, e, quel che è più, di certe combinazioni aritmiche che spesso si trovano in principio o in fine delle sequenze nuove? <sup>(2)</sup>

E non ci fermiamo più oltre su queste anormalità, ma ricordiamo piuttosto un carattere ritmico che si trova nelle sequenze della seconda epoca, e che sarà poi essenziale nelle laudi, e cioè il *ritornello*, o, come lo chiamarono i francesi, *refrain*, dal latino *refringere*. Questa particolarità ritmica, questa carezza musicale, che il Canonico di S. Vittore non usa nelle sue poesie, si ripercote alla fine di ogni strofa delle sequenze dove apparisce; e mentre in alcune è appena accennata, ristretta com'è ad una sola parola, che il più delle volte è: *Maria*, in altre prende forma di vere e proprie strofette di tre o quattro righe. <sup>(3)</sup>

Ora possiamo avviarci alle conclusioni a cui saremmo voluti giungere molto più presto se il gran numero dei fatti ritmici e metrici da notare, i rapporti che hanno tra loro, gli effetti che producono non ci avessero piuttosto a lungo trattenuto il discorso su

(1) Cfr. le sequenze: I, 223 (intera); 241, st. 5-8; 265, st. 7; II, 181, (intera); 219, st. 4 e 6; 333, st. 9.

(2) Cfr. le seq.: I, 135, 343; II, 219, 239, nelle strofe iniziali; e: I, 10, 48, 316, 345; II, 101, 373, nelle finali.

(3) Cfr. K. BARTSCH, *Op. cit.*, pag. 140 e 241, per notizie più particolareggiate sul ritornello.

di essi; ora possiamo con certezza affermare che:

1.º rispetto ai versi si riscontra:

a) una innegabile abbondanza di tipi, chè quasi tutti vi si trovano, così semplici come composti, e quasi sempre nelle due forme *maschile e femminile*. Notevole l'assoluta preponderanza dell'ottonario e settenario trocaici; assai diffusi pure il senario, l'ottonario e il decasillabo ascendenti. Rari invece gli endecasillabi, più rari i settenari giambici;

b) una spiccata tendenza dell'ottonario a ricevere la rimalmezzo;

c) un ritmo binario proveniente dagli antichi metri trocaici e giambici, che diedero luogo alla maggior parte dei versi ritmici latini. Tuttavia non di rado accade che in serie di natura trocaica o giambica, il ritmo diventi misto, che proceda cioè ad un tempo e a due e a tre intervalli (sillabe), e ciò per effetto dell'ondeggiamento, permesso in alcuni versi, degli accenti secondari: in qualche serie, non usata da Adamo, il ritmo può diventare uniforme per l'unione di emistichi di varia natura.

2.º rispetto alle strofe si nota che:

a) salvo le poche visibilmente irregolari, risalgono tutte, non escluse quelle tripartite, alla strofa tetra-stica, proveniente alla sua volta dal distico di tetrametri trocaici catalettici;

b) il ritmo della strofa è il più delle volte uniforme, ma abbondantissimi sono pure i casi che esso sia misto per effetto dell'unione di versi di differente natura. Tale unione che avviene tra serie trocaiche e giambiche, conferisce alle sequenze varietà e leggiadria, quando specialmente siano opera di un poeta abile come Adamo di S. Vittore;

c) notevole è nel Canonico Vittorino l'assoluta

mancanza del *refrain*, che invece non è ignoto nelle sequenze del secondo periodo, come facilmente vediamo, estendendo lo sguardo oltre la raccolta del Gautier;

d) la presenza nelle *prosaie* del tetrastico a rime alterne, o della strofa tripartita dà indizio della loro antichità; come l'apparirvi dei periodi notkeriani attesta uno stato di passaggio fra le sequenze della prima a quelle della seconda epoca.

Dopo l'esempio di Adamo, di sequenze in poesia se ne scrisse un numero ben grande nei secoli XII e XIII. E come il Canonico di S. Vittore, in occasione delle più insigni solennità della Chiesa, e delle festività più importanti che nel corso dell'anno si celebravano nell'Abbazia di Parigi, aveva composto tali poesie liturgiche, così gli imitatori di lui non indugiarono a scrivere per altre chiese svariate sequenze, e, in particolar modo, quelle speciali a qualche santo o qualche santa, secondo il culto o la devozione locale. La messa cantata si venne così ben presto e bene spesso ad arricchire di un nuovo ornamento, di un nuovo squarcio melodico che non di rado ebbe uno sviluppo assai largo, come si può scorgere dal numero delle strofe di parecchie *prosaie*.<sup>(1)</sup>

Il celebrante ha già letto il *graduale*, e i cantori intonano la sequenza che effonde per la Chiesa un'ondata di melodia, festevole il più spesso, ma alle volte mesta e vibrante di dolore. Il coro è diviso in due falangi: quella a destra canta il primo periodo della

---

(1) Le sequenze hanno normalmente da otto a dodici strofe, ma, mentre alcune volte sono assai più brevi (I, 82, 329), tal'altra si prolungano per tredici (I, 24; II, 389), quattordici (II, 53), quindici strofe (II, 351), e anche di più.

strofa e dà l'intonazione alla falange sinistra, che risponde con il secondo; <sup>(1)</sup> segue poi l'organo da solo con una strofa d'intervallo, come per suggellare la melodia e darle perfetto compimento; e così alternandosi coro e organo si svolge tutta la sequenza. In siffatto modo erano eseguite codeste composizioni, che non troppo di rado ingrandivano il periodo strofico e musicale sulla fine, <sup>(2)</sup> così che la melodia, assecondando il crescente fervore del poeta, intrecciava frasi, pensieri e ritmi, e riusciva a un'espressione calda e intera dei sentimenti che animavano il verso.

Ma si potrà chiedere: in che relazione stanno poesia e musica in codeste sequenze? Di che indole, e di che origine erano le loro melodie? E quale la struttura di queste? — Risponderò in breve a tali punti per quanto lo consentano i limiti di questo capitolo, già esteso non poco.

E. Misset ha ben trattato l'argomento nel Cap. iv del suo studio critico sulle sequenze adamiane; qui lasciando da parte le molte cose, dette dall'erudito francese, che non rientrano nel campo della mia ricerca, mi proverò a dare una dichiarazione un po' più larga di quelle altre che più rispondono ai fini di questo studio, e che domandano appunto di essere esposte sotto l'aspetto per noi più adeguato.

E, anticipando le conclusioni, diciam subito che periodo e strofe poetiche, ed elementi musicali rispettivi godono notevole libertà e indipendenza recipro-

(1) Vedi: E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, pagg. 46 e 112.

(2) Cfr.: I, 88, 107, 331, 348; II, 18, 88, fra le sequenze di Adamo, e: I, 135; II, 202, 293, 305, fra le apocriefe. Ma s'osserva pure che ragioni artistiche altre volte produssero il fenomeno inverso, come, ad esempio, in: I, 212, 256.

ca; ma indipendenza non vuol dire, come già s'intuisce, che la poesia si svolga all'infuori della musica, e che questa non si curi affatto di appagare le esigenze di quella. Tutt'altro. Ma dall'armonizzare con saggio equilibrio i diritti dell'una con quelli dell'altra dall'accorta combinazione e retta compenetrazione dei vari elementi ritmici e musicali, risulta un tutto organico in cui poesia e musica si fondono vicendevolmente.

Le sequenze del secondo periodo si eseguono non come le antiche su un canto puramente sillabico, <sup>(1)</sup> ma su un canto sillabico e neumatico ad un tempo. E le loro melodie si compongono di strofe musicali, che, alla lor volta, si scindono in periodi e questi in organismi anche più piccoli, in membri di frase, che costituiscono il nucleo dell'idea musicale racchiusa nel periodo. <sup>(2)</sup> Ma questi elementi sia considerati per sè, che in relazione tra loro, non hanno un ritmo binario, come s'è già visto nella poesia, ma un movimento binario e ternario insieme. La presenza di gruppi neumatici <sup>(3)</sup> come il *podatus*, <sup>1</sup>

(1) Nella *Praefatio* al *Liber sequentiarum* si legge: *Singulae motus cantilenaе singulas sillabas debent habere*. Cfr. *Patr. lat.*, T. cxxxI, col. 1003.

(2) E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, p. 111.

(3) Do qui in nota la trascrizione musicale di questi *neumi*, che sono i più semplici e son detti anche *generatori*, rimandando chi volesse conoscere i numerosi altri che ne discendono per *aggiunzione* e per *modificazione*, a una qualsivoglia grammatica di canto gregoriano:

The image displays six examples of neumes, numbered 1 through 6, arranged in two columns. Each example consists of a square neume on a four-line staff and its corresponding melodic line on a five-line staff with a treble clef. The neumes are: 1. A single square note on the second line. 2. A square note on the second line with a vertical line above it. 3. A square note on the second line with a vertical line above it and a second square note on the second line to its right. 4. A square note on the second line with a vertical line above it and a second square note on the second line to its right, with a vertical line above the second note. 5. A square note on the second line with a vertical line above it and a second square note on the second line to its right, with a vertical line above the second note. 6. A square note on the second line with a vertical line above it and a second square note on the second line to its right, with a vertical line above the second note and a third square note on the second line to its right.

la *clivis*,<sup>2</sup> il *porrectus*,<sup>3</sup> il *torculus*,<sup>4</sup> il *climacus*,<sup>5</sup> lo *scandicus*,<sup>6</sup> sta a dimostrare, come vuole il Ravegnani,<sup>(1)</sup> che al binario si unisce appunto un ritmo ternario, e la musica se ne avvantaggia in varietà e leggiadria, abbracciando così una serie di movimenti diversi resi sensibili all'orecchio dalle giuste cadenze della voce che si adagia sulla *tesi*. Ma la melodia non potrebbe mai esser formata dalla semplice successione di gruppi neumatici: vi dev'esser bensì "una forza di coesione fra un ritmo e l'altro, una unione delle singole parti fra loro col tutto. „<sup>(2)</sup> Solo così si potrà ottenere una composizione che abbia compiuta unità d'organismo.

Ma queste melodie così formate furono esse pura invenzione del maestro di canto, o trovarono la loro origine, e i loro elementi primi in arie già note? Il Misset esprime l'idea assai geniale, e confortata dai migliori indizi della probabilità, che il Canonico di S. Vittore, per musicare le sue sequenze, abbia fatto tesoro di spunti, di melodie còlte sulla bocca del volgo, che egli poi, con fine sentimento d'arte, adattò ai suoi testi poetici.<sup>(3)</sup>

Non v'ha dubbio: alla inesauribile vena musicale del popolo, alle arie che fioriscono, perennemente giovani, sulle sue labbra si volgono con fiducia tutti coloro che alla musica domandano una parola che attragga e commuova l'anima popolare. E i nostri cultori di sequenze da questo campo fecondo devono aver tolta la mèsse più ricca e più adatta per le loro composizioni in musica. Nè avrebbero fatto cosa

(1) E. RAVEGNANI, *Metodo compilato di canto gregoriano*, Roma 1904, pagg. 44 e sgg.

(2) E. RAVEGNANI, *Op. cit.*, pag. 46.

(3) E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, pag. 119.

nuova, ma piuttosto seguito una più volte secolare tradizione, che consacrata per primo dall'*Antiphonale missarum*, <sup>(1)</sup> fu continuata da Notherus, <sup>(2)</sup> e, attraverso l'età dei cultori di sequenze nuove, rivivrà nei secoli XIII e XIV, quando le laudi e le ballate si canteranno su arie tradizionali e popolareggianti, e toccherà con esse il sommo della fortuna nei secoli successivi.

E ora che abbiamo detto quanto oggi è dato con tutta probabilità affermare sull'origine e sull'indole di queste melodie, vediamone un po' meglio la struttura lor propria in relazione principalmente alla composizione poetica, già studiata, dei testi a cui si adattarono.

Dicemmo a suo tempo che nelle leggi del sillabismo, dell'accento, della cesura e della rima risiede la ritmica delle nostre *prosaes*, vedemmo come le strofe poetiche si componessero, di regola, di due *clausulae* che però non avevano sempre assoluta identità; ed ora quali applicazioni hanno codeste leggi nel dominio musicale?

Costante è la corrispondenza fra i versi e i membri del periodo musicale, da ciò non consegue per altro che la melodia sia anch'essa sempre *sillabica*, ma su una stessa sillaba sono spesso modulate due, tre e anche più note, come richiede il canto neumatico.

Ma la musica ha naturalmente anch'essa un'accentatura, un ritmo. Se non che, quando gli elementi fondamentali del ritmo, *arsis* e *tesis* si combinano per formare una melodia che abbia unità organica,

(1) Nell'*Antiphonale missarum*, compilato nel secolo VII, fu compreso gran numero di melodie di origine popolare, che erano state adattate a testi liturgici. — Cfr. E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, pag. 159.

(2) E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, l. c.

le tesi subiscono una contrazione, una riduzione di tempo, senza di che si avrebbe una specie di continuo movimento saltellante, quasi convulsivo. Così la melodia può svolgersi con molta libertà dell'*accento* grammaticale, tanto che su una stessa frase melodica possono adattarsi testi diversamente accentati.<sup>(1)</sup> Nulla di strano perciò che su una strofa musicale che si compone di due periodi identici, si adagi bene una strofa poetica le cui due *clausulae* non abbiano rigorosamente la stessa accentatura.

La *cesura*, se pare che esista in musica, come lascia supporre il fatto che sur un membro di frase melodica su cui può eseguirsi un ottonario, si cantano spesso due quadrisillabi, non fa differenza però fra uscita in sillaba tonica e uscita in sillaba atona. <sup>(2)</sup>

Rispetto alla *rima* non si fa distinzione fra rima mascolina e rima femminile.

E passiamo alla *strofa*. La strofa musicale si compone, l'abbiamo già accennato, di due periodi perfettamente uguali, ma ciascun periodo può andare oltre i limiti di una *clausula* poetica, e abbracciare tutta un'intera strofa: in tal caso la strofa melodica ne comprende due poetiche consecutive. Le figure musicali che può assumere la strofa sono fra le più molteplici e varie: quelle solamente usate dal Canonico di San Vittore, su cui limitiamo l'attenzione nostra, si estendono, secondo lo studio del Misset, da quattro a diciotto membri, e le più di esse possono acquistare nuovi aspetti svariati e originali.

La strofa di quattro membri, che nella poesia vedemmo prendere le forme *abab*, *aabb*, *aaaa*,

---

(1) E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, pag. 113. — E. RAVEGNANI, *Op. cit.*, pag. 49.

(2) E. MISSET ET P. AUBRY, *Op. cit.*, pag. 114.

quivi ha sempre la figura AB, AB, <sup>(1)</sup> che qualche volta si mantiene per un'intera sequenza. <sup>(2)</sup>

La strofa di sei membri melodici al contrario, cui in poesia corrisponde il *rythmus caudatus triper-titus*, oltre alla forma principale: ABC, ABC con tre diversi membri ripetuti (x, 2; xv, 5), prende anche la forma secondaria: AAB, AAB (xxi, 6), derivata dal modulo: AB, AB.

Tre sono i tipi di strofa di otto membri; chè, oltre allo schema tipico: ABCD, ABCD (ix, 9), ne abbiamo altri due: AABC, AABC (ix, 3), e ABAC, ABAC (xxv, 6, 7), modificazioni l'uno e l'altro della strofa: ABC, ABC.

Della strofa di dieci membri, abbiamo una duplice figura; l'una, la cui idea musicale acquista lo sviluppo più esteso, è: ABCDE, ABCDE (xxi, 9, 11), l'altra è modificazione della strofa: ABCD, ABCD, con il primo membro raddoppiato: AABCD, AABCD (xi, 10, 12).

Ben rara, come si può arguire da quello che abbiamo detto poc'anzi, è la strofa di dodici membri: ABCDEF, ABCDEF (ii, 3, 4), se non che il più delle volte resta divisa in due: ABC, ABC; DEF, DEF (xxii, 1; xxii, 2), quando non è modificazione del tipo formato di dieci elementi: AABCDE, AABCDE (xxxvi, 6, 7).

Nella strofa di quattordici membri si comprendono sempre due strofe poetiche, o che abbia essa lo schema: ABABCDE, ABABCDE (xvi, 1), o l'altro:

(1) Con le lettere minuscole indico le strofe poetiche, con le maiuscole le musicali. — Le citazioni sono sempre tolte dall'Opera cit. del Misset.

(2) Anche in musica abbiamo sequenze monostrofiche come, ad esempio: *O Maria, stella maris*, (MISSET, XLV, - vedi anche la: XLIII), eterostrofiche (XLIV), e polistrofiche (xxxvii), secondo che le melodie si svolgono su una sola, su due, o su più figure strofiche diverse.

ABCDABE, ABCDABE (xvi, 5), ambedue discedenti dal tipo: ABCDE, ABCDE più volte ricordato.

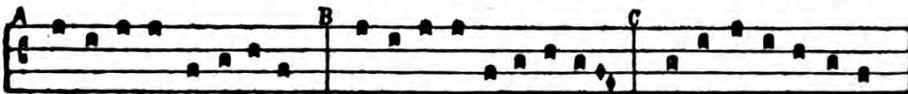
Un solo schema assume la strofa di sedici membri: ABCDEFGH, ABCDEFGH (viii, 7, 9, 8, 10; xvi, 9, 10) che non racchiude però un pensiero nuovo, sibbene è l'unione di due strofe di otto membri combinati insieme (xliv, 7, 9, 8, 10).

La strofa di diciotto membri: ABCDEFDEF, ABCDEFDEF (xii, 5), non è altro che quella di dodici con gli ultimi tre elementi ripetuti; e con questo tipo si chiude la serie di strofe musicali usate da Adamo di S. Vittore. (1)

E dopo questa enumerazione delle strofe melodiche che Adamo scelse dalle inesauribili sorgenti del genio musicale del popolo e adattò alle sue poesie, potremmo avviarci alla fine di questa ricerca se non fosse necessario un breve cenno sulla *tona-*

(1) Dagli schemi, qui sopra riportati, resta chiaramente messa in luce l'indipendenza che esiste fra strofe poetiche e strofe musicali. Tuttavia non saranno inutili alcuni raffronti.

Nella sequenza: *Ave, Virgo singularis*, (xxxii) la strofa 12 ha lo schema poetico:  $a^8a^8b^7 c^8c^8b^7$ , ma la figura musicale corrispondente è questa:



O Ma-ri-a Re-dempto-ris,  
Per te nobis re-pa-ra-trix

Gre-a-tu-ra Gre-a-to-ris...  
Per te fi-at conso-la-trix..

Ge-ni-trix magni-fi-ca,  
Tu-a proles u-ni-ca.

con lo schema: ABC, ABC; nella sequenza: *Heri mundus exultavit*, (ii, 3 e 4) abbiamo:

$$\left[ \begin{array}{cc} a^8a^8b^7 & c^7c^7b^7 \\ d^8d^8e^7 & f^7f^7e^7 \end{array} \right] = \text{ABCDEF, ABCDEF};$$

nell'altra: *Ecce dies celebris* (xii, 6), si osserva:

$$\left[ \begin{array}{cc} a^8a^8 & b^8b^8 \\ c^8c^8 & d^8d^8 \end{array} \right] = \text{ABCD, ABCD};$$

nella sequenza: *Corde voce pulsa coelos* (xxvii, 5 e 6), a una strofa musicale ne corrispondono bensì due poetiche, ma non ugualmente accentate:

$$\left[ \begin{array}{cc} a^8a^8b^7 & c^7c^7b^7 \\ d^8d^8e^7 & f^8f^8e^7 \end{array} \right] = \text{ABCDEF, ABCDEF};$$

e, per dare un quadro un po' più completo, porgo qui in raffronto la

lità in cui erano cantate le melodie di queste sequenze.

Si sa che i *modi* gregoriani sono otto; quattro *autentici* o principali, quattro *plagali* o secondari. Gli autentici (1°, 3°, 5°, 7°,) hanno la scala partendo rispettivamente dal *re*, *mi*, *fa*, *sol*; i plagali (2°, 4°, 6°, 8°,) dal *la*, *si*, *do*, *fa*; e tutti differiscono l'uno dall'altro a causa del graduale spostamento dei due semitoni, compresi in ciascuna scala. Due note hanno uno spiccato rilievo in ogni modo: la *finale* e la *dominante*. La finale, che, nei modi principali, apre e chiude la scala, e, nei secondari, insiste sulla stessa nota dei principali rispettivi, suggella la melodia e spesso i membri di essa; <sup>(1)</sup> la dominante, che non in tutti i modi si trova ad intervallo fisso dalla finale, è la nota intorno a cui si aggira e si svolge la melodia.

I modi preferiti dalle sequenze, anzi i soli che Adamo di S. Vittore abbia usati, sono il 1° <sup>(2)</sup>, il 2° <sup>(3)</sup>, il 7° <sup>(4)</sup> e l' 8° <sup>(5)</sup>, che bastano a esprimere gli affetti e i sentimenti più opposti, le idee più peregrine.

conformazione poetica e musicale della sequenza: *Laus erumpat ex affectu* (xxxvii):

str.

