

sesta, la settima, l'ottava e nei primissimi componimenti anche la quinta e talvolta la terza, senza tener conto della pausa. E si noti bene, questa variabilità non si verifica solo in poesie omogenee i cui ritmi sono interamente composti di un numero eguale di versi e di sillabe, come accade in francese, ma in una serie qualunque di versi endecasillabi, nelle terzine, nelle quartine, nei sonetti, nei versi sciolti e dovunque, senza riguardo al genere poetico nè alla lunghezza del componimento. L'abitudine di variare il verso si è ormai talmente affermata, che una successione di versi accentati in un modo uguale riuscirebbe monotona all'orecchio degli Italiani. La lingua francese, trovandosi per via della sua inflessione musicale in condizioni particolari di prosodia, non può produrre una grande varietà di accenti ed è costretta a ricorrere alla rima per coprir la mancanza di ritmi; il tedesco richiede, all'opposto dell'italiano, versi endecasillabi di una tale regolarità da essere intesi come versi giambici di cinque piedi; e similmente, ma con un po' più di libertà, sono costruiti i versi inglesi. Gli endecasillabi spagnuoli sono copiati sul modello di quelli italiani, e perciò non sono da considerarsi come un prodotto originale. Donde proviene dunque questa facoltà di svolgere il verso in diversi modi, propria alla sola metrica italiana? Certo, l'indole elastica della lingua, ancora più sviluppata dall'uso divenuto obbligatorio della sinalefe, dà all'italiano un vantaggio innegabile sulle lingue germaniche, alle quali manca tale elasticità. Ma non è questa ancora una ragione sufficiente per spiegarci la libertà che troviamo nella metrica italiana. Anche dalla metrica delle lingue germaniche si potrebbe ottenere senza grandi sforzi una varietà non trascurabile di accenti; si potrebbero a piacere accentare le medesime sillabe che si usano accentare in italiano, ma ciò non si tenta nemmeno, e quando la monotonia si fa troppo sentire, si copre con abili espedienti, coll'*enjambement* e con piccole pause. Vuol dire che il pregio ed il gusto della ritmica variata non esiste nelle tradizioni letterarie germaniche,

devote persone sono impresse queste laude per Ser Francesco Bonaccorsi | In Firenze | adi ventiotto | del mese di Settembre M.CCCCLXXXX. Il Bonaccorsi ha stampato 102 cantici, ma due essendo contati due volte, si scende al numero di cento.

FRA JACOPONE², *I cantici del Beato Jacopone da Todi*, con diligenza ristampati, con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi con la vita sua; nuovamente posta in luce. In Roma, Salviano, nel M.D.LVIII. Come dice il titolo, quest'edizione è una riproduzione fedele della prima. Lo sbaglio suaccennato è corretto, ed i 102 cantici si seguono regolarmente. Vi sono alcune leggerissime deviazioni ortografiche. Mi servo di quest'edizione non tanto rara, come base delle mie ricerche.

FRA JACOPONE³, *Le poëste spiritnali del Beato Jacopone da Todi frate minore*, accresciute di molti altri suoi cantici nuovamente ritrovati et con le scolie et annotazioni di Fra Francesco Tresatti ecc., Venezia, Misserini, 1617. Come si vedrà in questo articolo, molte lezioni dei cantici aggiunti dal Tresatti sono dubbiose, ed i cantici stessi spesse volte non sono autentici. Per ciò mi attenni in generale all'edizione precedente.

come in Italia, dove ha continuato a dominare in tutte le poesie, dai predecessori di Dante fin ai nostri giorni. Il fatto stesso di questa divergenza fra l'endecasillabo italiano e quelli di altri paesi è così suggestivo, da spingerci a cercare la ragione storica che lo spieghi.

Tuttavia lasciamo per ora in disparte l'indagine storica di questo fenomeno; di essa ci occuperemo più innanzi. Poniamo qui una seconda questione: potrebbe questa variabilità dell'endecasillabo esser dovuta a ragioni psicologiche? alla sottigliezza o al vigore del pensiero che volevano esprimere i poeti? Certo, non si può negare che il verso sia la forma estrinseca che assume il pensiero del poeta. Nella vera arte la forma e il contenuto si accordano sempre, e questo può prendere la forma che più gli conviene; l'uno è strettamente collegato coll'altra e per ciò l'uno può influire sull'altra. Leggendo per es. i *Sepolcri*, per citare un modello perfetto di ritmo variato, si sente che il verso sciolto, foggato dalla mano abile del Foscolo, prende tutte le inflessioni che il poeta vuol dargli per esprimere l'armonia del suo pensiero. Ma questa interpretazione psicologica del fenomeno non può menomamente dispensarci dall'indagine storica, dallo accertamento del modo in cui il fenomeno si è realmente svolto nel corso dei secoli. Per fare questa indagine bisogna muovere dalle produzioni preclassiche, cioè dal secolo in cui Frà Jacopone, con candida e disadorna ingenuità, sviluppava i ritmi già usati da altri o chiedeva in prestito all'innografia latina quelli che poi adattava al volgare del suo paese nativo. Il buon frate aveva allora davanti a sé la forma latina e italiana corrente del suo tempo, ed egli le dava il contenuto suggeritogli dal sentimento religioso che lo animava. Il suo pensiero non assumeva una forma nuova e speciale: questa preesisteva. La lingua che Frà Jacopone usava era ancora in uno stato d'infanzia, essa doveva piegarsi bene o male alle forme ereditate dal latino, usitatissimo nei molteplici generi letterari e ancora fra i chierici sentito quasi come lingua vivente. La prima preoccupazione dei poeti che scrissero in volgare dovette appunto essere quella della forma; essi compresero subito esser loro compito lo svilupparla in modo tale, come infatti avvenne, che essa potesse sostituire il latino, da gran tempo non più inteso nelle classi popolari. Così anche la forma metrica, oltre il vantaggio di esser più efficace e più facile a tenersi a memoria, offriva una base solida ed un appoggio assai più sicuro di quello che avrebbe potuto dar la prosa ad una lingua ancora in infanzia. Questa forma era dunque un elemento così stabile che non vi era ragione veruna d'introdurvi modificazioni, come accadde in seguito. In quanto poi a Jacopone, rappresentante della poesia