1  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABC, ABC;$

2  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABC, ABC;$

[3  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABCDDE, ABCDDE;$

4  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABCDDE, ABCDDE;$

5  $a^6 a^6 b^6 c^6 c^6 b^6 = ABCD, ABCD;$

6  $a^8 a^8 b^7 a^8 a^8 b^7 = ABC, ABC;$

7  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABC, ABC;$  (DE;

8  $a^6 b^6 a^6 b^6 c^6 d^6 e^6 d^6 e^6 c^6 = ABCDE, ABC$

str.

9  $a^8 a^8 b^7 c^8 c^8 b^7 = ABC, ABC;$

10  $a^8 a^8 b^7 a^8 a^8 b^7 = ABC, ABC;$

[11  $a^8 b^7 a^8 b^7 = ABCD, ABCD;$

12  $a^8 b^7 a^8 b^7 = ABCD, ABCD;$

13  $a^7 a^7 = AB.$

(Per semplicità non ho mutato le lettere da una strofa all'altra, come vorrebbe la diversità delle rime e dei membri melodici).

(1) Adamo però usa terminare con la *dominante*. (MISSET, *Op. cit.*, p. 120).

(2) Ha la chiave di *do* in quarta riga; *re* finale, *la* dominante.

(3) Ha la chiave di *fa* in terza riga; *re* finale, *fa* dominante.

(4) Ha la chiave di *do* in terza riga; *sol* finale, *re* dominante.

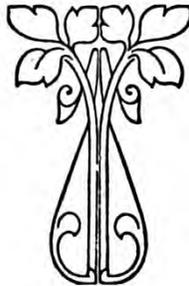
(5) Ha la chiave di *do* in terza riga; *sol* finale, *do* dominante.

Soave, devoto e, alle volte, sonoro ed energico il primo, grave e solenne il secondo, e, fondendosi questi due modi in una sola composizione, offrono risorse quanto mai ricche e geniali. La celebre sequenza del Celanese, che del secondo ha la forza, del primo la soave sonorità, ritrae mirabilmente il terrore dell'anima peccatrice dinanzi alla visione dell'ultimo giudizio; e, ad un tempo, la calma, la speranza, rattivata dalla fiducia nella misericordia divina. Affascinante, pieno di freschezza, di slancio giovanile è il settimo; l'ottavo tempera l'esuberanza del modo da cui discende con i suoi tratti espressivi e grandiosi insieme.

Su questi modi si svolgono le melodie che Adamo (e possiamo aggiungere gli scrittori di sequenze in genere) compose per le sue *prosaie* liturgiche, traendo dalla miniera musicale del popolo, gli spunti, l'idee più vive e più belle. Fra cotesti spunti e coteste idee, alcune furono preferite su tutte dai maestri di canto, che le adattarono con sapienti criteri artistici a testi diversi, come qualunque melodia, còlta dalla bocca e dall'anima popolare, aveva bisogno di modificazioni per essere adattata alle esigenze della poesia liturgica. E tali modificazioni si ottenevano sopprimendo o ripetendo qualche nota, o combinando note e gruppi neumatici per adattarvi più d'una sillaba. Così nel periodo musicale che, abbinato, forma la strofa, possono andare sottratti, se la necessità lo richieda, uno o anche due membri, per modo che, oltre all'accordo felice della musica con la poesia, si ottengano combinazioni melodiche quasi inaspettate. E Adamo, ad esempio, con la perizia sua propria, dalla strofa di otto membri: ABCD, ABCD, ne sa derivare due altre di sei: ACD, ACD (xx, 8), e ABD, ABD (xvi,

6), nuove e originali; e chi volesse raccogliere altre simili modificazioni, suggerite il più spesso da vero genio artistico, non tarderebbe a trovarne moltissimi esempi.

Così la musica si accomoda al testo poetico, e la poesia si adatta, per quanto può, al canto preesistente, senza che in codesto compromesso nè l'una nè l'altra perdano le loro caratteristiche: quella la freschezza popolare, questo i ritmi pieni di grazia e di spigliatezza, e, mentre camminano con certa reciproca libertà e indipendenza, si vengono ad incontrare in una composizione di cui ne è appagato ugualmente il musicista e il poeta.



---

## CAPITOLO II.

Relazioni metriche generali fra le Sequenze e le Laudi. — Rapporti fra i versi delle une e i versi delle altre. — Origine dei tipi strofici primordiali delle Laudi dalla strofa delle Sequenze. — Sviluppo della strofa delle Laudi. — Modo di cantare le Laudi.



ORA che abbiamo esaminato le leggi metriche che regolano le sequenze dei secoli XI e XII, e che, inalterate, daran norma a quelle del sec. XIII, avanziamoci verso la nostra mèta, e vediamo se leggi simili o con esse in relazione, si rinvengano pure nelle Laudi.

“ La Lauda, osserva il D’Ancona, trovasi in perfetto contrapposto con l’ inno ecclesiastico, sebbene abbia probabilmente preso da esso l’ avviamento: l’ inno infatti è della chiesa, del sacerdozio, l’ altra della plebe; l’ inno conserva al possibile le norme tradizionali dell’ arte pagana, la laude invece è fatto nuovo, che non ha tradizione dietro di sè, anzi rinnega le memorie della forma classica e gli esempi. „ <sup>(1)</sup> Ho riportato fin d’ ora il giudizio dell’ illustre critico per prevenire gli ostacoli che la sua affermazione potrebbe opporre a ciò che verrò dimostrando, e,

---

(1) A. D’ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, ecc., L. I, cap. x, p. 113.

insieme col Flamini, <sup>(3)</sup> dico subito che, se il D'Ancona ha benissimo notato le differenze che corrono fra l'Inno e la Laude, pur non escludendo assolutamente certe relazioni tra loro, ha tralasciato d'avvertire che la liturgia, accanto all'innodia dagli intendimenti classici, ha le popolari Sequenze da cui appunto derivano le Laudi.

Alle Sequenze bisogna risalire per rintracciare gli inizi, le primordiali forme metriche di questo genere di poesia schiettamente italiana, che è la Laude. La quale, uscita dal primo periodo dell'età sua, a contatto e in contrapposto nel tempo stesso alla lirica profana, ne avrà presi inevitabilmente alcuni tratti ed aspetti. L'affermare, come fa il D'Ancona, che " la laude è fatto nuovo, che non ha tradizioni dietro di sè „, è cosa non troppo rispondente alla realtà, quando ormai la storia accerta che la Laude è continuazione fuori del tempio, dei canti che da secoli risonavano nelle chiese cristiane, e, come fra poco vedremo, per i suoi caratteri metrici primordiali e più cospicui, si riporta a quelli riscontrati nelle Sequenze. È naturale che fra le leggi dell'una e dell'altra non vi sia sempre identità, chè in tal caso saremmo stati di fronte a una modesta traduzione in volgare di forme liriche latine e non a una evoluzione organica dell'un genere di poesia dall'altro; qualche divergenza però non toglie che molti sieno i punti dove la Laude si incontra con le Sequenze, i quali bastano a provare come quelle discendano direttamene dalle forme più umili della liturgia.

---

(2) F. FLAMINI, " *Per la storia di alcune antiche forme poetiche italiane e romanze* „ in *Studi di storia lett. italiana e straniera*, Livorno 1895, pag. 142-43.

Manca è vero la Laude di mutare il modulo della strofa nell'ambito dello stesso componimento come nelle sequenze latine, anzi in questo la forma di lirica italiana mostra un innegabile influsso ricevuto dagli inni; ma, a parte questo carattere, nel resto, e cioè nella prevalenza del popolare ottonario, nei tipi strofici primitivi, nel ritornello enunciato sul principio e ripetuto in fine d'ogni periodo ritmico, abbiamo altrettanti caratteri della Laude, che trovano rigoroso riscontro nelle sequenze ecclesiastiche. (1)

---

(1) Ma, si potrebbe domandare. — All'infuori delle Sequenze non c'è proprio nella poesia cristiana o romanza alcun prodotto poetico che possa aver dato origine alla Laude, o, almeno, aver esercitato un'influenza non trascurabile sulle vicende di essa? Per non dire di paesi che deboli rapporti intellettuali ebbero nel medio-evo con l'Italia, non troviamo forse in Francia, sulla fine dal secolo XII, i *lais* profani di Gautier de Dargies, di Colin de Muset, i *lais* pii di Gautier de Coincy, di Ernoul le Vieux e di altri? E questi *lais* che furon già fatti discendere dalle Sequenze, (così credette di aver dimostrato il WOLF nell'Opera: *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg 1841, - e ripeterono altri) e che hanno anch'essi un carattere popolare, non si saran forse propagati nella Penisola per mezzo delle correnti giullaresche che vennero giù d'Oltralpe, offrendo un modello alla Laude nascente, che in tal caso solo per via indiretta avrebbe relazione con la poesia liturgica? — Ipotesi siffatte non mi pare valgano a infirmare quanto s'è venuto fin qui esponendo, e sarebbe minuzioso fermarsi su qualche tempo; tuttavia poichè possono presentarsi con qualche apparenza di fondatezza, non sarà inutile, almeno qui in nota, discorrerne in breve.

Recenti studi hanno ormai dimostrato priva di fondamento la vecchia affermazione del Wolf. Son pochi anni che A. Jeanroy (A. JEANROY, L. BRANDIN, P. AUBRY, *Lais et Descorts français du siècle XIII*, in *Mélanges de musicologie critique*, Paris 1901) risuscitò la questione che pareva dal Wolf difinita, e riuscì ad abbattere con valide prove quanto il critico tedesco aveva affermato circa sessant'anni prima. Le prove addotte dal Jeanroy son tali da non lasciar dubbi, come quelle che traggono il loro valore dal raffronto dei caratteri metrici e musicali dei *lais* e dei *descorts*, che si considerano come una sola individualità, con quelli delle sequenze latine. Il largo uso che si fa in quelle liriche francesi di versicoli perfino di due e tre sillabe (cfr. JEANROY etc., XVI, XXI), la particolare struttura della strofa, che in media si prolunga per venti o venticinque versi (x, xv, xvi e specialmente xvii), il disporsi delle rime nell'ambito di quelle in modo talvolta semplicissimo, e cioè a tirate monorimiche (r, st. 8 e 9; XI, 3; XIX, 4; XXIV, 7; XXVIII, 13, etc.), e tal'altra in modo complicato e bizzarro fino a mutarsi tutte bruscamente nel corpo d'una stessa strofa (xv,

E si noti che le nostre antiche laudi predilessero, non diversamente dalle sequenze, i versi brevi, usando spesso il settenario e spessissimo l'ottonario, il quale ultimo si trova quasi sempre negli schemi strofici più semplici, e, come vedremo, primordiali. Ma, è bene osservarlo subito, frequenti sono i casi di ipermetricismo che s'hanno a rilevare nelle Laudi, mentre di tal fenomeno non v'è quasi traccia nelle sequenze latine. Su tal fatto credo inutile insistere troppo, chè esso è ugualmente comune a tutta la primitiva produzione poetica nostra, e, se in realtà è innegabile, va pur limitato d'importanza,

---

1; xx, 7; xxiii 4), il fatto, non provato, ma intuitivo che in origine tutte le strofe di tali componimenti dovevano esser diverse le une dalle altre (JEANROY, *Op. cit.*, pagg. vi, vii e xii), mostrano già non poche differenze fra le *prosaes* latine e i *lais* francesi. Troviamo, è vero, in ambedue i prodotti poetici che la strofa suol essere bipartita (JEANROY, etc., *Op. cit.*, p. viii), troviamo spesso nei *lais* la *rime couée*, il *rythmus caudatus triperititus*, tutto proprio delle Sequenze, (cfr. i *lais*: vi, 5; viii, 1; xiii, 2; xxvii 14, 15 e 16; xxviii, 14; ecc.), ma nei *lais* la *coda*, che è elemento ritmico importantissimo, turba la simmetria della strofa, chè non di rado le si dispone qual appendice sulla fine (i, 4; ii, 4; vii e x tutte le strofe), spesso s'incasta, tradendo il suo nome, nel corpo di essa (iii, 3; xvi, 4; xxiv, 1-6), o, magari, le si colloca dinanzi (iv, 1 e 4; xxv, 5). Quindi bene afferma il Jeanroy, che, se lo studio della strofa può far constatare una certa simmetria fra i membri di essa, non si può concludere per questo che " *une telle symmetrie soit inhérente au genre; elle est absente en effet d'un assez grand nombre de strophes.* " (pag. x).

Il raffronto dei caratteri musicali è ancor più sfavorevole all'opinione del Wolf. Già sappiamo quale sia nelle Sequenze la regola assoluta che modera e dà legge a ogni strofa del canto: perfetta simmetria e rispondenza rigorosa delle due *distinctiones* con le due *clausulae* o anche due strofe poetiche consecutive. Che cosa accade invece nei *lais*? Come si ripetono quivi le melodie? In modo del tutto diverso. La strofa non si scinde in due parti, ma ripete indefinitamente lo stesso membro di frase musicale: AAAA... (xxiv, 6; xxvi, 1), o più spesso due: ABABAB... (xi, 5 e 6; xx, 10); tal'altra tre: ABCABCABC... (xxii, 1), e anche quattro: ABCDABCDABCD... (xxv, 2). E, se ci rivolgiamo alle strofe poetiche più lunghe e complicate, non sarà difficile avvertire che anche la frase che vi si svolge è tutt'altro che semplice e simmetrica, per modo che possiamo escludere definitivamente, come l'esclude il Misset, che reca il prezioso contributo dell'analisi musicale a conferma di quanto in precedenza aveva affermato il Jeanroy, l'origine dei *lais* dalle sequenze latine.

pensando che questi primi prodotti di poesia furono per lungo tempo tramandati per tradizione orale, patirono poi nuovi guasti quando dagli amanuensi furono affidati alla scrittura, cercando essi di toglier gl' idiotismi della pronunzia del popolo.

Fenomeno comune invece si alla Laude e a tutta la nostra prima poesia volgare, che alle Sequenze, è l'oscillazione degli accenti secondari nel verso, ma a tale ondeggiamento, come anche all'abbondanza o al difetto delle sillabe fu nel canto posto rimedio con vari mezzi tutti vòlti a dare ai metri e alla strofa giusta andatura e limiti ritmici regolari.

Fatte queste osservazioni generali, vediamo che relazioni e analogie s'hanno a notare fra i versi usati dalla Laude e quelli più in voga nelle Sequenze, quali nella Laude si continuino e quali essa attinga altrove.

Abbiamo notato alcuni punti d'incontro, abbiamo notato alcune poche somiglianze fra i due generi poetici, e le somiglianze crescono a misura che i *lais* si svolgono nei secoli XIII e XIV, (JEANROY etc., *Op. cit.*, p. XIII e XIV), ma se le poche non sono sufficienti a dimostrare quello che tentò il Wolf, le più forniscono molteplici prove in contrario; chè, se in realtà i *lais* dovessero la loro origine alle Sequenze, sarebbe avvenuto piuttosto il fenomeno inverso.

Dimostrata cotesta indipendenza dei *lais* dalle *prosaes* latine, viene implicitamente a essere esclusa ogni loro relazione con le Laudi, nè si può considerarli, come veniva fatto di pensare sul principio, quasi intermediari fra la poesia liturgica e l'antica nostra lirica religiosa. Se così non fosse, ben altre identità metriche e, più ancora, musicali si sarebbero dovute ravvisare fra *lais* e sequenze per poter quelli aver generato le laudi che hanno lo stesso fondamento musicale delle *prosaes* liturgiche. Gli incontri che si danno tra *lais* e laudi non possono essere dunque se non fortuiti, nè può destare meraviglia che l'un genere di poesia ricordi l'altro quando ambedue hanno tradizioni popolarische.

Un'ultima osservazione d'indole cronologica. I *lais*, secondo le più recenti e avvedute indagini, sorsero in Francia, e forse nella Francia del nord, sulla fine del secolo XII, poco prima cioè che apparisse in Italia la Laude volgare. Ora, come mai in così breve tempo si sarebbero essi potuti propagar tanto, non dirò nel suolo dove nacquero, ma perfino nella nostra Penisola, da mettere alla luce la Laude, che abbraccia tanta parte della lirica italiana del Dugento?

Già s'è accennato come nelle laudi sia bene spiccata quella predilezione all'ottonario che è peculiare delle *prosaes* latine, e parrà ovvio che chi avesse per più volte sentito melodie su un metro siffatto:

Verbum bonum et suave  
 Personemus illud ave  
 Per quod Christi fit conclave  
 Virgo mater filia; etc.

le ripettesse, con maggiore o minore esattezza, su strofe composte in lingua volgare, così costruite:

Quanto è digna da laudare  
 core non lo po' pensare,  
 lengua non lo po' cantare  
 la verace santa croce. (*Cort. 91, xxvij, 1*)

Tal verso nella costruzione ritmica regolare è, come si sa, ad accenti fissi, ma questa norma non è osservata nelle laudi, come in parte si scorge dai versi riportati.

Se rispetto all'ottonario l'incontro fra laudi e sequenze è visibilissimo, non altrettanto chiaro ci apparirebbe il largo uso che si fa in quelle del settenario, a cercarne la ragione solo nella liturgia. Che se nelle *prosaes* è, come vedemmo, diffusissimo il settenario trocaico, altrettanto è raro l'ettasillabo giambico a cui bene corrisponderebbe il nostro settenario; tuttavia ben spesso vi si incontra l'ottonario mascolino, il verso tutto proprio degl'inni. Ognun vede come siffatto metro giambico corrisponda per il ritmo al settenario italiano; segnatamente quando questo abbia gli accenti nelle sillabe pari e uscita sdrucchiola, come qualche volta apparisce nella Laude.

Se non che non mi pare di poter asserire che il settenario sia entrato nella Laude dalla liturgia: di qui avrà avuto un incitamento a usarlo con certa prodigalità,

ma, oltre a questo, nulla più. La vera fonte da cui la Laude attinse il settenario è la lirica d'amore, in cui l'alessandrino francese o anche il settenario semplice erano d'uso assai largo e prediletto. E, a tal proposito, non vanno dimenticati gl'intendimenti, e le aspirazioni che ebbero i Laudesi nel secolo XIII. La loro opera voleva essere opera di opposizione a quella dei cantimpanchi profani; essi volevano destare negli animi sentimenti che mitigassero o che assopissero nei volghi, per mezzo delle contemplazioni mistiche e dei pii racconti, gli ardenti e disordinati appetiti che sul popolo destavano i giullari con canzoni licenziose e con motti scurrili. E per insinuarsi negli animi, per commoverli più agevolmente, e più agevolmente esercitare tale opera di opposizione alla lirica profana, la Laude ne adotta e ne imita qualche particolarità, e ne prende qualche atteggiamento.

Ma, oltre a questo motivo di opposizione, la Laude ne aveva anche uno d'imitazione per accettare il settenario, e farne un metro preferito: l'imitazione cioè dei poeti religiosi lombardo-veneti i quali pure amarono assai il verso composto di due settenari, allora molto in uso nella poesia popolare. Certo dovevano esser piuttosto note anche nell'Italia centrale e la *Predica* di Ugucione da Lodi, e la *Passione veronese*, ambedue in tirate monorimiche di versi alessandrini; e, un po' più tardi, i *Poemetti* di Giacomino da Verona, e di Bonvesin, i *Contrasti* di quest'ultimo, anch'essi in alessandrini, aggruppati in strofe tetrastiche monorimiche.

Cosicchè il settenario si sarà generato dallo sdoppiamento dell'alessandrino, e dalla lirica d'amore, nonchè dalla poesia didascalico-religiosa dell'Italia

settentrionale, la Laude l'avrà preso per servirsene fin da epoca assai remota. Quindi è piuttosto da ricercare donde nacque l'alessandrino, ma di ciò se ne dovrà discorrere più tardi: tuttavia noto fin d'ora questi incontri che non possono considerarsi fortuiti:

Hac die festa concinat multimoda camoena,  
Collaudans coeli Dominum cum dulci cantilena;

e:

Rosa fresca aulentissima, c'appar' inver la state  
Le donne ti desiano pulcelle e maritate  
Traimi d'este focora si t'esto a bolontate...;

e infine:

Se voi volto bellissimo - aggi fede formata,  
la fede fa a l'anima - la faccia delicata [2]<sup>(1)</sup>  
la fede senza l'opera - è morta reputata... (Jac., xxxvi,

Chi può dire che questi incontri non sieno eloquenti, e che per trovare l'origine dell'alessandrino non si debba partire dal tetrametro giambico, popolare nel medio evo, ma non così diffuso nelle sequenze per poter affermare che di qua le laudi l'abbiano attinto?

Abbiam detto dell'ottonario e del settenario, ma nelle antiche laudi non manca il verso di nove sillabe, usato promiscuamente con i metri suddetti, e in ispecie, col primo. Nè qui è da credere che sempre si abbia dinanzi versi ipermetri o corrotti, e che ciò non sia ne dan fede alcune laudi che sono visibilmente di metro novenario. <sup>(2)</sup> Quindi se alcuni

(1) Il numero romano indica la laude, l'arabo la strofa.

(2) Cfr., ad esempio: FABRIS, *Il più ant. Laudario veneto*, laude xxxj, Jac. lxxvj e xciv. In quest'ultima laude, di sette strofe ottastiche, vi ho trovato diciotto novenari veri e propri: è notevole inoltre che i più dei versi di otto sillabe hanno l'accento secondario sulla 4<sup>a</sup>, il che li fa apparire di tipo enneasillabo. Si osservi l'affinità che c'è fra i due versi:

Et nullo gli à nante valore... Che nulla còsa può fare... (xciv, 31)

Il novenario è pure in prevalenza nelle laudi: i, xxiiij, xxv, xxix, del *Cort. 91* e nella xxxvj del citato *Laud. ven.*

dei versi di nove sillabe con qualche spontanea trasposizione, con elisioni più o meno forzate, possono esser ridotti al metro che prevale nel componimento poetico, altri non si lasciano ridurre in alcun modo, e ragione di ridurli non c'è quando essi sieno in prevalenza sugli altri.

Il novenario, essendo verso imparisillabo, ammette una certa libertà nella disposizione degli accenti secondari, ciò che ai versi dispari conferisce grande varietà di ritmo. Nelle sequenze non mancano metri che possono aver predisposto ad alcune forme di novenario, la cui presenza nelle nostre laudi è prova della loro antichità. <sup>(1)</sup> Il decasilabo ascendente, composto d'un quaternario trocaico e d'un senario derivato dall'asclepiadeo, ha il ritmo dell'enneasillabo italiano che ha gli accenti sulla (1<sup>a</sup>) 3<sup>a</sup> (5<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup>) 8<sup>a</sup>; e ognun vede come da un verso siffatto, usitatissimo nelle sequenze:

Aquas plenas / amaritudine...; (G., I, 271, v. 1)

si sia passati, attraverso la perdita spontanea di un'atona finale, a versi come questi:

A Dio státa / so sèmpre acérba... (Jac., xlvi, 8)

La virtúte / fortèza armáta... ( „ xciiij, 1)

Spòglia l'ómo / còme ladróne... (*Cort.* 91, i, 12)

Col più dólce / figliuòl che sía...; ( „ „ „ )

che risultano di un quaternario e un quinario piani, unione un po' ibrida e perciò poco armoniosa.

Similmente, l'enneasillabo di tipo giambico può aver dato luogo al novenario con gli accenti principali sulle 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, e secondari sulla 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>.

O fèlix áula quàm vicíssim...; (G., I, 174, st. 4)

fa ben ricontro a versi così formati:

---

(1) Cfr. GALLI, *I Disciplinati dell'Umbria del 1260*, cap. III, in *Giornale storico della lett. it.*, Suppl. IX.

Lo quäl a Dío è spiáceménto... (Jac., vi, 6)  
 En Dío te séccan la radíce... ( „ „ 8)  
 Se ben te vedi nel directo... (*Cort. 91*, xxii, 2)  
 Ad Anna principe el menaro...; ( „ „ 3)

e, con leggera modificazione, abbiamo :

Ònde supérbia vòì menáre. (Jac., xxii, 8)

Che se in questo tipo con gli accenti sulle suddette sillabe si fossero smorzati quelli più deboli della 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, il verso passava ad essere un'inversione del precedente; laddove, se la quarta sillaba, oltre all'essere colpita d'accento, avesse dato termine anche alla parola, in tal caso il verso risultava composto di un quinario tronco e uno piano, come ad esempio :

Gustar de te / dolce fontana...; (*Cort. 91*, i, 8)

non dissimile da molti altri che ricorrono non di rado nelle laudi.

Ma nella lirica d'amore il novenario non era sconosciuto, e anche questa avrà esercitato il suo influsso; anzi di qui sarà entrato nella Laude il tipo di novenario che più spesso troviamo in Jacopone, quello che par risultare di tre trisillabi con gli accenti sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>: (1)

Là únqua / la tróva / l' abátte,  
 la scémpio/ de Christo / combátte.. (Jac., xciv, 2)  
 Conforta la mente ch'è vana... (*Cort. 91*, i, 2)  
 Dovrebbe ciascun rifiutare... ( „ „ 12)

Ma, anche versi più corti di quelli ora esaminati si trovano nelle laudi, come il senario e il quinario,

---

(1) Fin dal secolo XIII troviamo usato il novenario puro in distici, e cioè nella forma più semplice di strofa. Del resto quest'ultimo tipo di novenario non potrà esser derivato da altro verso che dal decasillabo usato per primo da Onesto Bolognese, come comunemente si crede. E il tempo in cui Onesto fiorì, coincide con quello nel quale si svolsero i metri e le forme della Laude.

usati promiscuamente in Jacopone e altrove. <sup>(1)</sup> Metri simili s'incontrano spesso nelle sequenze, anzi il senario l'abbiamo, nelle due forme mascolina e femminile, più frequente del verso di cinque sillabe. Se quest'ultimo verso, per non esser tanto diffuso nella liturgia, avrà esercitato ben poco influsso nella laude, il senario ascendente invece, il quale, o che abbia l'accento secondario sulla prima, o che l'abbia sulla seconda sillaba, corrisponde sempre per la sua andatura ritmica alle due possibili forme di quinario piano, avrà di certo disposto a tal ritmo i primi Laudesi:

Pudet Olybrium	Huomini justi
Etsi tam impium	che sete endusti
Facti criminalis; (G., II, 79)	venite a cantare. (Ja. lxiv)

Chi, leggendo tali versi, non sente fra gli uni e gli altri perfetta identità di ritmo? E taccio qui del senario piano, chè di esso dovremo far parola fra non molto.

Non restano ormai da esaminare che i versi endecasillabi, e altri, anche più sviluppati, che compaiono anch'essi nelle laudi. Nessuno certo si meraviglierà che un verso come l'endecasillabo, tanto diffuso in tutti i dominî romanzi, sia potuto entrare in queste umili poesie religiose; molto invece impressiona sulle prime, che quivi ci si presenti sotto aspetti diversi, che non sono quelli della lirica profana contemporanea, o, meglio, di quella appartenente a qualche decennio più tardi. Il fatto più notevole nelle laudi di metro endecasillabo, è la quasi costante presenza di versi di dieci, dodici e talvolta di tredici sillabe, come in quelle di metro dodecasillabo si trovano

---

(1) Cfr. Jac. xxvij, lxiv, lxxxij; anche la laude II del *Più ant. laudario ven.* è visibilmente di metro senario con alcuni versi per altro zoppicanti.

ugualmente versi o più lunghi o più corti. Il che non dovrebbe sembrar altro che un fenomeno di ipermetricismo, se cotesti versi non fossero talvolta troppo numerosi, e se, soprattutto, un esame attento non convincesse che quivi siamo dinanzi il più spesso a metri che, come fra poco vedremo, hanno una individualità vera e propria e un ritmo speciale.

E, osservo fin d'ora che particolarità tutta propria degli endecasillabi di Jacopone, e, possiam dire, delle più vetuste laudi, è la loro spiccatissima tendenza al tipo *a minori*, con l'accento sulla quarta. Ma, prima di spiegarci tal fenomeno, è bene cominciare a parlare dei versi di dodici sillabe che si uniscono volentieri con quello di undici. Come suonano intanto i dodecasillabi jacoponici? Ecco:

Perduto m'ò gli occhi / con que gia peccanno... (xxv, 7)

Perdut' ò la lengua / con la qual parlava...; ( „ 11)

e nel *Cort. 91*:

Regina sovrana - de gran p'ietade

En te dolce Madre - agiam consolanza; (xi, 1, 2)

dove ognun vede che tali versi risultano composti di due parti simmetriche, e cioè di due senari. Un simile metro, che troviamo in altri dominî romanzî, non era ignoto alla ritmica latina nè alla poesia liturgica.

John Schmith in un recente studio sul verso *de arte mayor*, <sup>(1)</sup> ha mostrato appunto le relazioni che corrono fra questo metro peculiare agli idiomi vernacoli della Spagna, e i metri latini che più sembrano averne determinata l'origine.

I versi sopra citati di dodici sillabe s' accostano alla forma più normale di verso *de arte mayor*, <sup>(2)</sup> e

(1) J. SCHMITT, *Sul verso "de arte mayor"*, in *Rend. dell'Acc. dei Lincei*, (Classe di scienze mor.-stor.-fil.), 1905, fasc. 5 e 6.

(2) Cfr. J. SCHMITT, *St. cit.*

trovano, sebben di rado, il loro corrispondente nel latino. Se, come ci fa osservare lo Schmitt, esaminiamo l' inno a S. Gallo di Ratperto, vi si leggono versi di dodici sillabe a uscita piana nei due emistichi:

Sanctos advocantem - et glorificantem.

Ma non sarebbe proprio questo il metro originario del dodecasillabo, chè osservando come il verso *de arte mayor* bene spesso si presenti con l' uscita sdrucchiola nel primo emistichio, lo Schmitt par voglia considerarlo un rampollo del ritmo goliardico, nato alla sua volta da una coppia di senari a chiusa dattilica e modellati sulla seconda parte del tetrametro t. c., quali li troviamo nell' *Epistola* dell' Hibernicus Exul a C. Magno: <sup>(1)</sup>

Fer salutem Caesari - ac suis agminibus...;

e, possiamo aggiungere, anche nelle Sequenze:

Jure dies colitur - Christi natalitia

Quo nascente, nascitur - novae legis gratia; (G., I, 18)

le quali ci fanno ritanere che questo ritmo doveva ormai essersi fatta molta fortuna, se lo accolsero e lo continuarono a preferenza di quasi tutti gli altri che poteva offrire la novella poesia latina.

In questo tipo di doppio senario adunque, per fenomeno di dissimilazione metrica, o per influenza della seconda parte del saffico, sarebbe andata perduta l' ultima sillaba atona, che, scomparendo, lasciò al verso la fisionomia di un ritmo goliardico vero e proprio. <sup>(2)</sup>

Cotesta derivazione del dodecasillabo offre al certo

(1) Cfr. DU MERIL, *Poésies populaires latines etc.*, Vol. I (Paris 1843), p. 141, n. 1.

(2) Cfr. J. SCHMITT, *La metrica di Fra Jacopone* in *Studi medievali* di F. Novati e R. Renier, Vol. I, 1904-05, pag. 539 e sgg.

qualche difficoltà, ma, pur senza escluderla, dobbiamo tuttavia pensare che il verso, quale a noi Italiani apparisce quasi sempre con gli emistichi a uscita parossitona, non ha proprio bisogno di ricorrere (e lo Schmitt stesso lo ammette) a un'origine così tortuosa, ma trova nell' *Ave maris stella* un esempio a cui risalire: esempio, del resto, non solitario, perchè anche nelle più antiche sequenze troviamo combinazioni di senari, modellati sul verso itifallico, o sulla seconda parte del saffico, che poterono in qualche modo aver relazione col metro che stiamo esaminando.

Il nostro dodecasillabo risulterà adunque composto di due senari piani, come vuole il D'Ovidio,<sup>(1)</sup> che in siffatta materia penetra con occhio sicuro, e poco sa persuadersi di una più o meno diretta origine goliardica. Ma come va che l'accoppiamento di due senari di ritmo trocaico (come quelli che discendono dal verso itifallico, o da altro metro corrispondente) abbia potuto dare il ritmo giambico-anapestico che presenta il più spesso il dodecasillabo di Jacopone, e sempre quello del Manzoni? Come va che il senario italiano riceva dagli accenti sulla seconda e sulla quinta la stessa andatura ritmica che già accenna a disnodarsi nei versi di certe sequenze a noi già note? Questo fatto suggerì alcune strane ipotesi<sup>(2)</sup> sull'origine del verso *de arte mayor*, ma quello che pare più probabile e verisimile è, che, quando i due senari trocaici si unirono per dar luogo al verso dodecasillabo, ebbero naturalmente un ritmo oltre che mono-

---

(1) F. D' OVIDIO, *Sull'origine dei versi italiani a proposito di alcune più o meno recenti indagini*, nel Vol.: *Versificazione e arte poetica medioevale*, Milano 1910, p. 260.

(2) F. D' OVIDIO, *St. cit.* p. 264.

tono assai slegato; e allora le dodici sillabe, che si seguivano come una cantilena, presero l'andatura giambico-anapestica, un po' più sonante e armoniosa.

Insomma versi come questi :

Quégna enfermetáte el n'á facto cascáre...; (Jac., xxv, 8)

oppure :

La mía portadúra giáce nésta fóssa...; ( „ „ 15)

che ancora mantengono assai bene l'andatura trocaica che, ad esempio, si avverte in :

Ave, Maris stella,  
Dei mater alma; etc.

o :

Sanctos advocantem - et glorificantem...;

presero presto quest' altro suono :

Signór veneráto con grán reverénza...; (Jac., c, 7)

secondo, appunto i dodecasillabi manzoniani.

E così parrebbe lecito affermare che cotesta trasformazione sia avvenuta per spontaneo fenomeno di euritmia, se quel verso arabo che sagacemente il D'Ovidio <sup>(1)</sup> ravvicina al dodecasillabo giambico-anapestico non avesse ritmo tanto simile a questo metro da indurci al sospetto che ne abbia, se non proprio determinata la nascita, causata almeno la trasformazione. A ogni modo, se il senario trocaico die' luogo al dodecasillabo, da questo alla sua volta si generò il senario con l'accento sulla seconda, rimesso in onore nel secolo XVIII, e nobilitato più tardi dallo Zanella.

Ora che abbiamo detto del dodecasillabo, possiamo renderci ragione di forme di endecasillabi, che, secondo il ritmo di quest' ultimo verso, vario ma pur

---

(1) *St. cit.*, Poscritta p. 278.

governato da leggi certe, sarebbero assolutamente errate, e cioè di quelle con l'accento sulla quinta, come:

O' sono li pátri pieni de fede? (Jac., liij, 7)

Un verso di questo genere, non ignoto agli antichi laudesi, e, meno ancora al Tudertino, <sup>(1)</sup> che non potrebbe trovare ragionevole derivazione nemmeno da un saffico che fosse letto secondo l'*ictus metricus* ( $\underline{/} \cup \underline{/} - \underline{/} | \cup \cup \underline{/} \cup \underline{/} \cup$ ), si spiega assai bene se, come vuole lo Schmitt, si consideri come una deformazione del tipo precedente, avvenuta per la perdita di un'atona nel secondo emistichio. E così, se il verso, pur mantenendo l'accento sulla quinta sillaba, invece di essere come il tipo ora descritto:

O' sono li pátri pieni de fede... (Jac., liij, 7)

Or ov'è la lèngua tanto tagliente... ( „ xxv, 10)

Tuttora a lo pátre sono presente...; (Cort. 91, x, 11)

o, più visibilmente:

Se mamma arvenisse / che racontasse...; (Jac., xxiv, 5)

fosse così composto:

Caduto se n'è / con molto fetore... (Jac., xxv, 9)

Gaudente star po' / cun gran sciaguranza...;  
(Cort. 91, xlij, 6)

si vede subito come l'atona, invece di esser caduta sul principio del secondo, sia caduta, caso ben più raro, sulla fine del primo emistichio, senza togliere questa volta al metro la sua natura originaria di verso composto di due parti ritmicamente uguali.

Ma lo Schmitt, oltre alla forma più genuina di verso *de arte mayor*, con l'accento sulla quinta, considera anche un'altra forma, nettamente distinta dalla prima, con l'accento secondario sulla quarta, ma che,

(1) Cfr. J. SCHMITT, *La metrica ecc.*, p. 536.

come già s'è detto, troviamo usata insieme con quella. In tal seconda categoria entra la maggior parte dei veri e propri endecasillabi che troviamo nelle laudi e, in genere, in tutta la nostra poesia.

Quale sarà il progenitore, o, i progenitori, di un verso così armoniosamente vario, così completo e perfetto? Molte sono le ipotesi che furono messe innanzi, ma appunto perchè numerose, quasi tutte prive o scarse di fondamento nei fatti, e quindi poco o nulla persuasive. Non essendo mio assunto far qui la storia dell'endecasillabo, chè mi metterei fuor di rotta, e, inoltratomi in un mare irto di scogli, non so se mi varrebbe la lena a uscire " fuor dal pelago alla riva „, mi limiterò ad accennare al punto che non può esser trascurato, e cioè all'ipotesi del Bembo ripresa poi dal Diez <sup>(1)</sup> e dal Rajna, <sup>(2)</sup> che attribuiscono all'endecasillabo una origine transalpina, e a quella del Castelvetro, accettata ora dal D' Ovidio <sup>(3)</sup> e dai più, che la derivano dal saffico latino, divenuto nel medio evo ritmico al pari di quasi tutti gli antichi metri classici.

Ma, o io m'inganno, non credo davvero che ragioni storiche, e molto meno rapporti metrici possono indurci a ricorrere per il nostro endecasillabo all'origine francese, o, in genere, transalpina. Se è vero che, quando questo verso sortì alla luce in Italia, o almeno quando noi cominciammo ad averne i primi esempi, il decasillabo francese era già noto nella Penisola, non per questo si vorrà negare che nello stesso suolo italico s'erano già da tempo di-

(1) *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonna 1846, p. 100.

(2) *Origine dell'ep. franc.*, Firenze 1884, pagg. 515 e sgg.

(3) Cfr. lo *Studio* del D' Ovidio, che riassume e discute da par suo l'agitata questione.

vulgati alcuni ritmi latini che, in grazia delle loro più o meno aperte somiglianze con i più schietti tipi di endecasillabo italiano, posson bene contrapporre, di fronte al verso d'Oltralpe, il diritto di aver dato origine al nostro. Se poi badiamo a ciò che mostrano i fatti metrici, ci avviene di notare, che, mentre la cesura dell'endecasillabo italiano ha lo stesso valore che negli antichi metri classici, lasciando al verso una stretta compagine senza soluzione di continuità fra gli emistichi; nel decasillabo francese invece la cesura divide il verso in due parti nettamente distinte, sì che fra l'una e l'altra si può avere una sillaba muta.

Quanto al saffico, vorrei appagarmi del giudizio degli uomini illustri, che, riserbando a questo metro l'onore di aver generato il nostro endecasillabo, hanno detto certo cosa più persuasiva che non sembri l'affermazione di quei critici, pur sommi, che ricorsero all'origine transalpina. Ma una difficoltà, a cui forse non troppo s'è badato, dà adito a qualche dubbio, che c'impedisce di riconoscere assolutamente nel saffico il diretto progenitore del verso di cui si sta discorrendo.

Il saffico che è una serie logaedica con il dattilo nel terzo piede, e, perciò, con un tempo forte sulla quinta sillaba, pare infatti stia in disaccordo insanabile col verso che si vorrebbe da esso disceso. Ma si oppone: il saffico fu usato, particolarmente da Orazio, con la costante sostituzione dello spondeo al trocheo nel secondo piede e, il più spesso, con la cesura pentemimeri. Per tali incontri metrici, l'accento sulla quinta sillaba che il saffico avrebbe avuto il più delle volte se si fosse disteso in questo schema:



Phoebe Silvarúmque / potens Diana... (Hor., *Car. S.*, 1)

Sive tu Lucína / probas vocari...; ( " " 15)

passò sulla quarta:



Integer vítae / scelerisque purus... (Hor., I, xxii, 1)

Nec venenátis / grávida sagittis...; ( " " " 3)

e potè dar luogo a saffici ritmici, identici ai nostri endecasillabi *a majori* e *a minori*.

Innegabili sono coteste particolarità del saffico, ma non so se un fenomeno accidentale come quello che si è rilevato nel metro oraziano, basti da solo a mutarne la sua essenziale natura. Un' aria che ancora oggi corre sulle labbra dei volghi (e chi può dire da quanto tempo vi fiorisca?) e che risponde, con rigorosa esattezza, alla vera andatura del saffico classico è questa:



Phoe-be, sil - va -- rum - que po - tens Di - a -- na...  
I --- lí - ae dum se ni - mi -- um que - ren - ti...

Posto dunque che tal un metro abbia avuto nel canto un movimento siffatto, par difficile poterlo ravvicinare tanto all'endecasillabo nostro da farne il suo progenitore. Il che non ci vieta però di attribuire al saffico, in grazia appunto dei caratteri conferitigli da Orazio, influssi non vani su quello.

Il metro latino che, più probabilmente, mi sembra abbia potuto dar origine all'endecasillabo, è un metro assai più umile e popolare che non il saffico: è desso il trimetro giambico acatalettico che, secondo il D'Ovidio, nel medio evo fu lo sdrucchiolo del saffico latino, e offrì a questo metro un qualche non insigni-

ficante aiuto nel dar vita a certe forme del nostro endecasillabo. <sup>(1)</sup>

Ora io mi domando: se il trimetro, già frequentissimo nella metrica classica, fu verso ancora più diffuso del saffico nella poesia latina medioevale, <sup>(2)</sup> se non ebbe a sdegno di assumere rinnevolato movimento ritmico, ed echeggiare in canti popolari e guerreschi:

Nos adoramus celta Christi numina,  
Illi canora demus nostra júbila,  
Illius magna filii sub custodia,  
Haec vigilantes jubilemus carmina; etc. <sup>(3)</sup>

laddove il saffico provò sempre ritrosia a spogliarsi delle antiche sembianze metriche, perchè non attribuire piuttosto al trimetro il merito di aver dato alla luce il nostro verso volgare; a un metro che nella sua struttura originaria non ha nulla che contrasti, come nel saffico, con lo schema ritmico dell'endecasillabo?