rivolta al popolo, ma non schiettamente popolare, non sarà difficile ammettere che per i suoi scopi come per il suo intelletto, la forma metrica da lui usata fosse più che sufficiente. Il suo pensiero non era così delicato o sottile da richiedere una forma più perfetta di quella già esistente, ed egli certamente per questo non avrà pensato a perfezionarla. Se troviamo fra i suoi cantici una grande abbondanza di ritmi diversi e fra gli stessi endecasillabi una varietà insolita di accenti, è chiaro che questa non è dovuta a considerazioni artistiche nè subiettive; esse non erano nè potevano essere la prima preoccupazione di questo poeta. Le forme ch'egli usa sono quelle in uso al suo tempo, sia negli inni sacri latini, sia nelle imitazioni di questi in volgare, cioè nell'opera dei laudesi. Hanno dunque per necessità tutte queste forme un'origine storica; e noi per trovar questa, parleremo ora di tutti i ritmi che contribuirono alla formazione di quell'innografia italiana, della quale Frà Jacopone è forse il più cospicuo iniziatore.

L'opinione generale intorno all'origine dell'endecasillabo è che questo verso sia derivato da un tipo unico. Quale poi sia questo tipo è soggetto di controversie, le cui fasi, lucidamente esposte e discusse, si possono seguire in quello studio del D'Ovidio sull'origine dei versi italiani, che forma una base sicura per le ricerche che nell'avvenire si potranno fare sulla storia dell'evoluzione dei ritmi neo-latini. Su questa base vorrei anch'io iniziare le mie indagini; perciò non ho qui bisogno di entrar in particolari e mi limiterò a segnar i casi ne' quali le mie ricerche tendono a raggiungere un risultato proprio e talvolta diverso da quello ottenuto dal D'Ovidio o da altri, di cui si fa menzione nel suddetto studio. Non vogliamo qui lasciarci sedurre dal miraggio di un'origine celtica; sarebbe mai possibile che la metrica, cosa essenzialmente latina, e patrimonio comune di tutti i popoli neo-latini, fra i quali anche i popoli non celtici, si fosse sviluppata in terra non romana? Altra è l'ipotesi sostenuta dal Diez e dal Rajna e già intuita dal Bembo (ib., p. 43), che, cioè, l'endecasillabo italiano sia venuto di Francia e possa dirsi consimile se non identico al verso epico francese. Ma questa ipotesi va soggetta a gravi obbiezioni, provenienti da considerazioni generali sul vero carattere del verso francese. Si dovrebbe ammettere che un verso, per origine latino, siasi poi, forse sotto influssi celtici indeterminabili, modificato nell'idioma francese, per impadronirsi finalmente della versificazione di un altro popolo neo-latino e per dominarvi sovraneamente; ma questo è un processo così intricato che non sappiamo immaginare come mai si sia potuto verificare. Un'altra ipotesi, quella del Thurneysen (ib., p. 47), il quale vorrebbe vedere

nell'endecasillabo un esametro degenerato, fu confutata dal D'Ovidio. Resta dunque l'ultima, la più semplice e la più logica: quella della derivazione diretta dall'endecasillabo latino, proposta prima dal Castelvetro, e ripresa dallo Zambaldi e dal Nigra (ib., p. 52) e propugnata, ma forse con minore insistenza di quello che merita, dallo stesso D'Ovidio, il quale pure non esclude la possibilità di una derivazione dal verso epico francese. Però fra il verso italiano ed il francese si presenta un ostacolo, piccolo in apparenza, ma in realtà insormontabile, quello della sillaba soprannumeraria davanti alla pausa dell'endecasillabo francese. Tutti i tentativi per eliminare codesta sillaba, in cui si vedeva, mentre tale non era, un'intrusa, riuscirono a nulla, e per questa ed altre ragioni non potrei mai ammettere che per l'endecasillabo italiano sia stata possibile una discendenza francese.

L'indagine presente, che ha per limite il verso di Jacopone, poeta che di certo non sentì molto sensibilmente l'influsso dei trovatori francesi e provenzali, potrà contribuire a rafforzare l'ipotesi che l'endecasillabo italiano, nella sua forma più regolare, derivi in modo diretto dall'endecasillabo latino. Infatti fra i versi:

*Integer vitae scelerisque purus
Benignamente d'umiltà vestuta,*

non si riesce a veder differenza alcuna, purchè il primo sia letto ritmicamente; ed il D'Ovidio accenna chiaramente al fatto elementare della piena coincidenza del saffico latino e dell'endecasillabo italiano. Qui non può esservi più dubbio; chi ha un patrimonio proprio nel paese ove nacque, non avrà desiderio di appropriarsi quello degli altri, trascurando il suo; e questo, nel campo letterario, sarà stato il caso dell'endecasillabo. Però la questione si limita ai soli versi che hanno l'accento principale sulle sillabe pari, sulla quarta, e anche sulla sesta. Quelli accentati sulla quarta e sulla settima si trovano in condizioni particolari; e dirò subito che tali versi non sono nè possono essere saffici, ma costituiscono un ritmo composto di dattili ritmici, che per brevità chiameremo asclepiadeo. Intanto vorrei ancora aggiungere che in Jacopone appare un terzo genere di verso accentato sulla quinta. E così siamo ritornati al nostro punto di partenza, cioè alla questione se l'endecasillabo debbasi riportare, quanto alla sua origine, ad un tipo unico, che non potrebbe esser che il saffico, ovvero s'abbia a considerare come la risultante di varie specie di versi latini.