E se nella poesia latina medioevale non poche composizioni saffiche si compiacquero di accogliere il trimetro giambico acatalettico, <sup>(4)</sup> ciò non vorrà dire,

(1) F. D' OVIDIO, *St. cit.*, pagg. 198 e sgg., e 276.

(2) J. SCHMITT, *La metrica ecc.*, p. 524.

(3) Così, nel secolo x, cantavano i soldati di Modena vigilando su gli spalti della città, con verso e con ritmo che, per cento altri esempi (poco poco che si spigoli da una qualche raccolta di canti popolari medioevali) dàn fede ancor oggi della fortuna che goderono.

(4) Cfr. DU MERIL, *Poésies pop. lat.*, Vol. I, (Paris 1843), 234, 241, 251, 268; Vol. III, (Paris 1847) 296, 308. — Jacopone, già lo notò lo Schmitt, (*La metrica ecc.*, p. 217) alterna l'endecasillabo sdrucchiolo col piano nelle strofe del cantico lxxx, una specie di sirventese a partizioni tetrastiche. Il D'Ovidio, (*St. cit.* pagg. 201 e sgg.) ravvisa nella strofa particolare al sirventese una continuazione dei ritmi saffici più sopra citati, i quali, contenendo l'endecasillabo sdrucchiolo, ci darebbero alla lor volta una prova che il trimetro giambico, nella ritmica latina, venne a cofondersi col saffico: ma è notevole intanto che proprio gli endecasillabi del sirventese jacobonico hanno bene spesso spiccata andatura giambica.

io penso, che questo verso, accanto al saffico, abbia perduto la sua individualità e sia stato oscurato dal suo più nobile compagno. Vorrà dire piuttosto che, fattesi ormai le antiche leggi metriche arrendevoli, la strofa del saffico non trovò più grave ostacolo ad assumere un verso che aveva guadagnato tante simpatie e tanta diffusione. Quindi pare più lecito riconoscere al trimetro la paternità sul nostro endecasillabo, e lasciare al saffico e a qualche altro metro affine, il merito di avere cooperato con quello a dar varietà e scioltezza al verso volgare.

I trimetri, più sopra riportati, hanno tutti dodici sillabe, ma serie come queste a uscita costantemente cretica, non furono sentite all'orecchio dei volghi differenti da quella che noi oggi diciamo endecasillabo sdrucchiolo, il quale dalla natura e dal genio stesso della lingua fu ridotto alla forma più comune e reso metro perfetto.

Ed è tempo ormai di esaminare i vari tipi di endecasillabo che troviamo più frequenti nelle laudi. Non rara è la forma più schematica con gli accenti sulle sedi pare, la forma che conserva assai bene i tratti originari, e il movimento del trimetro giambico:

A quèlla altéza dóve stá rapíta... (Jac., xc, 6)

Et éssa sópra tütte stá gradíta... ( " " )

Ma se l'endecasillabo fosse così rimasto, sarebbe stato troppo monotono, non altrimenti che la cantilena già udita, e, quel che è più, avrebbe racchiuso un ritmo in cinque tempi poco grato al nostro senso musicale. <sup>(1)</sup> Nè dell'antico metro classico poteva ritrarre

---

(1) Cfr. F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Torino 1874, pagg. 50, 53 e sgg.

la varietà che balzava fuori dall'intrecciarsi degli *ictus* metrici con gli accenti grammaticali, dall'alternarsi delle lunghe e delle brevi. Quindi, per rimediare a un tal difetto si mescolò con certi tipi di endecasillabo, che avevano già subita una notevole trasformazione. E qui si sarà manifestata l'influenza dei metri latini faleci ( / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ / ◡ ) e saffici ( / ◡ — / — | ◡ ◡ / ◡ / ◡ ) a cui già accennammo.

Cotali metri che, per racchiudere in sé il dattilo non hanno i tempi forti e deboli rigorosamente alternati :

Disertissime Rómuli nepótum...  
Gratias tibi maximas Catullus...; (Cat., XLVIII)

e :

Nec venenátis grávida sagíttis... (Hor., I, XXII, 3)  
Sive per Syrtis iter aestuosas...; ( " " " 5)

poterono, attraverso la ritmica latina, <sup>(1)</sup> determinare sul metro volgare lo smorzamento di uno degli accenti secondari. In tal modo il verso fu ridotto a quattro tempi, <sup>(2)</sup> due principali e due secondari, e, secondo che l'accidente ritmico restasse sacrificato

(1) Il saffico fu nel medio evo uno dei metri più usati negl'inni, dove però mantenne più o meno bene i tradizionali caratteri classici. Nelle sequenze invece ebbe, le poche volte che fu usato, unicamente valore ritmico. Un esempio :

Et benedictus fructus ventris tui  
Qui coheredes ut essemus sui; etc. (MONE, 402)

che suggerisce spontaneamente il ritmo :

O Crux, profanis - terror et ruina  
Tu Christianis - virtus es divina. (G., II, 219)

Una combinazione strofica dipendente dall'endecasillabo *a majori*, si ha in questi versi :

Coeli terraeque giro - dominaris,  
Materque sine viro - nuncuparis. (MOR., 554)

(2) Cfr. F. ZAMBALDI, *Op. cit.*, pagg. 53 e sgg.

nel primo o nel secondo emistichio, ne sarebbe risultato un endecasillabo *a majori* o *a minori*.

O fráte mío / nòn me rampognàre... (Jac., xxv, 3)  
De vil cortéccia / véggiolo amantáto...; ( „ lxxxviiij, 5)

e, con l'accento spostato nell'ottava sillaba:

Che m'à rapíto / et absorbito el córe... ( „ lxxx, 1)  
En ciascun státo / sí m'è Christo mórtò. ( „ liij, 15)

Un accento ritmico sulla sesta sillaba, più forte che non sia quello che notiamo nell'ultimo verso citato, poteva smorzare l'accento della quarta, oppure respingerlo in una delle sillabe precedenti; così, come effetto immediato, la cesura si spostò di uno o due sedi in avanti e die' luogo a endecasillabi *a majori*:

Che con tútta sua génte / èra perdúto... (Jac., xliij, 3)  
Vedéndose sí sózo / et dèformáto... ( „ „ 6)  
Tútto lo sùo volér / sie abnegáto... (Cort. 91, x, 4)

Quando invece l'accento sulla sesta non bastò a far scomparire quello della quarta sillaba, o almeno ad attenuarlo, o, al contrario, quello della quarta non valse ad affievolire il suo successivo, la cesura divenne un po' indistinta, e in tal caso non si sa se porla dopo l'uno o dopo l'altro accidente ritmico del verso, che, di conseguenza, può essere *a minori* o *a majori*, a seconda dell'enfasi con cui si leggono certi accenti in rapporto con gli altri.

Ne l'amor próprio / tánto s'abbracciáo... (Jac., xliij, 2)  
Ne l'amor pròprio tánto / s'abbracciáo...

E passo alla forma di endecasillabo che prevale su tutte le laudi più antiche; quella cioè con gli accenti sulla (1<sup>a</sup>), 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, e 10<sup>a</sup>; forma per altro che alle volte può confondersi con qualcuno dei tipi precedenti, qualora l'accento della settima sia privo di enfasi, come ad esempio:

O core avaro staràì piú endurato?... (Iac., xxxv, 1)

Quando però il verso è a ritmo ben determinato ha quest'armonia:

Nullo è che cùri se nón degnetáte... (Jac., liij, 5)  
O nobilissima mamma, que piagni?... ( " " 1)

Lo Schmitt deriva questa forma di endecasillabo dall'asclepiadeo ridotto ritmicamente a un tetrametro dattilico, <sup>(1)</sup> ma le nega la cesura che divida il verso in due parti ben distinte. Non credo mal fondata la derivazione proposta dal dotto professore di Lipsia, per quanto venga e escludere l'unità di origine dell'endecasillabo, cui si attennero tanti sagaci indagatori delle vicende storiche di questo verso. E come negare d'altra parte le palesi somiglianze che corrono fra l'endecasillabo accentato sulla 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, e l'antico metro asclapiadeo letto ad accenti e rifoggiato in forma ritmica nei secoli della bassa latinità?

Ma se lo Schmitt ha ragione di ricorrere all'antico asclepiadeo, che, nella forma catalettica (è utile notarlo) fu non di rado usato dai poeti cristiani, <sup>(2)</sup> e si rispecchia assai fedelmente in alcuni esempi di endecasillabi, non troppo rari, tali a:

O nobilissima / mamma, que piagni?... <sup>(3)</sup>  
O' son gli martyri / pien di forteza...; (Jac., liij, 10)

(1) Cfr. lo studio: *Sul verso "de arte mayor"*, e anche l'altro: *La metrica, ecc.* pag. 526.

(2) Eccone un esempio:

Excrescunt pluviis / aequora ponti  
Nec fines proprios / jam freta norunt  
Terrarum medio / fluctuat unda  
Errabunda secat / arva carina. (DAN., I, 21)

(3) Questa special forma di endecasillabo che lo Schmitt (*La metrica, ecc.*, pagg. 537-38) amò ravvicinare ai ritmi goliardi e ai politici di Cielo d'Alcamo, mosse in lui il dubbio che contenesse, adombrata, un'inversione dell'alcaico: dubbio, per altro, fugace e passeggero perchè il critico valoroso s'avvide subito come una siffatta paternità non aveva proprio nessun mezzo efficace per dimostrare i suoi diritti.

i quali, alla lor volta, non sono poi diversi da:

Maecenas atavis / edite regibus...;

oppure:

O quam glorifica / luce coruscas...;

non ugualmente mi pare abbia còlto nel segno negando a tal verso la cesura, che troviamo in tutti gli altri tipi di endecasillabi. <sup>(1)</sup> E invero, considerando, come fa lo Schmitt, questo verso come una serie di quattro dattili, si dovrebbe accettare senz'altro le sue conclusioni:

Núllo e che-cúri se-nón degne-táte...; (Jac., liij, 5)

ma in realtà il verso, se è recitato, non ha proprio questo ritmo, e la cesura, dopo la quinta sillaba il più spesso, vi si sente ben distinta. <sup>(2)</sup> Che se del

(1) Cfr. J. SCHMITT, *Sul verso, ecc.*

(2) Dal punto di vista ritmico non si può negare a questo verso la cesura dopo la quinta sillaba, ma, dal punto di vista musicale i fatti parrebbero avvalorare l'opinione dello Schmitt. Ecco in qual modo nelle campagne toscane si canta l'endecasillabo dattilico:



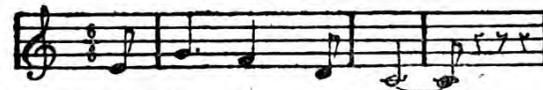
Do - ve se' sta - ta e con chi sta - mat - ti - na.....



O bel - la Ma - - ri' ?.....



Do - - ve so sta - - ta e con chi sta - mat - ti - - na?.....



Non te lo vo' di'.....

e questa è aria senza dubbio tradizionale, è l'espressione di ritmi e di cadenze melodiche di cui non c'è dato rintracciare le origini. Qui abbiamo un'intera strofa in cui il secondo e quarto verso compiono l'idea musicale non interamente finita al termine degli endecasillabi; ma non è su

fatto non si fosse pienamente persuasi, credo che valga a dissipare ogni dubbio la composizione strofica della laude VIII del *Cort. 91* che è questa :

Ave regina - pulçella amorosa,  
 stella marina - ke non stai nascosa,  
 luce divina - virtù gratiosa,  
 belleça formosa - de Dio se semblança.

questo che dobbiamo richiamare in special modo la nostra attenzione. Quello che invece va rilevato è che, trascurando la sillaba finale, il verso endecasillabo-asclepiadeo consta di quattro battute, per modo che viene ad esser diviso in quattro parti ritmicamente distinte l'una dall'altra dall'*arsi* che cade, è ovvio, sul principio di ogni battuta, e in corrispondenza degli accenti ritmici: una pausa bene avvertita non pare che la contenga. Tale è l'andatura melodica spontanea del verso con gli accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>; tale ritmo che ancor oggi troviamo vivo nelle nostre campagne, deve essere stato ugualmente familiare ai volghi latini d'ogni età. Essi l'applicarono a qualche serie dattilica, e fors'anche all'asclepiadeo, noi all'endecasillabo dall'andatura ritmica a lui più prossima.

E per questo, (mi sia qui concessa una breve divagazione) quando noi raffrontiamo i nostri versi ai metri latini che più o meno da vicino li ricordano, non possiamo avere altro fine che quello di riportarci a tipi preesistenti, senza pretendere di aver trovato gli assoluti progenitori. Chè certi ritmi, certi movimenti musicali, per le nostre conoscenze storiche, dobbiam dirli innati nell'anima del popolo; dobbiam dire che passaron, quasi senza provar l'ingiuria del tempo, di generazione in generazione, su nuovi parlari e nuove lingue, dalle labbra dei volghi emigrando in antico su quelle di chi calzò il socco o il coturno, e più tardi introducendosi nelle chiese, per uscirne poi all'aria libera delle strade e dei campi.

Per non partirci dall'endecasillabo, ecco qual è il movimento musicale di uno stornello dell'Ascolano i cui versi conservano assai bene i tratti del trimetro giambico: mi provo anche qui a trascrivere in musica con la maggior esattezza possibile l'aria tradizionale:



Al-la ma --- ri ---- na jò la lu-na è 'sci-ta.....



E tut -- ta la ma -- ri ---- na n'è bi-a -- ta.....

Ma su questo spunto melodico, lievemente mutato al principio, si adatta con mirabile precisione il vetusto saturnio:

Qui <sup>(1)</sup> è precisamente l'endecasillabo accentato, sulla 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> che s'è diviso in due versicoli in virtù della rima introdottasi appunto sulla cesura del metro primitivo. E si badi che, anche a voler escludere la provenienza di questa strofa da una serie di quattro endecasillabi dal ritmo già notato, non potremmo mai sottrarci dal riconoscere almeno che, l'accoppiamento del quinario e del senario, accentati così come li abbiamo letti più sopra, non sia stato suggerito appunto dall'andatura dell'endecasillabo d'indole dattilica. Come dunque conciliare i due fatti che sembrano escludersi a vicenda: l'origine cioè di questo verso dall'asclepiadeo, e la cesura che presenta dopo la quinta sillaba?



Ma -- lum da-bunt Me-tel-----li Ne-vi-o po--e-tae.....

la cui prima parte è anch'essa una serie giambica; e, sempre sull'aria stessa, par di vedere adombrato uno dei motivi più comuni degli uffizi divini; quella cioè su cui si canta il *Deus, in adjutorium meum intende*.

Ma, per tornare là donde s'è mosso il passo, come avviene che tali ritmi non sempre li troviamo immutati nel verso? Qui bisogna tener conto, soprattutto, della materia di cui il verso è formato, della lingua, che ha pur essa le sue leggi e le sue libertà, le sue doti e le sue manchevolezze. E l'influsso di tali fenomeni risente la poesia, che però deve riconoscere gl'inflessibili diritti della musica quando a lei domandi armonia più piena di accenti e di suoni. Anzi, tanto possono le ragioni musicali su quelle del verso, che di qua appunto abbiamo l'aiuto a rintracciare l'unità ritmica dell'endecasillabo che, negata l'unità d'origine, parrebbe addirittura compromessa. Gli esempi, qui sopra trascritti, ci mostrano bene come su uno stesso ritmo di  $\frac{6}{8}$  si possa cantare sia l'endecasillabo proveniente dall'asclepiadeo ridotto a una serie dattilica, che l'altro generato dal trimetro giambico. E quest'incontro m'è parso tanto più utile rilevarlo, in quanto che, se non m'inganno, porge un contributo di verità a una sagace, ma incerta, supposizione dello Schmitt: che cioè il mescolarsi nella strofa di endecasillabi di vario ritmo, sia un fatto dovuto esclusivamente alla metrica (*La metrica, ecc.*, p. 534); mentre dal lato opposto, nel dominio della musica, la quale, con disagio manifesto tollererebbe bruschi mutamenti di andatura ritmica, acquista valore di realtà la tendenza, che in Jacopone e altrove, inclina a un tipo unico di endecasillabo.

(1) Cfr. pure la laude xi del *Cort.* 91.

Ma in materia come questa oscillante e pieghevole e tale, che non di rado cela la verità sotto ingannevoli apparenze, non bisogna perdere la fiducia di riuscire a capo dell'intricata via, se c'è pure cosa che tenti contenderci il passo. È certo intanto che l'endecasillabo ad accenti sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> è un rifacimento ritmico dell'asclepiadeo minore, tanto più che simile verso non è raro nell'innografia cristiana. Lo troviamo, ad esempio, nell'inno di Prudenzio:

Inventor rutili dux bone luminis

Qui certis vicibus tempora dividis; etc. (DAN., I, 111)

e più tardi in vari altri inni, senza dire che nelle sequenze abbiamo composizioni ritmiche da esso suggerite:

Mira vis fidei,

Mira virginitas,

Mira virginei

Cordis integritas. (G., I, 292)

E se si escludesse, per la forma dell'endecasillabo di cui parliamo, l'origine dall'asclepiadeo a quale altro verso antico si potrebbe assegnare? <sup>(1)</sup>

(1) Si potrebbe esser tentati (e alla tentazione non seppe sottrarsi nemmeno lo Schmitt, assertore così convinto dell'origine asclepiadea) di ricorrere al falecio catulliano, che, quando era così formato:

Quoi dono lepidum novom libellum...

Quoi primum digitum dare adpetenti...;

aveva lo stesso valore ritmico dell'asclepiadeo catalettico. Ma, ricorrendo a questo metro *alessandrino*, la questione, è chiaro, rimarrebbe allo *statu quo*, anche se si volessero dimenticare certe circostanze a lui contrarie. Il falecio fu usato spesso, e sempre da Catullo, senza cesura fissa, (Cfr. ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, Torino 1882, p. 391), nè sotto la penna di Prudenzio mutò i suoi caratteri:

— Felix terraco, fructuose, ventris

attollit caput ignibus coruscum

levitis geminis procul relicens

— Hispanos Deus adspicit benignus; etc. (*Peristephanon*, 6)

e, quando l'incontriamo nel medio evo, ha già perduto unità organica e non ha aspetto diverso da un ritmo composto.

Dai versi riportati possiamo affermare che gli esempi più puri di questo tipo di endecasillabo volgare sono quelli che hanno uscita sdrucchiola sulla sesta sillaba. Ma un verso così conformato non poteva aver troppa fortuna, e perchè aveva tutta l'aria di verso composto, e perchè l'indole dell'italiano e delle lingue romanze in genere poco han sempre tollerato codeste costanti uscite dattiliche. Allora avvenne quello che doveva necessariamente accadere: perdutasi un'atona nel primo emistichio, essa passò nel secondo, e il verso, sotto l'influsso delle leggi della lingua, cui poco fa accennammo toccando delle melodie che si accompagnano alle varie specie di endecasillabi, prese la forma che divenne stabile e regolare:

Nullò è che curi / se non degnetate...	(Jac., liij 5)
Devento brutto / perdendo netteza...	( „ xxiv, 28)
Et loco poni / lo tuo contemplare...	( „ xxv, 1)
S'ella en viltate / entendesse, en malsano..;	( „ xxxv, 2)

e in questi versi la cesura si trova allo stesso posto della rimalmezzo degli endecasillabi citati dal *Cort 91*.

Passando poi ai decasillabi osservo subito che anche di essi se ne hanno più forme. E, più frequente, ricorre il tipo composto di due quinari, che è ovvio sia sorto per effetto della giustapposizione di due

---

Oltre a ciò c'è una ragione storica contro il falecio, ed è questa. Se è vero che la ritmica latina (e dicendo ritmica latina si dice soprattutto ritmica liturgica) esercitò un'azione diretta sui nuovi prodotti romanzeschi e volgari, dobbiam dire che l'asclepiadeo-coriambò fu uno dei metri annoverati dai trattatisti medioevali (Cfr.: *Ars de hymnis usitatis* di Giovanni di Garlandia, edita da G. MARI, *I trattati m.-evali, ecc.*, pagg. 60 e sgg.) fra quelli entrati a formare la strofa degl'inni e a dargliene il nome, mentre nulla si dice del falecio. Quindi siamo ricondotti all'asclepiadeo: tutt'al più, in grazia dell'uscita parossitona, si potrà attribuire al falecio una qualche concorrenza avuta con quel metro per dar forma al tipo di endecasillabo con gli accenti sulla 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sillaba.

versicoli di cinque sillabe, usati pur essi nelle laudi:

Veggiome morto / pate et marito... (Jac., liij, 2)

Fuggo la croce / che me devora...; ( „ lxxv, 1)

a cui si potrebbero mettere a riscontro i versi delle sequenze:

Salve, crux, arbor / vitae praeclara

vexillum Christi / thronus et ara.

E questo decasillabo composto, è spesso usato con la rimalmezzo, <sup>(1)</sup> che facilmente vi s' introdusse per effetto della forte cesura di cui il verso è fornito.

Di altra forma, non molto rara, di decasillabo, sono esempio versi come questi:

La fidelitate nella gente... (Jac., 1, 2)

Tutto el mondo veggio conquassato... ( „ „ 5)

Ch'io ne trasmortisse spessamente... (*Cort. 91*, x, 1)

La bëata santa Katerina...; ( „ xvij, 1)

che mi pare non sieno altro che endecasillabi *a majori* privati di un' atona sul principio del primo emistichio. <sup>(2)</sup>

E, per terminare la questione dei versi di dieci sillabe, noterò che già se ne trovano nelle laudi più antiche del tipo che primo usò puro Onesto Bolognese, e, a distanza di cinque secoli, fu rimesso in onore dal Monti e dal Manzoni: è questo il tipo di decasillabo più perfetto, anzi il solo che veramente vada sotto questo nome, il decasillabo cogli accenti sulla 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>.

Delongáto me só dalla vía... (Jac., xxix, 5)

Fra le fémene sé' benedécta... (*Cort. 91*, vij, 5)

Che non pensano nelli lor cori... ( „ i, 10)

Ma non tutti gli esempi possono esser sicuri, perchè,

(1) Cfr. *Cort. 91*, v e xix.

(2) È il metro della laude xvij del *Cort. 91*, e ricorre spesso anche nella xli dello stesso codice.

trovandosi in laudi dove prevale il novenario, potrebbero essere stati nel canto ridotti a tal metro per mezzo dello smorzamento di un'atona iniziale. Tuttavia ciò nulla toglie al fatto che il decasillabo, con gli accenti già notati, fosse conosciuto nelle laudi più antiche, perchè esempi puri ce ne devono essere stati, anzi da questi, come già osservammo, derivò il novenario con gli accidenti ritmici sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sillaba. Il decasillabo si sa che è comunemente derivato da una tetrapodia anapestica catalettica *in syllabam* :

◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / —

ma potrebbe esser sorto, a mio credere, anche da alcune forme di endecasillabo, p. es. dal tipo asclepiadeo ridotto di un'atona iniziale :

(O) nobilissima mámma que piágni?... (Jac., liij, 1)

oppure da un endecasillabo *a majori* con gli accenti sulla 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, che abbia perduto un'atona in fine del primo, o in principio del secondo emistichio.

Che con tútta sua génte (era) perdúta... (Jac., xliij, 3)

Ed ora, per avviarci alla fine di questa ricerca sui versi in uso nelle laudi, è necessario far parola di quelli risultanti di tredici sillabe, che non di rado si rinvengono nelle laudi di metro endeca- o dodecasillabo. Anzitutto, apparisce chiaro che un verso siffatto vuol essere riportato a qualche altro più simmetrico e regolare, e questo non potrà essere che il verso *de arte mayor* nella sua forma più atta a lingue come l'italiana e la spagnuola, e cioè ad uscita piana. Ammettendo, come fa lo Schmitt, <sup>(1)</sup> la presenza di anacrusi nel dodecasillabo, riescono spon-

(1) *Sul verso, ecc.*

taneamente spiegati tali versi di tredici sillabe. Già nell' inno a S. Gallo, e altrove, si riscontra:

Sigibertus placidus / *cum* plurimis complicibus...  
 Sanctiorem nullum / *quam* sanctum unquam Gallum...  
 Gallus infirmatur / *a* via retardatur...;

e non altrimenti accade nelle laudi:

Or chiude le labra / *per* li denti coprire... (Jac., xxv, 12)  
 Et guarden da i vermi / *che* te sto a devorare.. ( „ „ 18)

oppure:

Menacciando la gente, / mostrando prodeza... ( „ xxv, 14)

così, per tal via, si riesce a trovare il ritmo di versi che si presentano a prima vista sotto forme assai strane. Con lo stesso mezzo si possono spiegare e ricondurre a qualcuno dei vari tipi di endecasillabo versi non meno anormali dei precedenti; ma per molti però, nemmeno l'anacrusi basta a ridurli a giuste proporzioni, e sono insofferenti di qualunque ricostruzione ritmica: solo nel canto dovevano adattarsi alla melodia, con rimedi più radicali di quelli che non abbia la metrica.

E, terminando, farò alcune poche osservazioni sul verso alessandrino tanto usato dai poeti religiosi lombardo-veneti, e non ignoto alle laudi, che l'hanno, sì nella forma pura e tradizionale, sì ancora con la rimalmezzo. Dell'origine di tal metro se ne è già detto qualche cosa parlando del settenario: ora osserveremo più precisamente che tal verso, nato in Francia, non trova altri riscontri nella poesia classica e ritmica che nel verso politico, il quale, come osserva accortamente il D'Ovidio,<sup>(1)</sup> nel suolo francese poteva avere maggiore o minore estensione ritmica

---

(1) *Stud. cit.*, pagg. 246 e sgg.

secondo che fosse cantato o recitato. Sulla bocca dei francesi un verso come :

Hac die festa concinat multimoda comoena...,

non poteva esser cantato altrimenti che con questo ritmo :

Hac die fésta cóncinát multímodá comoéna.

Ma, recitato, lo stesso verso poteva acquistare uscita piana, e, in tal sembianza, dar luogo all'alessandrino. E che nel tetrametro giambico catalettico l'alessandrino debba riconoscere il progenitore lo fa supporre, mi sembra, anche il fatto che tal metro generò in Italia, dove erano possibili le uscite sdrucchiole, i versi del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, paralleli al pentadecasillabo giambico e non dissimili dall'alessandrino. Ed ecco un esempio di tal verso nelle laudi:

Pianzea santa Maria molto con gran suspiro  
pianzendo e lagremando la dolce mare disse; (1)

e altri non ne mancano con la rimalmezzo :

Amor de caritate, - perché m'ài sì ferito?  
Lo cor tutt'ò partito - et arde per amore; (Jac., xc, 1)

come sempre in questa laude: *Amor de caritate*, erroneamente attribuita a S. Francesco.

Ora possiamo trarre le conclusioni da questa ricerca sui versi usati nelle laudi più antiche, e possiamo affermare che quelli più in voga riflettono, come l'ottonario, un fenomeno comune alle sequenze, o, come l'endecasillabo (che però non è verso assolutamente peculiare delle laudi) trovano largo uso nella poesia innica e nella ritmica latina popolare.

---

(1) I versi citati appartengono alla laude xxxv di: *Il più ant. laudario ven.*, la quale si compone di strofe tetrastiche di alessandrini senza assonanze interne; la xxviii, anch'essa a strofe di quattro versi, ha invece costantemente la rimalmezzo.

Gli altri versi, come i quinari, i senari, i novenari, o i metri composti, come i decasillabi e i dodecasillabi, li ritroviamo tutti nelle sequenze, e generalmente in proporzioni pressochè uguali.

E i raffronti che abbiamo potuto stabilire, c' inducono a una conclusione più larga di quella che lo Schmitt riferì al solo endecasillabo: che cioè i versi volgari, mentre segnano l'ultimo passo di uno spontaneo procedimento evolutivo, risalgono tutti a modelli latini divenuti ormai patrimonio poetico del popolo: cosa questa ben naturale perchè i più antichi e più modesti cultori della nostra poesia religiosa non erano certo tali da muovere libero il passo verso nuove forme ritmiche indipendenti dalla tradizione latina, e lo stesso Jacopone, che non nacque ma seppe essere tuttavia schietto rapsodo popolare, non s' allontana in questo dagli incolti Laudesi, ma sviluppa ritmi già usati da altri o adatta al volgare della sua Todi quelli che poteva derivare dai più umili rami dell'innografia latina. <sup>(1)</sup>

E così par lecito concludere che fra le Sequenze e le Laudi, ambedue manifestazioni poetiche notevolissime del sentimento religioso, corrono rapporti metrici molto stretti, che (già s'intravede fin d'ora)

(1) Cfr. J. Schmitt, *La metrica, ecc.* pagg. 515-16 e 522-23.

OSSERVAZIONE. — Mi par bene far notare che i caratteri avvertiti sui versi delle laudi, togliendone il più spesso gli esempi da Jacopone, li ho riscontrati, quali più e quali meno diffusi, anche nei laudari che più volte son venuto citando, per modo che le osservazioni e le conclusioni a cui siamo giunti non possono essere spostate. Solo osserverò che le laudi del *Cort. 91* presentano in generale più stabilità di metro che non le jacoboniche, mentre le laudi venete mostrano di regola un metro più oscillante che non quelle del lirico tudertino.

Si confrontino, ad es., le laudi: x, xxvi, xlij, del *Cort. 91*, e le laudi: v, vij, xvij, xxxij del *Laudario veneto*, con le jacoboniche: xix, xxiv, xlij, liij, lxxvij. Ma in Jacopone non mancano laudi che, come la cinquantesima dell'antica stampa fiorentina, hanno metro assai stabile.

dovranno farsi più intimi nel dominio della musica e del canto.

Ormai è l'ora di procedere verso l'ultima parte di questo studio metrico, e cioè all'indagine dei tipi di strofe che furono preferiti nelle laudi del dugento e cercar di rintracciarne le relazioni che hanno con le sequenze.

Sugli albori del sec. XIII non solo nelle chiese dovettero esser cantate le sequenze liturgiche, ma, già l'avvertimmo, anche in seno alle più antiche compagnie di Laudesi. Spigolando da quei codici nei quali, insieme con numerose laudi, sono trascritte serie di sequenze, possiamo senza sforzo rilevare una eloquente affinità strofica fra l'uno e l'altro genere di poesia. Nè parrà cosa strana, che a chi avrà dovuto per più e più volte cantare, o avrà inteso cantare sequenze di tal generè :

Gaude virgo salutata / gabriele nuntio,  
Gaude mater fecundata / iesu puerperio;

(Maglb. II, I, 212)

oppure:

Laetabundus - totus mundus - iocundet in Maria  
sit iocundus - in te mundus - ut formetur melodia

(Maglb. II, I, 212)

o:

Virgo yesse flos virginum / et immarcescibilis  
inter natas mulierum / nulla tibi similis

nobis fuit par; (Maglb. II, I, 122)

o anche:

Verbum bonum et suave  
personemus illud Ave  
per quod Xpi fit conclave

Virgo mater filia; ( " " " )

oppure:

Ave Maria gratia plena  
mater Xpi sine pena

Virgo prudentissima; ( " " " )

e ancora:

Ave gloriosa virginum regina  
vitis generosa et medicina  
clementiae regina; (Maglb. II, I, 212)

sia stata cosa tutt'altro che difficile compor laudi su tali metri:

Alleluja alleluja / alto re di gloria  
et laudata et benedicta / gloriosa Trinita; (Cort. 180, xxiiij)

o anche:

Alleluja - alleluja - alto re di gloria  
che venisti - et descendisti - a noi per tua gratia;  
o: (Maglb. II, I, 212)

Rayna potentissima, / sopra et ciel siti esaltata,  
sopra la vita anzelica / vu siti santificata;  
(Cod. NB, 4, 303, della Com. di Ferrara)

e così di seguito:

La virtù celestiale  
co' la gratia supernale  
en te, Virgo virginale  
discese benignissima; (Cort. 91, iiij)

e:

Ave Maria gratia plena,  
Stella diana, luce serena  
de vita via, per cui de pena  
è la gente liberata; (Cort. 91, v)

oppure:

Benedicta sia tu madre de Dio vivente,  
o gloriosa donna,  
ke portasti lo preço de la gente,  
o gloriosa donna. (Cort. 180, I)

Ognun vede con quanta spontaneità sieno potute discender le laudi dalle sequenze latine; ognun vede con quanto poco sforzo, appena la lingua volgare cominciò a riportar la vittoria sull'antico idioma, si sieno potute comporre laudi che, non di rado, per i caratteri metrici, per l'ispirazione paiono plasmate

su un modello preesistente, o su molodie, che, meste o liete, dovevano essersi ben impresse nell'orecchio dei più antichi Laudesi. <sup>(1)</sup> Assicurati adunque da analogie così aperte, vediamo più davvicino quale sia il filo, che, anche per questo verso, lega la Laude alle Sequenze.

Per potere in tale ricerca approssimarsi il più possibile al vero, non bisogna dimenticare le origini umili e popolari della Laude. Poesia dei volghi, non s'affidò alla tutela di forme poetiche auliche o culte, e mentre dalle Sequenze, la manifestazione di lirica liturgica più vicina al popolo, ebbe la sua origine, così non rimase del tutto insensibile a quelle rudimentali forme di poesia giullaresca, che senza stento si erano propagate, per opera dei cantimpanchi, in tutto il mondo romano.

Così che la Laude, quando in sui primi decenni del dugento, con voci ormai non più solitarie, cominciò a risuonare nella nostra favella, si foggì, come ognuno troverà evidente, sulla forma più rudimentale di composizione poetica, su tirate monorimiche, che, quando avevano la sola assonanza atona, non dovettero sembrare diverse gran fatto dalle rozze sequenze notkeriane, o da quelle *prosaie* che comprendevano distici di tetram. trocaici o giambici alternati a partizioni ritmiche a mo' di quelle messe insieme da Notkero, senza dire che, ad ogni modo, poterono ricondursi a modelli come quell'antichissima *Cantilena d'ignoto giullare toscano*, <sup>(1)</sup> come la *Passione veronese*, che giustamente, per i loro caratteri metrici si ritengono fra i più antichi monumenti della nostra

---

(1) Pubblicata per primo dal BANDINI nel *Catalogus Codicum lat. Bibl. Med.-laurentianae*, IV, 468; poi dal MONACI nella *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1889-97 Vol. I, pagg. 9-10.

letteratura popolare: il che ci autorizza ad affermare col Monaci che "soltanto dalla struttura ritmica è dato oggi di trarre qualche criterio per la ricerca delle laude più antiche. „ (1)

Così sarà certo fra le più vetuste, anzi può esser considerata come una trascrizione in volgare della poesia ritmica liturgica, la laude xxij dell'*Aret. 180*:

Alleluja alleluja alto re di gloria  
 et laudata et benedicta gloriosa trinita  
 che mandaste el tuo Figliuolo per noi trar de miseria  
 te laudamo et honoriamo benedecta térnita; ecc.

e pure assai primitiva deve esser la laude :

Rayna potentissima, sovra el cel siti esaltata,  
 sovra la vita anzelica vu siti santificata, [cata,  
 scala de sapiencia, mare de riverencia, vu siti purifi-  
 spoxa de Jesu Cristo, in celo humiliada; ecc.  
 (*Crest. it.*, II, 451)

che mi pare sia un'inversione ritmica della laude dell'*Aret. 180*, la quale ha un movimento trocaico.

Laudi così formate attestano, non v'ha dubbio, il primo momento di vita di codesta poesia religiosa, perchè i caratteri che mostrano, cioè versi appena abbozzati, sistema monorimico, costante uscita dell'assonanza o rima in *-a*, sono al tutto di forme poetiche rudimentali, di forme, che, uscite appena appena dal seno materno, van cercando di acquistare caratteri speciali che diano loro individualità e aspetto proprio.

Naturalmente l'evoluzione non avviene d'un subito, ma attraverso vari momenti e vari gradi. Così in coloro che cantarono queste laudi a tirate monorimiche, ben presto dovette sorgere la coscienza, per quanto sulle

---

(1) Cfr.: *Crest. it. d. p. s.*, Vol. II, pag. 451.

prime appena avvertita, che i versi si avessero a unire simmetricamente due a due, come già nelle sequenze i periodi alleluiatici si abbinavano in modo costante; e quando quel sentimento si fece più chiaro, sorse spontanea l'idea di sostituire alla monorima pura e semplice tirate di versi a rima baciata, e, il più spesso, con una più o meno forte interpunzione in fine di ogni distico.

Nelle poesie religiose dell'*Anonimo Genovese* non ne mancano di quelle a sistema strettamente monorimico,<sup>(1)</sup> ma il poeta non dubita di sostituire a questa struttura primordiale il distico a rima baciata che preferisce a tutti gli altri schemi strofici.<sup>(2)</sup> Ma un esempio forse assai più antico di tale disposizione di rime è la laude:

(1) Cfr.: *Arch. glot., ecc.*, Vol. II, (1873) n.° xxxv e xliv.

(2) Un esempio per tutti gli altri:

Madonna santa Lucia,  
de gran meriti condia,  
molto nobel per natura  
dolce e umel creatura,  
chi gran richeze a voi laxae,  
einpiegasti in povertae,  
a mendigni sovegnando  
semper a Deo proximando; ecc. (II, 167)

Le poesie dell'*Anonimo* (ammesso che sieno tutte d'uno stesso autore) presentano, in genere, gran semplicità di versi e di schemi. L'ottonario e il novenario sono i metri da lui preferiti. Le strofe, quando mostrano un po' di sviluppo, sono per lo più tetrastiche: monorimiche (LXXII), a rima baciata (se ne contano 72), o alterna (ve ne sono 16), o incrociata (se ne hanno 8), o lievemente discoste da questi tipi, come: abab . abab... (x e xiii), abba . abba (queste strofe a rime incrociate e sempre uguali ricorrono ben 34 volte), abba . acca (LXXVII), abbaa . cddcc (cii), oppure combinazioni dei medesimi: abbaabbaabba . accaaccaacca (cxxxv). Una poesia, mezzo satirica e mezzo parenetico-religiosa, offre esempio della strofa peculiare alle laudi: aaab . cccb... (cvi), che, alla sua volta, discende dal modulo: aaab . aaab (cxxiii); e questo par fedelmente rifoggiato sulle sequenze. — Le poesie di cui si sta discorrendo son tutte di carattere ascetico-meditativo. Per notizie più ampie, si ricorra al citato studio di F. L. MANNUCCI, *L'Anon. gen., ecc.*, pagg. 204 e sgg.

Anche in Jacopone abbiamo: aabbcc... (xxij), e: abab . defe (xlvi); così pure, fra le laudi udinesi: abcb dbeb (xviii).

De ve salve, virgena Maria  
 che tut ol mond ol avl in baylia.  
 vo pregarì quel vost fiol  
 che in corp ol portasef senza dol;  
 vo ol pregarì per dolz amor  
 per no e per tug i pecador; ecc. (*Crest.*, II, 456)

che, fra l'altro, per il metro oscillante attorno al novenario, deve essere di epoca assai remota.

Quando da codesti distici si volle passare ad una strofa un po' più ampia e sviluppata, collocando un punto ogni quattro versi, si divisero tali tirate in strofe tetrastiche, che o conservarono la monorima nell'ambito di ciascuna strofa:

a a a a . b b b b...  
 Planga la terra, planga lo mare,  
 planga lo pesce che sa notare,  
 plangan le bestie nel pascolare,  
 plangan l'aucelli nel lor volare.  
 Plangano fiumi e rigarelli  
 plangano pietre et arvoscilli; ecc. (*Crest.*, II, 469)

o si composero di due distici giustapposti:

a a b b . c c d d...  
 Mercè, virgin gloriosa  
 degna madre, vera sposa.  
 Mercè, pare onnipotent,  
 per salvar l'umana gent,  
 lui venne de ciel in terra  
 per finir la nostra guerra.  
 Miser san Zuan cum tutti i santi  
 si si metta Dio denant  
 per provar questo perdon  
 del peccat de remission. (1) (*Laud. ven.*, xxiv)

Questa laude, che deve essere molto antica, e per

---

(1) Cfr. pure le laudi jaconiche: xxxi, lvi, lxiiij, lxxi; solo la prima però s'apre con un distico a mo' di ritornello. — In qualche laude (*Crest. tt.*, II, 457) troviamo i due schemi: a a a a e: a a b b, usati promiscuamente come quelli che dovevano sentirsi molto affini fra loro.

la stessa struttura delle strofe, e perchè in tre di esse su sei troviamo le stesse parole-rime, si divide in due parti uguali, e al principio della seconda il *ritornello* è leggermente mutato.

Arrivati a tal punto, dobbiam dire qualche cosa di questa particolarità musicale e metrica propria della laude e delle forme di poesia che le sono affini. Il ritornello, di cui si notò la presenza anche nelle *prosaie* liturgiche, era la parte, che in queste laudi, nutrite del canto e tutte ad esso affidate, fu riserbata al coro, il quale ripeteva sempre la stessa frase musicale alla fine d'ogni strofa cantata *a solo*. Ma in una laude come quella ora veduta, nessun legame esisteva fra la parte monologica e la corale, nè il coro poteva ricevere l'intonazione dal cantore e aver l'abbrivo per *staccare* la frase musicale a lui stesso affidata. Allora si ricorse a un mezzo molto semplice; e, approfittando della circostanza più frequente che il ritornello era un distico a rima baciata, si accordò alla sua rima quella della seconda parte delle strofe: così l'una e l'altra partizione ritmica poterono avere un legame per mezzo del quale il coro riceveva l'intonazione per cominciare il canto, e il ritornello riacquistò il carattere originario di *responsio*, come nella laude seguente: <sup>(1)</sup>

z z . a a z z

Mare de Cristo, dolce vergine pura,  
degnà da noi sovra ogni creatura.  
Ave dis Gabriel, o virgin benedeta,  
dis e scris Daniel, achel zintil profeta,  
lu cumpliment de santa scrittura,  
forma de Dio angelica figura. (*Laud. v., xxiiij*)

(1) È lo stesso procedimento che il Flamini (*Studi di storia lett. it. e stran.*, Livorno 1895, pp. 145-46) avverte per lo schema: z z . a a z z...; ma dubito forte che sia derivazione sicura questa che parte da uno schema, nemmeno dal Flamini riconosciuto come primitivo.