In termini così precisi la questione, ch'io sappia, non fu ancora posta. Solo il D'Ovidio, che ha dato così grande e nuovo

impulso alle varie questioni metriche, tocca anche di questa là dove parla della varietà del saffico latino (loc. cit., p. 72). Egli distingue: I. Endecasillabi con accenti principali sulla quarta ed ottava; II. Sulla quarta e settima; III. Sulla sesta oltrechè sulla quarta. Ma non ne trae veruna conclusione per l'endecasillabo italiano, ed essa pure doveva essere suggerita dal modello latino. E a questo proposito vorrei subito rilevare che il verso da lui citato:

Nisi tam cito subiret rex mortem

(p. 72 (3)), accentato sulla quarta e sulla settima, non può essere considerato come un vero saffico, nel senso stretto che vorrei dare a questa denominazione; esso è un tipo distinto sul quale si ragionerà poi a lungo. Possiam dire intanto che già in latino il saffico o un verso safficoide poteva essere trattato in diverse maniere, e perciò produrre più d'una varietà. Queste potevano poi essere riprese, sviluppate ed adattate al loro idioma dai poeti che scrissero in volgare, tanto più che il verso saffico, letto ad accenti, è antichissimo, ed in tutto il periodo della produzione innografica si mantenne divulgatissimo in tutti i paesi di cultura latina. Questa circostanza dimostra che il saffico non era legato ad un sol paese; quindi poteva, ovunque fu sentita l'influenza della chiesa romana, svilupparsi indipendentemente ed invadere anche il campo della poesia profana, come osserva giustamente il D' Ovidio (p. 54). Vi erano anche due mezzi di riproduzione atti a favorire la sua diffusione: la tradizione popolare, quasi sempre orale, e la tradizione letteraria. Frà Jacopone ed altri simili poeti potevano attingere alla fonte della poesia volgare, come fecero senza dubbio; o anche ritrarre direttamente la cadenza ritmica dei loro versi dal modello latino, come era loro offerto dagli inni latini del medio evo, e forse talvolta in modo più diretto dalla poesia classica. Un medesimo poeta era in grado di scrivere inni in latino ed in volgare, come appunto faceva il Nostro, il supposto autore dello *Stabat mater*. Riuscirebbe difficile il voler determinare in casi simili a quale di queste due tradizioni un verso qualunque debba la propria origine; non v'è fra di loro una differenza sostanziale, e in fondo non si trattò d'altro che di collegar un verso o ad un tipo vivente sulla bocca del popolo, o ad un altro tipo vivo esso pure, ma di una vita più artificiale e limitato alla cultura dei chierici. Non vorrei dare troppa importanza a questo dualismo metrico, giacchè il ritorno occasionale di un erudito alla fonte originaria latina non avrebbe conseguenze gravi, almeno in Italia, dove l'accentuazione diffe-

risce pochissimo da quella latina. Ma nei parlari gallici, dove l'accento proparossitono sparisce presto, l'effetto potrebbe essere ben diverso.

Sarebbe impresa troppo incerta e forse destinata a non dare risultati sicuri quella di chi in uno studio sulla varietà degli endecasillabi italiani volesse limitar la ricerca ai soli versi della poesia classica dell'Italia. Questa poesia appartiene ad un'epoca nella quale un'evoluzione dei ritmi era già avvenuta, e quindi per ritrovare il fenomeno originario, bisogna risalire alla poesia non ancora elaborata, quale l'offrono certi poeti preclassici, rappresentanti della musa popolare. Questa si dimostra in tutta la sua nativa rozzezza anche nei cantici di Frà Jacopone. L'opera sua perciò non deve essere giudicata solamente secondo il criterio estetico, qui per noi indifferente, ma vuol essere anzitutto riguardata nel senso storico e nel suo intimo contatto coll'anima del popolo, di cui manifesta i sentimenti e, non meno spesso, la forma con cui il popolo usava esprimerli. Sotto questo aspetto lo studio dell'opera di Jacopone è d'un valore molto più grande che non si creda, poichè in seguito quasi tutti i maggiori poeti italiani perseguono un ideale artistico assai più alto, senza inchinarsi alle aspirazioni inconscie delle masse popolari. Perciò parve utile ed opportuno far uno studio speciale della forma poetica usata da Jacopone e di accennare a questo proposito ad alcune altre questioni più generali, suggerite dall'importanza stessa del soggetto. E questo studio c'insegna appunto che da Jacopone, o dalla scuola poetica di cui egli fu capo, e forse già dai suoi predecessori a noi ignoti, erano coltivate tre specie, o meglio tre gruppi principali di versi di origine differente, che diedero all'endecasillabo italiano quella varietà di accenti che gli è propria. Questi erano, già in un tempo così vicino a Dante da potersi dir il suo, entrati in uno stato di fusione incipiente, ma non ancora molto progredita. Tuttavia i tre gruppi, distinti fra loro, si distaccano nettamente l'uno dall'altro, e non lasciano dubbio sulla loro triplice individualità. Si trovano nelle strofe endecasillabe di Jacopone: I. Il verso saffico accentato sulla quarta e sulla sesta, che poi si trasforma in saffico *a minori* ed *a maggiori*. Anche questi possono suddividersi e ricevere, il primo, un accento sulla ottava, ed il secondo talvolta sulla terza. Il saffico può dunque fornire le accentuazioni sulla 3^a, 4^a, 6^a e 8^a sillaba. II. Il verso asclepiadeo, come lo chiamiamo per brevità, perchè corrisponde a quel verso classico latino, trasformato nel medio evo in un tetrametro datilico coll'accento principale sulla 4^a e 7^a sillaba. Può corrispondere anche al falecio che termina con una chiusa piana, al quale esteriormente è più rassomigliante. III. Il doppio senario, accen-

tato sulla 5^a e 11^a sillaba, il quale rassomiglia ad un verso goliardico latino col primo emistichio fattosi piano, ed è identico col verso *de arte mayor* nella sua forma più perfetta. Il doppio senario può subir l'attrazione dell'endecasillabo, col quale tende a confondersi.

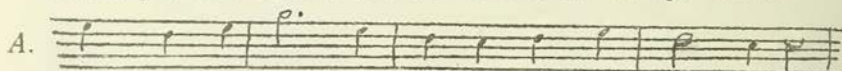
I. Il primo e più importante verso di questo gruppo è l'endecasillabo accentato più spesso sulla quarta, spesso anche sulla sesta, sulla quarta e sesta insieme, con le suddivisioni già menzionate. Nella sua forma primitiva questo verso ha precisamente il carattere ritmico del saffico letto ad accenti. All'accento sulla quarta, cui segue un'atona, si collega un altro accento, talvolta solo secondario, sulla sesta, e questo è lo schema che s'incontra colla massima regolarità nella poesia classica, per es. nell'ode di Orazio I, 22: *Integer vitae* ed altrove. "Dopo la cesura pentemimera soleva aversi un bisillabo pirrichio che completava il "dattilo",

Jam satis terris n̄ivīs. — grandinis misit p̄tēr,

e che poteva, come il D' Ovidio spiega più avanti (p. 71 sg.), condurre ad un accento sulla sesta. In questi casi come in altri simili le due brevi davano il ritmo di *nivīs* e di *p̄tēr*. Così nel tipo originario abbiamo i due accenti sulla quarta e sesta:

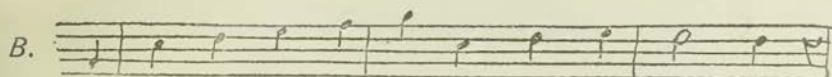
Jam satis térris / nívis atque dirae.