Ma variando il ritornello da: *zz a : yz*, pur la strofa, che gli è così strettamente legata, mutò un poco aspetto, e, non senza esser passata per lo schema: *y z . a a y z*,<sup>(1)</sup> in modo più libero si compose così:

*y z . a a x z*  
 Oimé, fiol glorioso  
 lassa me, co la deo far?  
 È cum bona compagnia  
 la vostra con la mia  
 dolorosa partita!  
 lassa mi, co la deo far?<sup>(2)</sup> (Ld. v., xxix)

E questa strofa (o io m'inganno) mi par sia l'anello di congiunzione fra gli schemi più semplici, finora esaminati, e quello, divenuto tutto proprio della Laude, che brevemente m'accingo a descrivere:

Come si può bene scorgere dal laudario cortonese, da quello veneto, dalle più genuine liriche jacononiane, il metro che più spesso troviamo nelle laudi del dugento risulta da un numero indeterminato di strofe, per lo più composte di tre versi uguali, legati da rima o assonanza, e chiuse da un quarto, pure di ugual misura e rimante coll'ultimo del ritornello, che il più delle volte è una coppia a rima baciata:<sup>(3)</sup>

*z z . a a a z . b b b z...*

(1) È lo schema della l. xxxiiij dell'antico *laud. ven.*, che è ad endecasillabi, dei quali l'ultimo di ciascuna strofa ha la rimalmezzo

(2) Nella laude xxviiij dello stesso codice composta di versi alessandrini con rimalmezzo, quasi costante s'avverte uno schema simile, ma spesso guastato da alcune differenti e più o meno anormali disposizioni di rime.

(3) Nella stampa fior. del *Cantici* jacononici, su ventotto laudi con lo schema: *a a a z*, ne trovo ben diciotto con il ritornello: *z z*. — La strofa ora descritta la vediamo usata spesso nelle *Cantigas* di Alfonso X di Castiglia (Vol. I, pp. 28, 32, 33, e segg.) che il Tenneroni (*Intzi di antiche poesie religiose e morali*, Firenze 1909, - prefaz.) definisce: "specie di laudi con musica, fra narrative e affettive. „ S' intende che queste *Cantigas* discendono anch'esse dalle sequenze. (Cfr.: *Cantigas de S. Marta* de ALFONSO EL SABIO - las publica la Real Academia española, Madrid 1889, I, pagg. 481 e segg.)

E questa forma di strofa la ritroviamo nelle sequenze del secondo periodo. — Già abbiám veduto qual predominio ebbe in esse la strofa di sei versi, la *rime couée* dei giullari francesi, il *rythmus tripartitus caudatus*: (aabccb). Ma bene spesso, come a suo tempo notammo, questo ritmo, per soddisfare alle melodie, che nel canto liturgico s' erano fatte più larghe e più complesse, e, fors'anche, come vuole il Flamini, <sup>(1)</sup> per influenza della strofa degli inni, si ampliò secondo lo schema più esteso:

a a a b c c c b  
 Verbum bonum et suave  
 Personemus illud ave  
 Per quod Christi fit conclave  
 Virgo, mater, filia; ecc.

ma spesso, invece del verso più breve di chiusa, ve n'era uno uguale (o anche di maggior lunghezza) come ad esempio:

Hosti qui nos circuit  
 Praedam Christus eruit  
 Quod Samson praecinuit  
 Dum leonem lacerat.

Rammentata questa evoluzione strofica, avvenuta nelle sequenze, non è difficile comprendere come dallo schema: yz . a a x z, che poco fa abbiamo trovato nelle laudi più antiche, si sia potuto passare a quello che quivi prevalse, ora descritto. Chi aveva per più volte cantato sequenze come *Verbum bonum et suave*, in qual altro modulo avrebbe potuto modificare la strofa: yz . a a x z, in realtà molto imperfetta come ogni tipo che rivela un momento di passaggio, uno sforzo di assestamento, se non con il legare il

---

(1) *Op. cit.*, pagg. 144-145.

verso sciolto da rima con i due precedenti accordandolo con quelli? E, siccome qui il ricorso di una forma più perfetta non sembra davvero impossibile, il ritornello riprese la rima baciata, e ne venne lo schema:

z z . a a a z . b b b z...

Qui s'avverte decisiva l'azione esercitata dalla strofa delle Sequenze su questa della Laude; qui si vede chiaramente, come sotto il diretto influsso del ritmo liturgico, lo schema: a a x z si sia potuto trasformare in: a a a z. Finora avevamo incontrato tipi strofici, come quelli monorimici, a rima baciata o alterna, che in realtà trovano riscontro nelle sequenze latine, ma che sono ugualmente noti alla poesia volgare sì religiosa che profana, contemporanea alle laudi. Quindi per vie molteplici tali combinazioni possono essere qui entrate, senza dire che forme così semplici e rudimentali potevano essere accolte anche senza ritornare consapevolmente ad altri modelli. Ma allorchè troviamo una strofa tetrastica i cui primi tre versi van tutti sulle stesse rime, e con l'ultimo costantemente legato ad un ritornello, dobbiamo dire che solo per determinati e diretti influssi può essersi questa strofa generata; e donde questi influssi sien pervenuti fino alla Laude l'abbiamo detto più volte. Ecco uno dei tanti esempi più antichi del modulo di cui si è discorso: <sup>(1)</sup>

O divina virgo, flore  
aulorita d'ogne aulore.

---

(1) Cfr.: *Cort.* 91, laudi ij, iij vij, xvj, xvij. xviii, xxij, xxiiij, xxviii, xxx, xxxi, xxxij, xxxiiij, xxxvij; *Aret.* 180, lxiiij, lv, lxvi, lxvij, lxxi; *Jac.*, xvi xvij, xviiij, xxiiij, xxviii, xxviiiij, xlviij, liv, lv, lx, lxij, lxxij, lxxviii, lxxxiv, lxxxvi, lxxxviii, col ritornello z z; *Cort.* 91, vj, xij, xiiij, xxv, xliv, xlv; *Aret.* 180, lxx; *Jac.*, ij, xiiij, lviiiij, lxxxij; *Cort.* 91, i, xxxviiiij; *Jac.*, lxxxv, lxxxiiij, col ritornello: y y z.

Tu se' fior ke sempre grane  
 molta gratia in te permane  
 tu portasti 'l vino e pane  
 ciò e il nostro redemptore.

O divina virgo flore; ecc. (Cort. 91, xv)

Ma la stessa strofa si trova spesso anche a versi endecasillabi, quantunque i metri brevi e specialmente l'ottonario <sup>(1)</sup> fossero in codesto schema preferiti.

Dammi conforto, Dio, et alegrança  
 et carità perfecta et amorança.

Dammi conforto, Dio, et ardore:  
 a carità de' lega lo mio core,  
 ke non mi sia vietato lo tuo amore;  
 in me non possa nulla ria indignança; <sup>(2)</sup>

(Cort. 91, xxvi)

e così pure la troviamo composta di alessandrini, che nelle edizioni di laudi sono in genere suddivisi in settenari, per modo che ne escon fuori strofe di otto righe: x z y z . a b c b d b e z; <sup>(3)</sup> ma, come vuole il Biadene, <sup>(4)</sup> non può ammettersi un tale schema che avrebbe i versi dispari sciolti da rima. Codesta strofa tetrastica di alessandrini, leggermente variata, e cioè con l'introduzione della rima fra il penultimo emistichio e il terzo verso si trova diffusissima in

(1) Delle laudi jaconiche dallo schema ora veduto, diciannove su ventotto hanno questo metro, e altri riscontri darebbero gli stessi risultati. Il che prova ancora una volta come lo schema: a a a z . b b b z... sia nato sotto la diretta azione delle sequenze, dove l'ottonario trocaico è il metro peculiare. Noterò pure, a proposito del verso di chiusura, che mentre da un lato troviamo sequenze nelle quali le *clausulae* sono suggellate da versi sempre sulla stessa rima (GAUT., II, 134, 373, 425), nelle laudi d'altro canto non mancano esempi in cui il legame è talvolta interrotto. Cfr.: *Cod. ud.*, iij, viiij, xxiv.

(2) Cfr. pure: *Aref. 180*, xlvij, lxxiv; col rit.: YZ, *Cort. 91*, ix; e col rit.: X y-Z, *Jac.*, liij, lxxvij (spesso il verso è doppio quinario), e lxxv.

(3) Cfr.: *Le poesie spirituali del B. Jacopone da Todi con le scolie del P. Tresatti*, Venezia 1617, L. III, ij; IV, i.

(4) Cfr.: *Un miracolo della Madonna. - La leggenda dello Sclavo Dalmatina*, in: *Il Propugnatore*, N. S., VI, 339.

Jacopone <sup>(1)</sup> e nelle più antiche laudi in generale :

x-Z y-Z . a-B c-B d-B b-Z

O anema fedele che te voli salvare,  
gáurdate dagli lupi che te von per morsecare.

O anema fedele che vol salvatione,  
guárdate dal lupo che vien como ladrone;  
mostrandotese amico, si viene a tua magione,  
facendo suo sermone, - ché te crede engannare.

(Jac., xxxij)

Questa strofa ha bene spesso il primo emistichio a uscita sdrucchiola, e allora il verso, meglio che chiamarlo alessandrino, andrà sotto il nome di politico. Esso par foggiato sul metro del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, e su certi di sequenze più volte riportati. Anzi, il cantore di laudi osserva quasi sempre in alcune di esse tal particolarità, come ad esempio in quella di Jacopone: *Anima che desiderì d' andare in Paradiso.* <sup>(2)</sup>

Il fenomeno, per quanto appena visibile in questa strofa, della *rimalmezzo* è per noi importantissimo per rintracciare la derivazione di varie altre che a prima vista sembrano da essa molto diverse. E còdesta presenza della *rimalmezzo* ci mostra che l'alessandrino era già stato spezzato in due settenari, pur conservandosi la coscienza della sua unità originaria; ma ben presto tal sentimento si oscurò e si spense, tutti i versi acquistarono la *rimalmezzo* e si divisero definitivamente in due settenari; ne venne così una nuova strofa ottastica che fra poco vedremo.

(1) Cfr. Jac. xij, (doppi ottonari) lxxvij, dove la terza strofa ha lo schema: a-B c-B d-B e-Z, e *Aret. 180*, xxxi. In Jac., lij il rit. è: v-X y-Z; mentre nelle laudi: iij, iv, xxxiij, xxxvi, xxxviii, xlv, xlvi, li lviii, lxx, lxxviii, è: x-Y y-Z, e finalmente nella viij è: z-Y y-Z.

(2) Oltre a questa che è la xxxvi della stampa fiorentina, noterò pure le altre seguenti: iv, viij, xxxvi, xxxviii, xlv, lj.

Il Biadene <sup>(1)</sup> crede doversi partire dall'alessandrino per rintracciare l' evolutivo processo strofico della laude; ma anche se si parta, come il Flamini, <sup>(2)</sup> dal verso endecasillabo, la filiazione appare la stessa. Si sa, e Carlo Bartsch l'ha già da un pezzo dimostrato, <sup>(3)</sup> come il verso endecasillabo abbia avuto sempre la tendenza a ricevere forti cesure. Tal carattere ebbe un po' fin dai tempi classici, quando l' alcaico e il saffico minore erano sempre usati con cesure ben distinte; tal carattere acquistò più spiccato nel medio evo, sia nella poesia liturgica, che in quella provenzale e francese, e, come l'alessandrino, fu verso essenzialmente popolare.

Subfragare trinitatis unitas  
unitatis miserere trinitas  
subfragare mihi quaeso posito  
maris magni velut in periculo. <sup>(4)</sup>

Ora ognuno vede come in tali endecasillabi, passati nella poesia volgare, al posto della cesura o delle cesure dovesse ben presto sostituirsi la rima, <sup>(5)</sup> ed ecco quale armonia e quale aspetto venne a prendere la strofa tetrastica :

x-Y y-Z . a-B a-B a-B b-Z  
Altissima luce - col grande splendore  
in voi dolze amore - agiam consolança.  
Ave regina - pulçella amorosa,  
stella marina - ke non stai nascosa,  
luce divina - virtù gratiosa,  
belleça formosa - di Dio se semblança; (*Cort. 91, viij*)

(1) *Stud. cit.*, 1. cit.

(2) *Op. cit.*, pag. 147.

(3) Cfr.: *Zeitschrift f. r. Ph.*, II, 195 e sgg.

(4) Da un inno dell' VIII sec., le cui strofe tetrastiche hanno i caratteri di quella riportata.

(5) Mi rifaccio a strofe di endecasillabi o alessandrini, secondo che trovo esempi più adatti.

e, in una strofa siffatta, in cui gli emistichi sono così ben distinti, ben presto essi poterono acquistare individualità propria e, sotto l'influsso dell'ottonario e dei versi brevi delle sequenze, <sup>(1)</sup> con processo spontaneo diedero lo schema :

x y y z . a b a b a b b z <sup>(2)</sup>  
 O Cristo pietoso,  
 perdona el mio peccato,  
 ch'a quella son menato,  
 che non posso più mucciare.  
 Già non posso più mucciare  
 ché la morte m'à 'battuto;  
 tolto m'à el sollazare  
 d'esto mondo ove son suto;  
 non ho potuto altro fare  
 son denante a te venuto;  
 èlme oporto el tuo aiuto  
 ché l nemico volme accusare; (Jac., xxi)

o anche, uguagliatosi il primo e l'ultimo dei versi del ritornello, o presa posizione alterna, si ebbero cotali varianti :

z y y z . a b a b a b b z  
 O corpo enfracedato,  
 io so l'anema dolente;  
 lièvate amantenente  
 Ché sei meco dannato.  
 L'agnolo sta a trombare  
 voce de gran paura,  
 uopo n'è appresentare  
 senza nulla dimura; ecc. (Jac., xv)

y z y z . a b a b a b b z  
 Facciam laude a tutt' i sancti  
 con la vergene majure  
 di buon cuore cun dolci canti  
 per amore del criatore.

(1) Cfr.: F. FLAMINI, *Op. cit.*, p. 148.

(2) Cfr. pure: Jac., xx.

Per amore del criatore  
 cun timore e reverença  
 exultando cun baldore  
 per divina provedença; ecc. (1) (*Cort. 91, xliij*)

Una strofa di otto versi, come quella veduta ora, è la più semplice, possiam dire, di tale estensione che s'incontri nelle laudi. Ma è facile intendere come da essa se ne sieno potute svolgere più altre, e un esempio l'abbiamo nella laude a Sant' Antonio del *Cort. 91*, la cui strofa è però di nove versi. I primi sei vanno su due rime alterne e i dispari, a differenza dei pari che sono settenari, appaiono novenari con rimalmezzo, il settimo e l'ottavo sono legati da altra rima, l'ultimo, al solito, accordato con l'estremo del ritornello. Ne risulta perciò lo schema :

y y z . a-a b a-a b a-a b c c z'  
 Ciascun ke fede sente  
 vegn'a laudar sovente  
 l'alto sant' Antonio beato.  
 Ciascun laudare - et amare  
 lo dea de buon coragio  
 kè de buon fare - soforzare  
 volse en piccolo ettagio.  
 Tutt'ore pensare - formare  
 com'a Dio fare humagio  
 potesse, d'Ulisbona  
 si parte, se consuona  
 la legenda la unde fo nato; (*Cort. 91, xl*)

che differisce in sostanza dalla strofa di otto versi, per averne incastrato uno prima della chiusa e accordatolo col precedente per simmetria ai versicoli prodotti dalla rimalmezzo; cosa questa che rese inutile il legame tra il settimo e il sesto verso come si nota nella strofa di otto righe.

---

(1) Cfr. Jac., lxxxxviii (settenari).

E ritornando a questo modulo, ne avvertiamo nelle laudi un altro non molto diverso: a b a b b c c z, che sembra debba aver origini prossime al suo collaterale. La ricerca della paternità di simile strofa è forse bene apposta, se, volgendo lo sguardo alle laudi venete, lo fermiamo sulla xxviii. Riporto il quinto tetrastico, più regolare degli altri, il cui schema è:

a-B a-B b-C c-Z (1)

La cros gli mise adosso - quando al monte lu menava  
un legno greve e grosso - Cristo a pena lu portava;  
la mente li falava - per lo sangue chi era insudo  
batuto e referuto - amaramente pianziva. (*Ld. v., xxviii*)

Scindendo in questo tetrastico gli alessandrini in settenari, ne deriva subito la strofa anzidetta, strofa che ritroviamo nella nostra popolare canzone a ballo. Ecco un esempio assai antico delle laudi:

z y y z . a b a b b c c z  
Ben è crudele e spietoso  
ki non si move a gran dolore,  
de la pena del Salvatore  
che di noi fo si amoroso  
Amoroso veramente  
fo di noi con gran pietanča  
poi ke d'alt' onnipotente  
discese ad nostra sembranča.  
Or no fo grande disianza  
per noi prendere humanitate  
et darsi ad altrui potestate  
quei k'è sovr'ogne poderoso? (2) (*Cort. 91, xxiv*)

E fin qui tutto è abbastanza spontaneo e palese. Nè dureremo gran fatica a spiegarci come in simile strofa,

(1) Il ritornello, come facilmente s' intende, è: x-Y y-Z.

(2) Qui il metro è un po' incerto, ma non mancano laudi di puri settenari ugualmente costruite. Per altri es. cfr.: *Cort. 91, xxviii e xxxv, Aret. 180, lvij, lxxvi*; col rit.: x y y z, *Jac., v, xlviij, lxi, Cod. Ud., xli, xxvij*; col rit.: v x y z, *Aret. 180, lxxviii*; e, col rit.: y y z, *Jac., lxxxvij*.

o meglio in quella tetrastica, sia entrata una quarta rima fra il terzo verso e l'ultimo emistichio, ricordando quanto si disse per lo schema:  $aaxz$ . È sempre l'influsso del ritornello, che ora è:  $z-Yy-Z$ , che produce la trasformazione sulla seconda parte della strofa: così si ha una partizione ritmica di otto versi dalle due parti ben distinte, ma non indipendenti: una strofa più perfetta che non l'altra di uguale estensione, e che perciò prevalse su di essa. Così tutto qui apparisce chiaro e assai più evidente che non risulti da quanto affermino il Biadene <sup>(1)</sup> e il Flamini; <sup>(2)</sup> anzi mi par lecito dire che allo schema:  $YZ.AAYZ$  oppure:  $AA XZ$  di alessandrini o di endecasillabi spettò l'onore di essere uno degli originari, se non proprio il fondamentale, della *ballata* italiana, piuttosto che all'altro:  $ZZ.AAAZ$ . <sup>(3)</sup>

Non altro che lievissima modificazione dello schema ora analizzato sarà la strofa che solo ne differisce per avere il primo e il terzo verso non legati da rima, e la circostanza che in alcune laudi come in quella di Jacopone: *Lo pastor pel primo peccato, | posto m' ha fuor dell' ovile*, si trovano usate promiscuamente le strofe:  $ababbcz$ , e:  $abcbbddz$ , <sup>(4)</sup> conferma che fra esse non si doveva far quasi distinzione alcuna. <sup>(5)</sup>

(1) *Art. cit.*, loc. cit.

(2) *Op. cit.*, pp. 148-49. — Il Flamini, come il Biadene, considera la strofa:  $ababbcz$ , semplice trasformazione dell'altra:  $abababbz$ , ma la cosa apparisce un po' stentata; certo meno naturale di quanto non sia partendo dal prototipo:  $a-Ba-Bb-Cc-Z$ .

(3) Da questo modulo parte L. BIADENE, *St. cit.*, I. cit.

(4) Cfr. pure la laude: Jac., vj dal ritornello:  $yyz$ , a uso di ballata mezzana.

(5) Cfr. per esempi di laudi con lo schema:  $abcbbddz$ , Jac., xiv, xliv, lxxiv, lxxxxiv, col ritornello  $xyyz$ ; lvij col ritornello  $zyyz$ ; vij (settenari) col ritornello  $vxyz$ ; e, infine, lxxvij (settenari) col ritornello  $zz$ . — Questo, o, meglio, lo schema simile qui sopra descritto, sostituito che

E procediamo innanzi in questo nostro esame metrico della strofa.

Una laude del *Cort.* 91 è a partizioni tetrastiche di tre endecasillabi sulla stessa rima e un quinario di chiusura:

Y Y z . A A A z

Oimè lasso e freddo lo mio core,  
ké non sospiri tanto per amore  
ke tu morisse ?

Morire dovaresti falso sconoscente  
villano, cieco, pigro e negligente  
ké per amor non vivi servente  
si ke languisce.