Poi in versi volgari fatti alla meglio si veniva facilmente al punto di non più badare a far seguire regolarmente questi due accenti, contentandosi di un solo. Così potevano uscir fuori dal medesimo verso latino due versi italiani, i tipi *a minori* ed *a maggiori*. Lo schema musicale che qui aggiungiamo, può mettere in maggiore evidenza il carattere e la divisione ritmica di questo verso, e rendere più manifesta la sua derivazione da un tipo unico.



- | | | | | | |
|---------------------------------|--------------|--------------------|--------------------|----------|-----------|
| 1. Jam | sa - tis | ter - ris | ni - vis | at - que | di - rac. |
| 2. La | ve - ri - tà | m'em - po - ne | lo - ta - ce - re. | | |
| 3. Pro - rom - pe en - can - to | che è | si - bi - la - re. | | | |

Vi sono dunque nello schema A tre accenti principali, sulla quarta, sesta e decima, i quali in musica devono necessariamente essere in piena battuta. Invece nello schema B sono la seconda, la sesta e la decima che ricevono l'accento e quindi sono in piena battuta; la seconda ha un accento che può considerarsi secondario.



1. Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae.
 2. La ve - ri - tà m'em - po - ne lo ta - ce - re.
 3. Di - vi - de da la ter - ra mia spe - ran - za.

Gli esempi italiani sono tolti dal cantico 80. Si vede bene che il verso latino al pari dell'italiano che lo segue rappresentano un endecasillabo di doppio tipo, e che solamente l'enfasi che si vuole dare alle sillabe in questione può determinare se debbasi considerar come un verso *a minori* o uno *a maiori*; tutti e due si adattano egualmente bene al ritmo della musica, come altri versi del medesimo cantico:

Sapete voi novelle de l'amore.
 Questo responder già non è fallanza.
 Sempre lo trovi forte a la battaglia.

Ma volendo far accordare il terzo verso dello schema *A* collo schema *B*, si avrebbe l'accento principale sull'atona *che*, e questo in un componimento un po' elaborato riuscirebbe inammissibile; e viceversa, volendo riportare il terzo verso di *B* allo schema *A*, si darebbe un accento falso sulla sillaba *da*, il che sarebbe ancora peggio.

Si noti poi che i versi di questi due schemi sono già usati promiscuamente da Jacopone insieme ad altri tipi nelle medesime strofe. Il francese, che è più rigoroso, non permette un tale miscuglio; nell'epopea ed anche in altri generi letterari i decasillabi francesi sono tutti *a minori*, come ad esempio nel *Roland* e nell'*Aléxis*, e in provenzale nel *Boezio*; o tutti *a maiori*, come nell'*Aioul* e in provenzale nel *Gerardo di Roussillon*. In origine questi due tipi potevano dunque andar d'accordo, come avvenne nel latino classico ed avvien pure spesso nei primi saffici italiani; ma poi ad un certo punto ognuno seguì la sua strada e tutti furono più tardi riconosciuti come versi indipendenti. Sono questi due tipi che formano l'elemento fondamentale dell'endecasillabo, quale fu usato dai giorni di Jacopone fino ai nostri. Essi sono poi capaci di produrre due altre varietà che qui convien segnalare. Così il saffico *a minori* può spingere il secondo accento oltre la sesta sull'ottava:

Frate el tuo stato à en sapór de gusto. 75,15.
 Amore immenso e carità infinita. 100,5.

Se vuoi campar dall'infernál tormento. 102,2.
 Fa che te spogli d'ogni amór vizioso.
 Se vuoi campar dalli infiníti guai. 102,1.
 Che per tuo sposo già pigliáto l'hai. 102,2.

L'accento può pure dividersi fra la sesta e l'ottava:

Splendor che dona a tútto 'l móndo luce. 101,5.
 Demanda de potér fuggír um poco. 90,1.
 Che m'ha rapito et àbsorbíto el core. 80,1.

Quando la sesta e settima sono sillabe indifferenti, cioè prive di enfasi, l'ottava può contentarsi anche d'un accento secondario:

Et aggio vita *nel suo* dèmoràre. 75,10.
 La remembranza *me fa* còsumàre. 75,1.

Tali ritmi sono di scarsa importanza e poco adoperati, essendo l'accento troppo remoto dalla pausa e troppo vicino alla chiusa del verso; in musica poi esso non può esser posto in piena battuta.

Talvolta, se l'accento principale colpisce la sesta, un accento meno forte può formarsi sulla terza invece che sulla quarta, ove è il suo posto legittimo. Tali ritmi sono meno semplici dei precedenti; l'accento, quando cade su una sillaba impari come la terza, produce ciò che in musica è sentito come un contrattempo:

Or facciámo che l'uomo sia en stato. 88,3.
 Però páro e dico el mio parere. 88,2.
 Conducétela en ciel la vicinanza. 88,8.
 Lo dilécto mettete a vedere. 88,11.

Le sillabe ritmicamente importanti in Jacopone sono dunque in primo luogo la quarta e la sesta; in secondo luogo l'ottava e la terza, unite rispettivamente coll'accento principale sulla quarta e sulla sesta sillaba. In quanto poi ai ritmi accentati sulla quinta e settima, i quali non derivano da un prototipo saffico, essi formano due classi distinte, delle quali parleremo poi più distesamente.