(*Cort.* 91, xxxvi)

Le strofe, dove si nota anche l'artificio del *rap-picco* fra l'una e l'altra per mezzo delle parole di chiusa o di apertura, arieggiano molto quella del sirventese caudato semplice; ma non è di questo che dobbiamo per ora occuparci. Quel che importa rilevare è come non ci sia voluto molto a derivare questa strofa dall'altra: A A A Z, e, rammentando l'attitudine dell'endecasillabo a ricevere la rimalmezzo, s'intende subito come ben presto si sieno potute comporre strofe simili a queste:

abbia nei posti pari ai versi brevi l'endecasillabo, diventa proprio delle *laudi drammatiche* più antiche. « La verseggiatura della laude [nel senso drammatico] è o di semplici ottonari rimati per lo più a sestine (a b a b c c), o vero di settenari e endecasillabi in istrofe generalmente di otto versi con rime che s'incrociano e con una strofa più breve al principio o alla fine, la quale, con la rima dell'ultimo verso, incatena tutte le altre strofe di mezzo. » (MONACI, *Rivista di filol. romanza*, I, fasc. IV, p. 247. Quindi lo schema sarà:

x Y y Z . a B a B b C c Z

Nuovamente laudemo

Quil doctor sommo santo Tomasso

Puoie ch'è giunto aquil passo

Che santa Chiesa l'à canonicato; etc. (*Riv. f. r.*, p. 236)

cf. pure: *Op. cit.*, I, p. 268; II, p. 29; E. PÈRCOPO, *Laudi e Devozioni della città di Aquila*, in: *Giorn. st.*, Vol. VII, pp. 158, 345; VIII, 159 e sgg.; IX, 386 e sgg.; G. RONDONI, *Laudi dram. dei Disciplinati di Siena*, in: *Giorn. st.* II, 273 e sgg.

Ave Maria - gratia plena  
 Virgene madre beata.  
 Ave Maria - gratia plena  
 stella diana - luce serena  
 de vita via - per cui de pena  
 è la gente liberata. (1) (Cort. 91, v)

Di qui è naturale il passaggio a una strofa siffatta:

a b a b a b z

che con la lievissima variante dell'ultimo verso accordato con gli altri di posto dispari, troviamo, ad esempio, nell'*Aret.* 180 :

Dio, chi verà a quell'alteça  
 de la gloria eternale,  
 averà tucta alegreça  
 et vita sempiternale;  
 la raina li derà condeça  
 in quel ballo celestiale  
 c'ogne bene insirin fresca; (2) (TRES., III, xxviiij)

e l'assimilazione di *z* ad *a* è naturale in una laude che, come questa, è priva del ritornello. Infatti nelle due jacononiane (3) a versi endecasillabi, dove questa particolarità musicale e metrica non manca, lo schema è perfettamente conforme alle esigenze della laude.

Giunti a tal punto avvertiamo lo stesso fenomeno che abbiám visto esaminando la strofa: *z y y z . a b a b b c c z*. Similmente per la figura di sette versi: dato quivi un ritornello: *z y z*, venne fuori spontanea una strofa simile a questa:

(1) Il metro in realtà è doppio quinario, ma ciò nulla importa al processo evolutivo che andiamo seguendo. Nelle strofe che si succedono, la rimalmezzo è più regolare. La laude xi dello stesso codice ha ugual congegno strofico, ma il ritornello è: *x-Y y-Z*.

(2) Schema simile, ma di versi endecasillabi, si nota nella laude xxxiv del *Cort.* 91.

(3) Cfr.: Jac., *cj e l*; la prima col ritornello: *YZ*, l'altra col ritornello: *Xx-Y y-Z*.

z y z . a b a b b c z

che non muta anche quando il ritornello sia: x y z:

Homo, de te me lamento,  
che me vai pur fugendo  
& io te voglio salvare.

Omo per te salvare  
& per menarte alla via,  
carne sì volse pigliare  
de la vergene Maria;  
ma non me ce val cortesia,  
tant'è la sconoscenza  
che ver de me vol mostrare; (Jac., xxvi)

e anche di questa strofa abbiamo la leggera variante  
a b c b b d z:

O amor che te celi  
per omne stagione,  
ch'omo de fuor non senta  
la tua affectione,  
che non la senta latrone,  
per quel ch'ài guadagnato,  
che non te sia raputo. (1) (Jac., lxxvij)

La strofa di sette versi si svolge adunque in maniera parallela a quella di otto. (2)

Per la strofa di sei versi c'è dato di poter seguire con non minor continuità delle altre i vari momenti del suo sviluppo. — Fra le antiche laudi venete, più volte ricordate, la dodicesima presenta una struttura un po' rara, e, come è facile rilevare dal forte oscillamento dei versi e anche della semplicità stessa delle strofe, la laude deve essere assai antica. L'ulti-

(1) Qui il ritornello è più regolare, e cioè: z y z.

(2) Vanno però osservate particolarità come queste: la laude ij del *Cod. Ud.* ha la strofa di sette versi dal ritmo senario, ma qui la seconda parte, invece di esser legata alla prima, ripercote costantemente le rime del ritornello: z z z . a b a b z z z; la laude xxvi, invece, ha questo schema: z y z . a b a b z a z, dove le due parti della strofa son legate dalla rima.

ma strofa, meglio costruita delle altre, suona così:

A A a-Z

O peccatori che voli far cadena  
per Dio ve prego porta' in paxe ogni pena,  
gracia piena - Dio ve darà pienamente. (*Ld. v.*, xlij)

Qui, dove non ci par di riconoscere come in altri periodi ritmici della stessa laude un metro alessandrino, troviamo però l'uguale struttura strofica che, ad es., apparisce nella laude di Jacopone: *O Christo onnipotente*, qualora si disponga ogni strofa, più esattamente che non abbiano fatto gli editori, su tre righe soltanto:

Molto me meraviglio de questa vostra andata,  
persona tanto altissima metterse a desperata;  
non ne sè stata usata - de volere penare. (1) (*Jac.*, xl)

Ma in questo schema di tre versi (sieno essi endecasillabi o alessandrini) la rimamezzo si estese in quelli che ne erano privi e l'esempio ce lo porge lo stesso laude xij del *Cod. Udinese* che s'apre così:

y Z . a-B a-B b-Z

Dolce signor Jesu Cristo, mercè de tutta la zente.  
Imprimamente (2) - pensati la vostra passione  
como amaramente - ve despoia i feloni  
senza raxone, - falage el cor e la mente; (*Ld. v.*, xij)

e di qui discese lo schema:

z z . a b a b b z

O iubilo del core,  
che fai cantar d'amore.  
Quando iubilo se scalda,  
sì fa l'uomo cantare;

(1) Cfr. pure le laudi jaconiche: xlij (settenari e ottonari), lxxxij (settenari), dove il ritornello è: Y<sup>14</sup>y-Z.

(2) La rima fra l'emistichio e il ritornello è puramente occasionale: si noti piuttosto anche qui l'analogia fra il ritornello e l'ultimo verso della strofa.

et la lengua barbaglia  
 et non sa que parlare,  
 dentro non pò celare  
 tanto è grande el dolzore; (1) (Jac., lxxvi)

che è il tipo di strofa di sei versi che più spesso cãpiti d'incontrare.

Se non ci arrestiamo nella ricerca, ci vien fatto d'imbatterci, per quanto un po' raramente, nella strofa a endecasillabi, (2) e non solo con le semplici assonanze o rime in fin d'ogni verso, ma anche con la rimalmezzo:

X x-Y y-Z . A B A B b-C c-Z  
 Alegramente et del buon core con fede  
 chi a Margarita crede - è liberato,  
 et elli donata - tucta sua entendança.  
 La sua entendança si fo Gesù Cristo  
 d'amarlo tanto non se poria dire,  
 e lo suo core piangea e stava tristo  
 e va gridando ch'el volea vedere,  
 dicia mesere - voi foste encruciato [lxviii]  
 nel vostro lato - ferito de lancia. (3) (Aret. 180,

Qui lo schema evidentemente è imitato dalla strofa

(1) Cfr. pure Jac.: ix, xij (ottonari) col ritornello: yz; i, xi, lxxvi (sett.) xcvi (ott.), col ritornello: x y y z; xli (sett.), e *Aret. 180*, lij, (ott.) col ritornello: y z y z; xlij (ott.), col rit.: z y y z; Jac., lxxij (ott.) col rit.: x z y z; e infine: *Aret. 180*, lxi, le cui strofe, dal metro assai incerto, hanno i due schemi: a a a z e : a b a b b z. È polimetrica.

(2) Cfr.: Jac., cij col ritornello: Z Z.

(3) Altro esempio di questa strofa l'abbiamo nello stesso *Aret. 180*, xli, dove il ritornello è: Y y-Z. Che se prendiamo in esame la laude xxxij del medesimo codice, le rimalmezzo sono ancor più diffuse, come si può rilevare da:

Y y-Z . A a-B A a-B b-C c-Z  
 Ora piangiamo che piange Maria  
 in quella dia - sovr'ogne dolente.  
 Si dolorosa de la croce piange  
 tutta se sfrage - a guardando el suo amore  
 si tempestosa battaglia la tange  
 ben mille lancia - pare che senta al core,  
 con gran dolore - l'alta imperatrice  
 piangendo dice - innançi a lui vegente.

ottastica : a b a b b c c z ; e siccome la rimalmezzo venne a legare l'ultima parte con le altre della strofa, sarebbe stato inutile e monotono accordare il quinto con il quarto verso, come nel modulo precedente, che, per tal fatto, è anch' esso un tipo strofico di *ballata* con ciascuna delle *mutazioni* e con la *volta* di uguale sviluppo ritmico. <sup>(1)</sup>

Ma la Laude del sec. XIII non conosce solo la strofa di sei versi con le rime disposte come s' è notato finora. Una poesia dei Disciplinati di Gubbio e di Assisi (e con essa tante altre) è a esastici di ottonari così disposti:

a b a b c c

e tale schema non ci è completamente nuovo. Ad ogni modo si legga un esempio anche di simile tipo di strofa che così spesso s' incontra nelle laudi drammatiche : <sup>(2)</sup>

Levate gli occhie e resguardate  
 morto è Christo oggie per noje,  
 le mano e i pieje in crocie chiavate,  
 aperto el lato; o triste noje!  
 piangiamo e facciamo lamento,  
 e narriam del suo tormento. <sup>(3)</sup> (*Crest.*, II, 463)

Nel celebre cantico di Jacopone : *Amor de caritate, perché m' ài sì ferito ?*, già erratamente attribuito a San Francesco, s' hanno strofe un po' com-

(1) Un altro esempio di strofa esastica: z z . a b a b a z, l'abbiamo una volta in *Jac.*, xxxvii, e un'altra nel *Cod. Ud.*, xxxi. Questo tipo di strofa mi sembra un raccorciamento dell'altra, già incontrata: a b a b a b b z, proveniente, alla sua volta, da: a-B a-B a-B b-Z.

(2) Un indice quasi completo delle laudi drammatiche, o, almeno dialogiche, comprese nell'antica stampa fiorent. del Bonaccorsi, è dato dal D'ANCONA, *Jacopone, il "Giullare di Dio", ecc.*, pagg. 35 (nota).

(3) Il ritmo dell'ottonario s'avverte meglio nelle strofe che seguono. Identico schema ci offre una laude dei *Discip. di Perugia*, (*Crest. it.*, II, p. 462) che anzi si apre con una strofa pressochè uguale a questa citata.

plesse e a ritmo assai vario, che contengono l' esastico di endecasillabi a rime questa volta perfettamente alternate. L' intero schema è questo :

$x-Y^{14} y-Z^{14} . A B A B A B b-C c-Z$

Amor de caritate, perché m' ài sì ferito ?  
lo con tutt' ò partito - et arde per amore.

Arde & incende, nullo trova loco,  
non può fugir però ched è legato;  
sì se consuma como cera a foco,  
vivendo more, languisce stemperato,  
demanda de poter fugire un poco,  
et en fornace trovase locato;

oimè, do' so menato? - a sì forte languire ?

vivendo si è morire, - tanto monta l'ardore! <sup>(1)</sup> (Jac, xc)

La strofa, è facile avvertirlo, si divide in due parti ben distinte, di cui la prima abbiám già detto che cosa sia; la seconda fu modellata esattamente sul ritornello, e, come avviene negli schemi del tipo di ballata, si lega con la rimamezzo ai versi pari della parte precedente. <sup>(2)</sup>

E passiamo a un' ultima specie di esastico che ci apre la via per trovar l'origine di altri schemi assai più ampi e complessi. — La laude xxx dell' antica stampa del Bonaccorsi si compone di strofe così coneguate :

$A b A b C c-Z$

Se san Jovanni Baptista revenesse  
a repigliare el torto,  
ancor mo sirla chi l'uccidesse;  
ché l mondo è en tal porto,  
cha li Pharisei son revenuti  
cha pro vertute - Christo fier morire.

(1) Così è trascritta la strofa nella stampa fiorentina; siccome però gli alessandrini hanno sempre la rimamezzo, andrebbe meglio disposta così:  $x y y z . A B A B A B b c c z$ , come fa il TRESATTI, VI, xvi.

(2) Cotesta circostanza indurrebbe a ravvisare nella strofa uno schema di ballata, ma vi si oppone il fatto che quasi sempre, dopo i versi di posto pari, s'avverte un segno più o meno forte d'interpunzione.

È chiaro come quivi <sup>(1)</sup> il penultimo verso non si accordi con il settenario precedente (i versi più corti sono di regola settenari) una volta che è legato, per effetto della rimamezzo che segue, con il verso di chiusura. Ma una particolarità assai più interessante non dobbiamo farci sfuggire: l'unione cioè degli endecasillabi con i settenari, che finora non avevamo mai veduta tanto palese. Tale accoppiamento, così prediletto dalla canzone e dalle laudi drammatiche, non è dunque ignoto alle laudi liriche, e, anche riferendoci a queste, possiamo dire col D'Ancona che " l'endecasillabo mischiato col settenario pare venisse usato ben presto a esprimere il sentimento religioso. „ <sup>(2)</sup>

Ora se in una strofa, dove, succedendosi con regolare alternativa endecasillabi e settenari, fosse entrata nei primi la rimamezzo, ben presto gli emistichi avrebbero preso individualità propria, e ne sarebbero derivati schemi dove i versi si sarebbero aggruppati non più a due a due, ma a tre a tre. Nel *Cort. 91*, la laude xviiiij ha questo schema:

x-X z y-Y z . a-A b c-C b d-D b e-E z

Cristo è nato - et umanato  
per salvar la gente  
k'era perduta - e descaduta  
nel primer parente.

Nato è Cristo - per fare aquisto  
de noi peccatori  
k'eram partiti - e dispartiti  
dai suoi servidori;  
perchè fallenti - e non serventi  
ma dei servidori;  
erano facti - da cului tracti  
k'è tutor fallente.

(*Cort. 91*, xix)

(1) Il ritornello è: V x Y z, con versi che consuonano insieme e che perciò si potrebbero anche disporre così: Y y-Z.

(2) *Origini del teatro it. ecc.*, L. I, cap. XIII, p. 167.

Qui i versi con la rimalmezzo appaiono doppi quinari, sorti forse per assimilazione del secondo emistichio al primo dell'endecasillabo, mentre, alla lor volta, i settenari si sono un poco accorciati. Di qui è breve il passo a strofe come quelle della laude jacononica del " Coro degli angeli „ pel Natale. Bastava che i decasillabi composti si fossero scissi in due parti (e i versi della laude cortonese potrebbero anch'essi andar divisi così) perchè ne venisse una strofa siffatta :

y y z . a a b c c b d d z  
 O novo canto,  
 ch'ài morto el pianto  
 de l'huomo enfermato.

Sopre el fa acuto  
 me pare emparuto  
 che l canto se pona.

Et nel fa grave  
 descende suave  
 che l verbo resona.

Cotal desciso  
 non fo mai viso  
 sì ben concordato.

(Jac., lxiii)

un po' meno ampia, ma non perciò meno congiunta alla prima.

L'identità dell'argomento, la quasi perfetta corrispondenza del metro, non sembrano autorizzarci a supporre che codeste due laudi fossero cantate sulla stess' aria? Se alla strofa jacononica si aggiunge in fine il ritornello, non prenderebbe appunto l'estensione dell'altra mostrataci dalla laude cortonese?

La strofa del coro del Natale è trimembre, e l'ultimo dei membri, se è necessariamente legato col ritornello, non ha connessione alcuna con il resto della partizione ritmica a cui appartiene. Tuttavia ben s'intende come anche un simile schema non dovesse

sottrarsi ad assumere la forma della *canzone a ballo*. Data una *ripresa*: y y z (possiamo bene usare questi termini della *ballata*), si avverte subito come lo schema: a a b c c b d d z, si sia trasformato in: a a b c c b b b z, dove la *volta* è congiunta con le *mutazioni*, le quali, dal canto loro, ci presentano la particolarità già osservata per la strofa: a b c b b d d z.

E apriamo ancora una volta Jacopone:

O dolce amore,  
 ch'ài morto l'amore  
 prego che m'occidi d'amore. (1)  
 Amor ch'ài menato  
 lo tuo enamorado  
 ad cusl forte morire,  
 Perché l facesti?  
 ché non volesti  
 ch'io dovesse perire.  
 Non me parcire,  
 non voler soffrire  
 ch'io non moia abbracciato d'amore. (Jac., lxxxiiij)

Altro schema ancor più visibile di ballata, e assai vicino a questo ora esaminato, ce lo presenta la laude x del *Cort. 91*:

O Maria - d'omelia - se' fontana  
 fior de grana  
 de me aia pïetança.  
 Gran reina - chi inchina - ciascun regno  
 si m'affina - la reina - quando segno  
 io non degno - 'n core e' tegno  
 tua figura - chiar' e pura  
 ch'ongne mal m'è oblianza;

che, trascritta così come si trova edita dal Mazzoni, non mostra gran somiglianza con uno schema di

---

(1) Una palese ragione rettorica ha dato al ritornello la forma: z z z, ma questo non pregiudica in alcun modo lo svolgimento ritmico che si sta esaminando.

ballata e con quello della laude precedente. Ma che la strofa anche qui debba esser tripartita mi pare non vi sia dubbio alcuno, e subito è dato scorgere la vera partizione, qualora si disponga il ritornello, come credo più esattamente si debba, in tal modo :

O Maria - d'omelia  
se' fontana - fior de grana  
de me aia pietança.

Chi non vede che questi tre versi corrispondono per l'estensione e l'ordine delle rime agli ultimi tre della strofa, alla *volta* in una parola? Se si potessero scrivere i piccoli emistichi rigo per rigo (x x y y z . a a b a a b b b c c z), non s'avrebbe uno schema in tutto conforme a quello di ballata *stravagante*? E qui, che me se ne porge il destro, non ometterò di far notare che in laudi come quella più sopra citata, riscontriamo un altro carattere che senza dubbio la laude attinse dalle sequenze, <sup>(1)</sup> l'inclinazione a bipartire con la rimamezzo l'ottonario, il quale per tal fatto partorì il quadrisillabo. <sup>(2)</sup>

(1) Cfr. GAUTIER, *Œuvres ecc.*, I, 39, 124, 155, e sgg.

(2) Relego qui in nota lo schema della laude lvi dell'*Aret. 180*. Esso è: z Y Y Z . A b C A b C c D D C (le lettere minuscole corrispondono a settenari od ottonari), che mi pare strettamente imparentato con quelli che veniamo da un po' esaminando. Ecco il principio della laude:

Dal sommo desio  
l'aceso spirito del divino ardore  
nel mondo spandi raggi de splendore,  
mostrando la virtù ove salio.  
De la virtù che qui si fa sentire  
per li suoi meriti degni  
lo spirito del superno Verbo electo  
nel cielo contempla el piatoso Sire  
che lassò in terra i segni  
c'anno a cundur l'anime al ben perfecto.  
Ai! gratioso receipto,  
fructuosa pianta del sancto giardino  
del triunfal doctore Agustino  
fa noi gustare del sommo dilecto!