Dopo le ultime ricerche non sembrerà troppo arrischiato l'asserto che tutti i versi romanzi traggono la loro origine dalla poesia latina più o meno popolare del medio evo. Tutto ciò può forse aprire agli studiosi un campo ancora poco esplorato di ricerche. Si tratterebbe di un ramo minore parallelo alla grammatica del romanzo e potrebbe chiamarsi: lo studio comparativo del verso neo-latino. È un fatto indiscutibile che per giungere a risultati certi, si deve estender la ricerca a tutte le letterature ro-

manze e non limitarla ad una sola. In massima dobbiamo escludere che nell'epoca preclassica un verso possa esser nato spontaneamente; la tradizione latina nel tempo in cui si fissavano gli idiomi popolari era troppo potente per secondare o anche per tollerare sforzi individuali, i quali, del resto, potevano esercitarsi liberamente in altro campo. L'opera dei versificatori romanzi consisteva appunto nel combinare in modo nuovo gli elementi ereditati dalla poesia latina medievale, spezzare versi troppo lunghi e congiungerne altri troppo brevi, in fine adattarli all'indole del loro idioma e così arricchire e sviluppare il proprio patrimonio metrico. Più secoli innanzi, il latino aveva dato l'esempio di moltissime nuove combinazioni, e i poeti volgari non dovevano in molti casi far altro che seguir le tracce de' loro predecessori. In complesso si può dire che un verso neo-latino segni l'ultima tappa di un lungo processo di evoluzione, iniziato sempre, o quasi sempre, sul suolo greco; trasferito poi tale verso sul suolo latino, prende radici nel nuovo ambiente; vi si sviluppa e dopo la caduta della prosodia latina, si adatta schiettamente alle esigenze popolari per entrare ancora in una nuova fase di sviluppo, al momento in cui vien ripreso dai popoli neo-latini, che lo foggiano nel modo che più conviene ai loro idiomi. Questa è in breve la storia del saffico; essa è, per le ricerche già fatte su questo verso, più chiara di quella di altri versi. Nè il saffico, divenuto un verso accentuativo, ha sofferto grandi modificazioni; nella sua forma italiana conserva ancora presso a poco tutta la sua integrità ritmica. Certo un esempio così limpido è ben adatto per indicare la via da seguire in riguardo ad altri versi, la cui genesi è molto meno chiara.

La storia delle vicende per cui passò il verso saffico è lucidamente esposta nella ricerca sullodata del D' Ovidio, alla quale rinvio per non ripetere i particolari ivi trattati. Rileviamo solo questo che a noi pare più importante: dal secolo VI in poi la strofa saffica, in quanto alla chiusa, si presenta secondo due tipi distinti, l'uno piano e l'altro sdrucchiolo. Per il primo il D' Ovidio cita una strofa d' un inno di Sant' Isidoro, ridotta al suo ritmo originario dal Du Méril, e per l'altro il principio del canto sulla distruzione di Aquileia:

Ad flendos tuos, Aquileia, cineres.

(D' OVIDIO, op. cit., 53, 54 (2); DU MÉRIL, II, p. 301 e I, p. 234). In che relazione trovansi questi due tipi fra loro? Sta il fatto che nei primi secoli il verso a chiusa sdrucchiola era, secondo i documenti che ci son giunti, ancora più diffuso del

verso piano. È dunque lecita la domanda, se il primo debba essere considerato come una variazione del secondo, o se invece esso non rappresenti un tipo indipendente di verso. In appoggio della prima supposizione si può far valere: I. Il saffico, come è noto, poteva riuscir ipermetrico, cioè aumentato di una sillaba che, mettiamo il caso, veniva posta alla fine del verso. Un esempio di Orazio:

Mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum

(II, 16, 34), benchè non perfetto a causa di *hinnitum*, può nondimeno dimostrarne la possibilità. Ma non vorrei insistere su tali fenomeni piuttosto eccezionali. II. È noto che nel medio evo tutti, o quasi tutti, i versi latini, compreso l'esametro, potevano prender una chiusa sdrucchiola, con la quale i poeti volevano dare una cadenza più sentita al verso. III. Già nel latino s'era verificato un fatto che osserveremo più da vicino trattando dei versi italiani: la fusione del saffico coll'asclepiadeo, il quale negli inni si presenta come un tetrametro dattilico accentato:

O Roma nobilis orbis et domina.

Infatti a questo tipo molto diffuso può corrispondere facilmente il verso saffico del lamento sulla caduta di Aquileia:

Non mihi ullae sufficiunt lacrymae.

Contro questa tesi starebbe quella del D'Ovidio (op. cit., p. 52 sg.), il quale ammette con ragione che cotesto verso, preso semplicemente per un saffico sdrucchiolo, fosse tuttavia un verso indipendente che faceva capo ad altro molto usato nella poesia classica: al trimetro giambico acatalettico:

Beatus ille qui procul negotiis.

Non so quali obiezioni si potrebbero muovere a questa tesi, ove si consideri pure la grande diffusione del trimetro giambico, o del suo equivalente, nella poesia latina medievale. Tuttavia non mi persuado che quest'ultima sia l'unica ragione della sua esistenza nel medio evo, e non vorrei senza necessità abbandonare l'argomento già portato in favore di una fusione del saffico coll'asclepiadeo, la quale si fa ancora più stretta nei ritmi jaconici. Anche nella metrica diverse cause possono condurre ad un medesimo effetto; la tendenza a creare un tipo nuovo mercè la fusione di tipi già esistenti, non è punto estranea alla versificazione medie-

vale, anzi connaturata con essa, in ispecie con quella volgare. L'endecasillabo italiano stesso è il prodotto di una tale fusione.

Jacopone che nelle sue lunghe strofe ci offre un miscuglio di versi variati, legati insieme in modo più o meno armonioso, volle arricchire la metrica italiana d'un genere composto di strofe saffiche, ove non manca nemmeno l'adonio, che però spesso gli cade fuori del metro. Anche gli stessi saffici si distaccano molte volte dal tipo classico, ma la ferma intenzione del poeta di riprodurre la strofa saffica non può mettersi in dubbio. Scegliamo da questo serventese jaconico due strofe, l'una piana e l'altra sdrucchiola, e tutt'e due con andatura giambica, cogli accenti sulla quarta e sesta:

Lo vostro dicto, frate, si ne piace,
però che vostro dicer è verace,
de seguir noi tal via si na iace
che ne salvimo.

L'amor ch'io demando è umilissimo,
el cor o se riposa fal ditissimo,
umilia l'affecto superbissimo
per sua bontade.

Cantico 80, str. 6 e l'ultima, la quale presenta un tipo piano più perfetto delle altre strofe. Vorrei osservare riguardo al mio argomento in favore d'una fusione saffico-asclepiadea, che la strofa di sopra presenta infatti un ritmo di questo genere; se invece fosse qui in giuoco un trimetro giambico, si avrebbe un'andatura dattilica, come quella dei versi latini sopra citati. Per brevità chiameremo i versi di questo genere, senza più far distinzioni, col loro nome attuale di « endecasillabi sdrucchioli ». Questi non furono così presto abbandonati dalla metrica italiana, e Dante talvolta se ne giovò insieme ad endecasillabi piani, accentati sulla quarta e sesta:

Tutti tirati sono, e tutti tirano.
Innanzì assai ch' all'ovra inconsumabile.

(*Par.*, XXVIII, 129; XXVI, 125); ed altri (*Inf.*, XV, 1,3; XXIII, 32). Fra i molti esempi del saffico citiamo alcuni dei primi: un inno in strofe di cinque versi ciascuna composto verso l'anno 800 (Du MÉRIL, I, p. 241); un canto sulla morte di Carlomagno, in quartine, con ritornello (ib., p. 245); sulla morte di Hug, dell'anno 844, strofe di tre saffici con un adonio (ib., 251); canto dei soldati di Modena, dei primi del sec. X, a serie catastica (ib., 268). Sono tutti versi a chiusa sdrucchiola. Il tipo piano fu molto diffuso in Ispagna,

come provano i versi in onore del Cid Campeador, composti, come pare, mentre era ancora in vita l'eroe, o poco dopo la sua morte. Sono endecasillabi per lo più accentati sulla quarta e la sesta:

Eia! laetándo, pópli catervae;

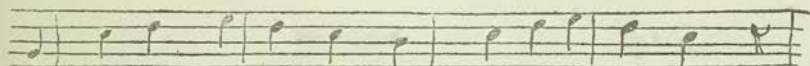
ma nella strofa citata dal D'OVIDIO (op. cit., p. 54) s'immischia, come egli osserva, un verso accentato sulla quarta e settima. E un altro esempio della fusione saffico-asclepiadea si trova nel Du MÉRIL (II, p. 284 sgg. e p. 308-14). Lo spazio di tempo che corre fra la saffica di Sant'Isidoro e quella sul Cid abbraccia molti secoli; e si manteneva ancora per molto tempo questo ritmo latino quando già nelle Gallie il volgare si era trasformato in lingua letteraria. È questo certamente un segno della sua grande popolarità attraverso i secoli, e della sua adattabilità così all'uso sacro come all'uso profano.

II. Vi è un'altra specie di endecasillabo non meno diffusa del verso saffico, dal quale in molti casi difficilmente si distingue. Ciò che singolarmente lo caratterizza è l'accento sulla settima sillaba; a questo, come nel saffico, si collegano due altri accenti principali, l'uno sulla quarta e l'altro sulla decima. Tali condizioni ritmiche bastano a dargli un andamento dattilico. È vero che molte volte non si possono aspettare veri dattili, in ispecie nel primo piede, dove alla combinazione — — può subentrare quella — — . Il secondo piede è quasi sempre regolare, ed il terzo deve per necessità dare un ritmo dattilico perfetto, con un forte accento sulla prima sillaba, che è la settima del verso. Benchè questo ritmo possa talvolta nelle poesie di Jacopone dividersi in due parti, formate l'una da cinque e l'altra da sei sillabe, il suo corso è tanto rapido da non permettere nè pausa nè cesura. Volendo rendere più chiaro il suo andamento ritmico ci serviamo di uno schema musicale, dal quale si vedrà subito che l'obbligo di accentare la settima fa sì che questo ritmo non possa conformarsi, come il precedente, ad un tempo di quattro semiminime, ma richieda uno di tre semiminime. Il verso latino, al quale fa capo il verso corrispondente in italiano, è una trasformazione ritmica dell'asclepiadeo minore in un tetrametro dattilico, il quale poi, passando in italiano, dove la rima sdrucchiola riusciva difficile, perdette l'ultima sillaba atona; così divenne anch'esso un endecasillabo piano, però diversamente accentato da quello saffico. Ritroviamo poi il medesimo ritmo in spagnuolo in forma di verso *de arte mayor*, accentato sulla quarta e sulla settima:

Una doncélla tan múcho hermosa,

ed in francese pare essersi pur conservato con modificazioni che in questo luogo non possiamo esaminare. In italiano questo verso è capace di rendere con molta fedeltà il ritmo saltellante ch'ebbe in latino; solo, per una ragione probabilmente musicale, lo troviamo in Jacopone accompagnato da una anacrusi al principio del verso, la quale, in simili condizioni, non si usa nei versi latini di questo genere. In musica quest'anacrusi corrisponde ad un levare od una battuta in aria, cioè ad un *Auftact*, in tedesco. Essa nel principio era forse una licenza metrica; ma poi se ne divulgò l'uso in tal modo che divenne quasi regola. Così Jacopone fa uso promiscuo di versi con e senza anacrusi.

Lo schema musicale che aggiungiamo può far meglio conoscere le relazioni fra il ritmo latino a chiusa sdrucchiola, e il ritmo italiano a chiusa piana, e l'uso che si fa dell'anacrusi.