Fatta questa breve parentesi, passiamo (chè è tempo) a strofe anche più estese. Così, meditando, canta Jacopone:

O vita penosa, continua battaglia,  
 con quanta travaglia - la vita è menata!  
 Mentre si stette en ventre a mia mate  
 presi l'arrate - a deverme morire;  
 como ce stette en quelle contrate  
 chiuse, serrate - nol so reverire;  
 venni a l'uscire - con molto dolore  
 et molto tristore - en mia comitata. (Jac., xxiv)

Lo schema: Y y-Z . A a-B A a-B b-C c-Z <sup>(1)</sup> non è nuovo: l'abbiamo già veduto molto simile nelle laudi xli, lxvii, e, identico, nella xxxij dell'*Aret.* 180. Non sarà certo temeraria supposizione che in istrofe come questa, gli emistichi di ciascun verso si ben distinti e dalle forti cesure e dalle frequenti rimalmezzo, prendessero tutti, in ispecie per l'influsso diretto di quest'ultimo carattere ritmico, individualità propria, e desser luogo a strofe di settenari in perfetta corrispondenza con quelle:

x y y z . a b b c d b b c c e e z  
 O libertà, subiecta  
 ad omne creatura,  
 per demostrar l'altura  
 che regna en bonitate.  
 Non pò haver libertate  
 homo ch'è vitioso,

---

(1) Mi basta ricordare qui che nelle laudi più antiche abbiamo una serie continuata di strofe d'endecasillabi con rimalmezzo disposte nel modo veduto. La laude di Jacopone: *O anima mia creata gentile*, (xxxv) ha lo schema: X x-Y y-Z . A a-B A a-B b-C c-D d-Z, che per le rime finali non differisce in sostanza dal tipo più comune di strofa composta di sette versi: a b a b b c z. — Per la strofa di otto versi troviamo nell'ampia raccolta di laudi del Tresatti il cantico: *O Cristo, amor diletto*, (V, ij) con il modulo: y Z . A a-B A a-B A a-B b-C c-Z, nè mancano certo esempi per altre strofe.

che à perduto l'uso  
 de la sua gentileza;  
 lo vitio si lega  
 legame doloroso,  
 diventa fetidoso  
 & perde la forteza  
 deforma la bellezza  
 ch'era simile a Dio,  
 & fasse hom si rio  
 che lo nferno ha redetate. (1) (Jac., xxxiv)

Che se nella strofa qui riportata si fosse estesa la rima ai due versi che ne sono sforniti, ne sarebbe venuto uno schema siffatto:  $x y y z . a b b c a b b c c d d z$ , che (per quanto abbia come il suo vicino un numero piuttosto grande di versi) s'uniforma ancor più ai tipi di strofa della *canzone a ballo*. E Jacopone ne ha più d'un esempio:

Ad l'amor ch'è venuto  
 en carne a noi se dare,  
 andiamo a laude fare  
 et canto con honore.  
 Honorai, da che viene,  
 alma, per te salvare;  
 via, più non tardare  
 ad lui de pervenire!  
 de sè non se retene  
 che non te voglia dare  
 parte, perché vol fare  
 te seco tutto unire,  
 porrai donqua soffrire  
 a llui che non te rendi,  
 et lui tutto non prendi  
 et abbracci con amore? (2) (Jac., lxxv)

(1) La laude: *Amor diletto Cristo beato*, (Jac., xxvij) ha lo stesso schema, salvo una leggera variante nella volta:  $x y y z . a b b c d b b c e e e z$ .

(2) Cfr.: Jac., lxxxxi e lxxxxviii, dove il ritornello è:  $z y y z$ . Nella seconda delle due laudi, il quarto e l'ottavo verso di ogni strofa sono per lo più quadrisillabi, che il Tresatti (VII, iv) unisce col verso precedente

Ma una tal rigorosa rispondenza non era strettamente necessaria, chè il legame fra le tre parti della strofa poteva sussistere anche se fosse ridotto a un sol verso, nè la simmetria sarebbe stata offesa se, lasciando immutata nelle tre parti la disposizione delle rime, se ne fosse usata una più ricca varietà. E perciò fu possibile costruire lo schema:  $x y z .$   
 $a b b c d e e c c f f z$ , che si riscontra nella laude jaconica: *O vita de Jesù Christo, specchio de veritate*, di cui credo ormai superfluo riportare il principio.

Così affrettiamoci alla fine di questa nostra ricerca chè pochi, come si può intendere, saranno ormai i tipi strofici che rimangono da vedere fra quelli usati nelle laudi più antiche.

Il D'Ancona afferma " non esservi quasi combinazione ritmica che Jacopone non abbia usato nei sacri suoi cantici. „ <sup>(1)</sup> E in verità, anche esaminando la raccolta non molto ampia, ma in compenso assai sicura, del Bonaccorsi, siamo subito impressionati dalla ricchezza dei metri che il rapsodo tudertino mostra nel suo Canzoniere. Non pago di aver fatto uso di tutta una serie di combinazioni ritmiche in stretto rapporto fra loro, discendenti, come abbiamo veduto, le une dalle altre, si compiace di accogliere e di accarezzare forme di altre individualità poetiche, tutte, come le laudi, per tradizioni e per caratteri, essenzialmente popolari. E il " sacro giullare „ non isdegna lo *strambotto* od *ottava siciliana*, e, su questo metro, già ai suoi tempi molto in voga, così egli canta :

---

il quale si trasforma in un endecasillabo con rimalmezzo: e nemmeno cotesta trascrizione appare scorretta.

(1) Vedi: *Origini del teatro it. ecc.*, L. I, cap. XIII, p. 167.

L'omo fo creato virtuoso,  
 volsela sprezar per sua follia,  
 lo cademento fo pericoloso,  
 la luce fo tornata en tenebria;  
 lo resalire posto è fatigoso;  
 a chi nol vede parglie gran follia,  
 a chi lo passa pargli glorioso,  
 Paradiso sente en questa via; (Jac., xliij)

materia mistica codesta, racchiusa in veste più che dimessa <sup>(1)</sup> perchè alle folle non sembri troppo alta per potersela avvicinare.

Il poeta di popolo non smette mai le forme più comuni, anche se tratti argomenti teologici o si valga di ardue immagini simboliche; e allor che vuole paragonare l'uomo perfetto a un albero piantato in una fossa, l'umiltà, e nudrito per dodici radici, gli articoli di fede, e su, su nei rami dell'albero ravvisa le Gerarchie e i Cori degli angeli, e l'Amore stesso, egli non fa che allargare l'*ottava siciliana* per avere più ampio il periodo per la più ampia descrizione, e dice:

L'omo che può la sua lengua domare,  
 grande me pare che hagia signoria,  
 ché raro parlamento può l'om fare  
 che de peccar non hagia alcuna via;  
 hagiome pensato de parlare,  
 reprendomi, ché faccio gran follia,  
 che senno en me non sento né affare  
 a far dovere grande diceria,  
 ma lo volere sforza el ragionare,  
 preso a lo freno & tiello en sua balia;  
 (Jac., lxxxiiij)

strofa questa di dieci versi con le rime cinque volte alternate.

---

(1) Vedi sullo *strambotto*: A. D'ANCONA, *Op. cit.*, L. I, cap. XIII, p. 167-8; e: *La poesia popolare it.*, Livorno 1878, pagg. 308-10.

Ma un vero esempio assai antico di *decima rima* <sup>(1)</sup> l'abbiamo nella laude xxxiij dell' *Aret. 180*; un lungo pianto della Vergine che s'apre squisitamente così:

Un piangere amoroso lamentando  
 ve vòì contiare, com' omo porria dire,  
 che fe' Maria a la croce stando  
 dentorno giendo con grave languire,  
 lo suo dolce figliuolo resguardando  
 che da se lo vedea dipartire:  
 e dicea: or lassa di te, o figliuolo;  
 pregote che mèdichi il mio duolo  
 che sença te non muoia così solo  
 ch' in tal porto vòì techo transire.

Transir te veggio, figliuolo di me lassa; ecc.

Il metro, che qui prima per noi apparisce, è anch' esso, assai popolare: n' è prova, fra l'altro, l'incatenatura di ogni stanza con la successiva, dovuta alla ripetizione in principio di ognuna di queste della stessa parola (o parola della stessa radice) che chiude la stanza precedente. <sup>(2)</sup>

E torniamo a Jacopone.

Quante volte il rapsodo todino avrà visto i can-

(1) Vedi sulla *decima rima*: G. MAZZONI, *Un pianto della Vergine in decima rima*, in: *Atti del R. Istituto veneto*, S. VII, pagg. 403 e sgg; e: L. BIADENE, *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone italiana del sec. XIII e XIV*, Firenze 1885, pag. 10. — Il Mazzoni deriva questo metro dall'*ottava rima*, allungata nello schema della *nona*, ma, più semplicemente, tale strofa non potrebbe risultare dalla giustapposizione di due moduli già veduti, e cioè da: ABABAB e: AAAZ, che accordando insieme l'ultimo verso: Z con quelli di posto pari dell'esastico assumerebbero proprio questa forma: ABABABCCCB?

(2) Questo artificio lo troviamo, inoltre, nel *Cort. 91*, xxxij, xxxvi, xliij; nell' *Aret. 180*, xxxij, liij, lxvij; in Jac., c e cj. — Altri artifici, che ho pure notati, sono nel *Cort. 91*, dove la laude vj apre ogni strofa con la parola: *Ave*; la xij con l'invocazione: *O Maria*; la xxvij, invece, le chiude costantemente con la parola: *Croce*. E ancora: la iij delle laudi *udinesi* apre le varie strofe con il motto: *Li can zudei*; la v le principia con: *Dolce regina*, o: *Dolce raina*; e la xxij le suggella con la parola: *Cristo*; e non mancherebbe certo materia se si volesse seguitare ancora per un po' con siffatti artifici!

timpanchi radunarsi, al suono della viola, gran folla d'intorno, quante volte avrà udite dalla lor bocca le narrazioni di lunghe storie d'amore, o di avventure cavalleresche dei favolosi eroi d'Oltralpe? Ed egli, sentendosi nell'anima non diverso da un giullare religioso, prende a prestito da quelli, motti, stile e metri.

Della laude: *Oime lasso, è freddo lo mio core*, pubblicata per cura dal Tresatti fra le jacononiche e poi dal Mazzoni fra le anonime cortonesi, già ne conosciamo lo schema: *Y Y z . A A A z . B B B z . . .* Di qui alla strofa del *sirventese caudato semplice*, <sup>(1)</sup> come chiamò Gidino da Sommacampagna il componimento così formato: *A A A b<sup>5</sup> . B B B c<sup>5</sup> . . .* è brevissimo passo; e Jacopone, proprio come un cantore di piazza, così si volge alla folla che gli fa circolo d'intorno:

Sapete voi novelle de l'amore  
che m'à rapito & absorbito el core,  
et tiemme empregonato en suo dolzore,  
et famme morire en amor penato ?  
De l'amore che hai demandato,  
molti amori trovamo en esto stato,  
se tu non ne declar del tuo amato,  
responder noi non te ce saperimo; (Jac., lxxx)

in istrofe che hanno già accolto il legame proprio del sirventese: *A A A B . B B B C . . .* anzi, dalla quinta in poi il metro è perfetto, chè all'ultimo endecasillabo d'ogni partizione ritmica, s'è sostituito un quinario o un senario. E quando Jacopone deve narrare al suo crocchio la scena del Giudizio finale, con più spontaneità accoglie ancora la strofa del sirventese,

---

(1) Vedi per il *sirventese*: F. FLAMINI, *Per la storia di alcune antiche forme poetiche*, in: *Studi cit.*, pagg. 152 e sgg.

e la distende un poco, e, fatta breve invocazione, con una delle solite foggie proprie dei cantimpanchi, così comincia :

Vogliovi raccontar lo conveniente,  
che dice la scrittura, che non mente.  
Verrà la forza di Dio onnipotente  
a giudicare il mondo e tutta gente,  
con suoi guerrieri alati.

Allora ne conviene esser armati,  
che dalla parte sua saremo chiamati:  
ma guai a quelli, che saran dannati  
piangeran volti al ciel, che furo nati,  
e partoriti al mondo. (1) (TRES., IV, xvj)

In tal modo la Laude del dugento, per opera specialmente di Jacopone (2) ci offre esempi di forme, proprie ad altri generi poetici, che più fortuna ebbero allora, e che vissero, come essa, in mezzo al popolo. Ma nel tempo stesso la Laude, se con il tudertino cade qualche volta in sottigliezze di pensiero pure conservando sempre spontaneità di forma, con Guittone non va immune nemmeno da artifici esteriori, e si presenta talora con schemi contorti o severchiamente complessi. (3) Ma questa possiamo dirla una particolarità del poeta d'Arezzo, chè la Laude lirica nel trecento e nei secoli posteriori non si scosta gran fatto dagli schemi già usati da Jacopone da Todi.

(1) Secondo il FLAMINI (*St. cit.*, I. c.), il *sirventese* si sarebbe svolto dal canto dei Laudesi.

(2) Non diversamente dal D'Ancona, il MONACI (*Uff. dram. ecc.*, in: *Riv. di f. r.*, V. I, fasc. IV, p. 248, - nota) aveva già affermato che Jacopone nel suo Canzoniere "dispiega, può dirsi, tutta la metrica del suo tempo."

(3) La laude della Conversione (VALERIANI, *Rime di fra Guittone*, I, 41,) ha la prima strofa con lo schema: AaBAaBbCcDdEFeGgHhIiLML; la seconda e la terza sono limitate l'una a sedici, l'altra a quindici, versi; la laude vj (I, 78) ha le strofe siffatte:  $x^2-x^2-Y z^8$ .  $x^2-x^2-A B A B x^2-x^2-Y z^8$ , dove l'artificio è palese.

Poco più tardi, quando dalle laudi drammatiche del sec. XIII si sviluppano, nei primi decenni del successivo, le *Devozioni*, i vecchi schemi di sestina a ottonari, si distenderanno su endecasillabi, e talora si amplificheranno nell'ottava rima, che sarà il metro peculiare delle *Rappresentazioni sacre*; e qui una strofa siffatta, non meno che nella poesia narrativa, si troverà a tutto suo agio.

E passiamo a dire qualche cosa del modo, che particolarmente s'usò per cantare le antiche laudi liriche. Osservammo già come la poesia religiosa volgare trasse dalle sequenze latine non solo le forme metriche, ma pur la musica, che poche differenze dovè subire passando dall'un genere all'altro. Negli antichi codici, infatti, bene spesso si trovano prove sicure che la trascrizione delle laudi si dovè fare con scrupoloso rispetto alla distribuzione delle sillabe nel canto preesistente. Così, alcune volte si trovano in modo strano, fuse in una sola nota, sillabe appartenenti a parole diverse, tal'altra, al contrario, una stessa sillaba è ripetuta, a seconda che, in confronto dell'estensione del verso, ci fosse scarsità o abbondanza nella melodia di note o gruppi neumatici.

E il fenomeno non è nuovo, ma s'incontra ogni volta che componimenti poetici si adattano a una melodia preesistente. E in tal modo nella lirica di Jaufre Rudel: *No sap chantar quil so non di*, si ripete come un'eco, in fine d'ogni partizione ritmica, la vocale *-a* per colmare i vuoti che il periodo poetico troppo corto avrebbe lasciato sulla più ampia frase musicale. Con tali mezzi i Laudesi vinsero, o, piuttosto, eliminarono le difficoltà che dovettero incontrare per far coincidere sillabe e accenti delle pa-

role volgari con quelli dei più antichi testi latini. E che tutto questo risponda alla realtà, è dimostrato dal fatto che le laudi comuni nei diversi codici hanno la stessa musica, quando si sorvoli su insignificanti divergenze, che, come tali, non possono affatto togliere il valore a questa prova.

Quando poi le Fraternite dei Laudesi riuscirono a costituirsi organicamente, e, regolato l'ufficio dei cantori, poterono introdurre il canto alternativo in luogo di quello puramente corale, usato nei tempi più antichi, vennero allora a imitare ancor più d'avvicino l'esempio della Liturgia e, in ispecie, delle Sequenze. E che una simile evoluzione sia avvenuta fin da epoca piuttosto remota nel modo di cantare le Laudi, lo possiamo riconoscere dalla presenza dell'*invito*, che fu introdotto nelle nostre antiche litriche religiose per distinguere la parte che doveva eseguirsi *a solo* da quella che era invece affidata al *coro*, e per informare il canto delle laudi alle pratiche e alle norme delle *scholae cantorum*.

Sul principio, dunque, le laudi s'attennero al patrimonio musicale delle sequenze; più tardi, con lo svilupparsi delle forme metriche e a contatto della poesia d'amore, presero spesso di qua i motivi melodici e non ebbero che la solita preoccupazione di adattarsi e di assimilarsi. E fra Serafino Razzi, altre volte ricordato, ci parla appunto di espedienti che con più profitto si possono usare per accomodare alle laudi melodie già note; espedienti, più o meno ingegnosi, che al suo tempo erano già consuetudinari: " Noterò ancora in questo luogo - così egli avverte - come i compositori delle musiche devono accomodare i canti loro di maniera che siano alle parole proporzionati e convenevoli. Ma chi per

contrario dee comporre nuove parole sopra un antico canto e musica già fatta, dee avvertire di accostarsi quanto maggiormente può con le parole sue all'aria della musica: come, exempli gratia, sopra una musica allegra non starebbero bene parole di malinconia ~~esl~~ di tristezza: e sopra una musica leggiere nõ sonarebbero bene parole gravi. Là onde malagevolmente si adattano nuove parole alle musiche già fatte, da coloro che del tutto sono di musica ignoranti. „ <sup>(1)</sup> E questa nota del padre Serafino Razzi è autorevole testimonianza fra le altre, che la nostra poesia religiosa non ebbe un patrimonio musicale a sè, ma colse la mèsse prima dalla liturgia, e poi, e insieme, dalla musica chiesastica e profana.

Ma nel tempo stesso che le laudi s'avvicinavano alla poesia d'amore, subirono una nuova trasformazione e, sviluppati a poco a poco gli elementi drammatici che racchiudevano, presero forma di *Contrasti*, di *Devozioni* e di *Rappresentazioni sacre*. Ebbene, ancora una volta ebbero innanzi l'esempio delle sequenze che, pur esse, lo vedemmo, si eseguirono su melodie alternate. Anzi, tanto più stretta apparirà anche qui la relazione fra i due generi di poesia religiosa, se, come vuole il Meyer, <sup>(2)</sup> riflettiamo che “ il canto <sup>(3)</sup> alternato di strofe uguali nelle sequenze stimolò ad una forma dialogica di queste e in ispecial modo della liturgia. Così si svolsero qui

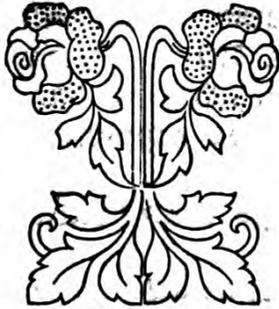
(1) Fol. 91\* del Codice già ricordato.

(2) W. MEYER, *Fragmenta burana*, in: *Festschrift zur feier des Hundertfünfzigjährigen Bestehens der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Berlin 1901.

(3) *Schon der Wechselgesang der gleichen Strophen in den Sequenzen, reizte zu dialogischer Ausführung derselben und der Liturgie überhaupt. So haben sich hier Anfänge der geistlichen Spiele, zunächst des Weihnachtsdances, dann des Osterspieles entwickelt, als schöne Verzierungen des Gottesdienstes.* (Pag. 173).

gl'inizi delle Rappresentazioni spirituali, principalmente del Natale e poi anche della Pasqua, come ornamenti del culto divino. „

In tal modo l'influsso esercitato dalle sequenze sulle laudi lo troviamo avvertito, non solo, ma distinto e diretto in tutti gli elementi sì ritmici che musicali: nei versi, e nelle loro particolarità; nella strofa, e nelle sue forme più cospicue; nella musica, e nei suoi aspetti più significativi.



ERRATA - CORRIGE

pag. 20, l. 31	afferma	pare che affermi
pag. 30, l. ult.	respondent	respondet
pag. 42, l. 36	Montandon	Montaudon
pag. 50, l. 27	zveite	zweite
pag. 51, l. 8	la strofe	la strofa
pag. 89, l. 1	discedenti	discendenti
pag. 120, l. 33	terraco	Tarraco
pag. 120, l. 35	relicens	relucens
pag. 128, l. 7	Cort. 180	Aret. 180
pag. 128, l. 19	Cort. 180	Aret. 180
pag. 129, l. 3.	- Qui va soppresso il richiamo di nota dopo la parola: " Laudesi „.	
pag. 136, l. 34.	- Dopo il n.º lxxxi si aggiunga: " col ritornello: y z „.	
pag. 140, l. 19	ugualgliatosi	ugualgliatisi
pag. 143, l. 2	l'ultimo emist.	il penultimo emistichio
pag. 150, l. 4	...A B b-C c-Z	...A B b-C <sup>14</sup> c-Z <sup>14</sup>

# INDICE-SOMMARIO



AVVERTENZA. . . . . Pag. III

## PARTE PRIMA

( *storica* )

CAPITOLO I. — La Laude. — Secolo e ambiente in cui nacque e si sviluppò la Laude. — Cause della sua fioritura. — Sua declinante fortuna. . . . . „ 3

CAPITOLO II. — I canti liturgici e la parte che v'ebbero i fedeli fin dai primi tempi della Chiesa — Gli Inni e le Sequenze. — Le Sequenze in seno alle Compagnie dei Laudesi, e loro vitale influsso sulla nascita della Laude. — Convivenza di poesia religiosa latina e volgare in mezzo alle Fraternite laiche e in mezzo al popolo. . . . . „ 25

## PARTE SECONDA

( *metrica* )

CAPITOLO I. — Le Sequenze del primo periodo (notkeriane), e del secondo periodo (adamiane). — Metrica delle sequenze di Adamo di S. Vittore. — Versi non usati dal Canonico vittorino. — Fatti metrici a lui sconosciuti. — Modo di cantare le Sequenze. „ 47

CAPITOLO II. — Relazioni metriche generali tra le Sequenze e le Laudi. — Rapporti tra i versi delle une e i versi delle altre. — Origine dei tipi strofici primordiali delle Laudi dalla strofa delle Sequenze. — Sviluppo della strofa delle Laudi. — Modo di cantare le Laudi. . . . . „ 93