- | | | | | | | | | | | | |
|----|----------|-------|-------|------|-------|--------|------|-------|-------|-------|-----|
| 1. | Al - bis | et | vir - | gi - | num | li - | li - | is | can - | di - | da. |
| 2. | Pa - cem | sup - | pli - | ci - | ter | cer - | ne | ro - | gan - | tes. | |
| 3. | El - la | pen - | san - | do | ch'io | ma - | le | a - | ves - | se. | |
| 4. | Si me | la - | va - | ro | e | dier - | me | pan - | ce - | glia. | |
| 5. | vi ta | pe - | no - | sa | con - | ti - | ua - | bat - | ta - | glia. | |

Il primo è il tipo regolare dell'asclepiadeo latino ritmico, il quale riempie tutto lo schema, compresa la pausa, che abbiamo assegnata ai versi con chiusa piana, come quelli che seguono. Il secondo è un verso falecio, il quale per la sua chiusa, è identico coi due versi italiani che seguono. Questi presentano la forma regolare del verso italiano. L'ultimo verso italiano è fatto coll'aggiunta di un'anacrusi, segnata con lettere corsive. Come dimostra lo schema musicale, quest'anacrusi sempre posta al principio del verso, può essere intesa come una compensazione della sillaba perduta alla fine, e così di nuovo si raggiunge il numero di dodici sillabe. Cioè: la pausa di semiminima, prodotta dalla chiusa piana, coincide con la battuta in aria, quando i versi si leggono o cantano senza interruzione. Così di nuovo abbiamo il tipo latino con quattro dattili, al quale il verso italiano corrisponderebbe nel modo seguente:

víta pe/nósa con/tínua bat/tágua — O/.

Una tale distribuzione fa nascere il pensiero che, come bene poteva accadere, si cantasse su una melodia fatta per un verso latino sdrucchiolo, un verso italiano a chiusa piana. Il problema era questo: o di evitar la pausa, riempiendola con una sillaba

come in latino, magari con un'anacrusi, o di creare un breve intervallo fra un verso e un altro. In ogni modo: spiegando i due ultimi versi dello schema col ritmo musicale, che, pure essendo rigorosissimo, si accorda con la loro struttura metrica, non possiamo più chiamarli difettosi. Vi sono poi anomalie d'altro genere dovute all'incuria dell'autore o forse alla trascrizione errata del suo manoscritto. Tali casi verranno segnalati nell'analisi che si farà dei ritmi endecasillabi.

Vi sono delle strofe intere composte del tipo che diremo asclepiadeo, come per es. la prima del cantico 24:

Mentre si stette en ventre a mia mate

ed in altre strofe questo ritmo è accompagnato da endecasillabi diversamente accentati, come si vedrà in seguito. E ancora vive di una vita florida nella poesia italiana, sebbene in combinazione con altri tipi di endecasillabi, accentati sulle sillabe pari e perciò regolari. Ora si usa questo ritmo quasi sempre all'intento di colorir meglio il concetto del poeta, così come in altri casi si ottiene un effetto poetico per mezzo delle vocali: è un'armonia imitativa prodotta col ritmo. Dante ne fa un uso piuttosto abbondante e sempre molto efficace; lo adopera, per es., per ritrarre l'angoscia di un uomo anelante appena scampato dal pericolo del mare e dà, con questo mezzo, un movimento più accelerato al verso:

E come quei, che con lena affannata

(*Inf.*, I, 22); o se ne serve per rappresentare un sentimento vivace di disprezzo:

Questi sciaurati che mai non fûr vivi
Misericordia e giustizia gli sdegna

(*Inf.*, III, 64, 50); o dipingere l'aspetto feroce di Caronte e la sua crudeltà verso i condannati:

Caron dimonio con occhi di bragia
batte col remo qualunque s'adagia

(*Inf.*, III, 109, 111); o descrivere un fenomeno naturale con ritmi vivaci:

Finito questo, la buja campagna.
Che balenò una luce vermiglia

(*Inf.*, III, 130, 134); o esprimere l'impazienza di una domanda risoluta o qualche contrasto:

Perchè ardire e franchezza non hai?
S'ei fûr cacciati, ei tornâr d'ogni parte.

(*Inf.*, II, 123 e X, 49); o lo stupore di uno salvato da un pericolo:

Vedi la bestia, per cui io mi volsi

(*Inf.*, I, 88). Con questo ritmo egli esprime inoltre non solo il patetico, ma talvolta anche un fatto comune, quale il lento cader delle foglie:

Come d'autunno si levan le foglie

(*Inf.*, III, 112). E così questo ritmo si usa spesso inconsapevolmente, come fa Jacopone, senza precisa intenzione di dipingere:

Ripresi via per la spiaggia diserta. I, 29.
Ch' hanno potenza di fare altrui male. II, 89.
Ch' io son tornato nel primo proposto. II, 138.
Curan di te nella corte del cielo. II, 125.
Sì che la tema si volge in disio. III, 126.

E come Jacopone, così anche Dante adopera questo ritmo per intere strofe (*Par.*, XVI, 46-48; 124-6).

Certo un verso tanto divulgato non si voleva nè si poteva così presto abbandonare, tanto più che offriva un mezzo per colorire ed esprimere il patetico con molta efficacia. Un passo più avanti nel suo sviluppo fu il far cozzare la settima con l'ottava sillaba, creando un contrattempo tale da conciliarlo in qualche modo col verso accentato sull'ottava, per es.:

Quando s'appressano, o son. tutto è vano

(*Inf.*, X, 103). Ma bastino questi esempi tolti dai primi canti dell'*Inferno*; altri più di me versati nelle lettere italiane potranno giudicare dello sviluppo posteriore di questo verso jaconico.

In quanto alla sua origine questo ritmo può discendere per una parte dal falecio, verso prediletto di Catullo:

Passer deliciae meae puellae.
Quoi dono lepidum novum libellum.

Spesse volte il falecio prende quest'andatura dattilica, la quale, a cagione della sua chiusa piana, è commoda per il volgare. Il modulo latino, letto ad accenti, fu riprodotto da Sant'Amrogio nelle sue quartine:

Tristes nunc populi, Christe redemptor,
pacem suppliciter cerne rogantes,
threnos et gemitus cerne dolorem
moestis auxilium desuper affer.

(DANIEL, op. cit., CI). Altri esempi sono: il canto sulla morte di Hubert, Du MÉRIL, I, 292; è osservante della quantità, ma molti versi possono leggersi come faleci accentati:

Doctorum speculum, doctor amande.

Nelle raccolte del Dreves troviamo talvolta il medesimo ritmo:

Mater moestissima, virgo Maria, n.^o 12
Laus tibi, trinitas, laus et potestas, n.^o 319.
Cedat tristitia cordis ab aula, n.^o 110.

e nel medesimo 96, 105, 400, 486; tutti questi ritmi si uniscono in terzine. Questa corrispondenza dei versi medievali col falecio classico fu già accennata dal D' Ovidio (op. cit., p. 77 sg.), ma gli esempi si riportano al tipo di verso diviso in due emistichi:

O quam glorificum,
Solum sedere.

D'altra parte questo ritmo può far capo all'asclepiadeo, divenuto, come dissi, un tetrametro dattilico accentato, il cui primo piede può talvolta esser accentato sulla seconda invece che sulla prima sillaba. Così accade nell'inno seguente:

O Roma nobilis, orbis et domina,
cunctarum urbium excellentissima,
roseo martyrum sanguine rubea,
albis et virginum liliis candida.

(Du MÉRIL, I, 239). La trasformazione del verso classico in una serie di quattro dattili poteva prodursi molto regolarmente; il verso di Orazio:

Maecenas atavis / edite regibus

dimostra in generale uno schema, del quale il secondo emistichio è composto da due dattili. Bastava tale fatto per regolare sopra il secondo, anche il primo emistichio, che poteva essere sentito dal popolo o dagli illetterati come una combinazione ritmicamente anormale; e così il verso si fece con quattro dattili accentati¹, tipo che già Orazio stesso talvolta raggiunge:

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum.
Hunc si mobilium turba Quiritium.
Illum si proprio condidit horreo.

¹ Un po' differente è la spiegazione di BECKER, op. cit., p. 38: « Die rythmischen Wandlungen des Asklepiadeus liefen in der Hauptsache auf eine gegenseitige Angleichung der beiden Hälften hinaus. Das metrische Schema - - - - - / - - - - - ergab rythmisch zunächst - - - - - / - - - - -: o Roma nobilis, orbis et domina. Die Intervertierung beider so nahe verwandten Glieder und ihre Verwendung promiscue konnte nicht ausbleiben ».

Citiamo ancora come esempio conosciutissimo dall'inno di San Tommaso:

Sacris solemniis iuncta sint gaudia;

dove la preoccupazione dell'accento è evidente. Ancora di più salta fuori il ritmo dattilico in certi componimenti, dove i due primi dattili fanno assonanza:

*Humilis / ac vilis / jacet in-stabulo,
nascitur / alitur / lacteo pabulo.*

(DU MÉRIL, II, 46). Altri esempi (ib., 128-136, p. 313, 32). Questi ritmi si riuniscono in quartine. È abbondantissimo questo ritmo in altre collezioni innografiche e non staremo a citare altri esempi; solo convien qui ricordare che lo stesso Frà Jacopone si serve di questo ritmo in una delle sue poesie latine:

*Cur mundus militat sub vana gloria.
Cuius prosperitas est transitoria?*

(TENNERONI, p. 57). Insomma questo verso poteva benissimo servire da modulo per l'endecasillabo accentato sulla settima, a condizione però che rinunciasse all'ultima atona per conformarsi agli endecasillabi a chiusa piana, richiesta dalla rima. E finalmente, come già vedemmo, spesso l'uso dell'anacrusi può in qualche modo contribuire a spiegare la chiusa piana. In ogni modo l'asclepiadeo è assai più divulgato che non il falecio, ed unicamente per questa ragione ho scelto il nome per il ritmo romanzo. Forse la denominazione di asclepiadeo-falecio esprimerebbe meglio il carattere di siffatta fusione; ma per usarla correntemente pare alquanto lunga. È dunque molto probabile che questi due ritmi abbiano concorso a dare il medesimo risultato: l'endecasillabo accentato sulla settima sillaba.

III. Vi è un altro genere di verso che si collega coll'endecasillabo: il senario accoppiato, del quale Jacopone fa grande uso. Come verso semplice lo incontriamo mescolato insieme ad altri nel cantico 83, str. 1:

Amor c'hai menato — lo tuo enamorado. — Non voler soffrire.

Ma essendo un verso di piccolo volume, dimostra la tendenza a raddoppiarsi per poter far parte delle strofe composte di endecasillabi saffici ed asclepiadei. È dunque un verso di dodici sillabe, accentato sulla quinta sillaba di ciascun emistichio, con la formula - - - - - / - - - - - o, più brevemente 5 - / 5 -. Corrisponde

pienamente al tipo più perfetto del verso *de arte mayor* degli Spagnuoli:

Cantad musa mia / la mas cruda guerra.

In italiano il tipo a due chiuse piane è rigorosamente conservato, mentre nello spagnuolo la prima chiusa può essere, secondo i casi, sdrucchiola, piana e tronca. Delle varietà che offre il verso spagnuolo e dei suoi rapporti col verso di Jacopone si ragiona distesamente nel mio scritto intorno al verso *de arte mayor*¹. Notiamo qui che tanto il verso italiano a chiuse piane, quanto il francese presentano anch'essi l'ugual tipo:

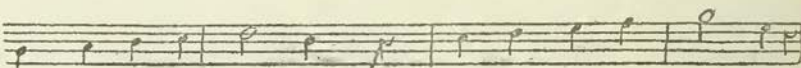
De darte chevelle / a noi non ne piace.
Arras est escolle / de tous biens entendre.

Mentre nelle *Trecientas* di Juan de Mena la mescolanza di senari doppi, accentati sulla quinta, con endecasillabi saffici ed asclepiadei, accentati sulla quarta, torna in favore dei primi, in Jacopone invece questi sono meno frequenti ed abbondano i versi delle due altre classi, accentati sulla quarta. Però nel cantico 19, che pure presenta la medesima mescolanza dei tre tipi distinti, i senari doppi sono più frequenti.

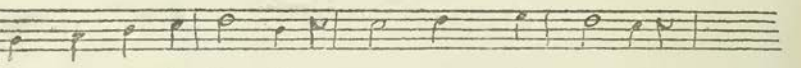
Accanto al tipo regolare colla formula 5~/5~, ne incontriamo spesso uno variato: 5~/4~, il quale, avendo sentita l'attrazione dell'endecasillabo, presenta anch'esso il numero di undici sillabe:

Se tu nel tuo facto / non provedevi. C. 19.

Si osserva che per adattarsi meglio al nuovo ambiente, il doppio senario rinuncia ad un'atona nel secondo emistichio e si fa anch'esso compagno degli endecasillabi, coi quali viene a mescolarsi. Espressi in musica, questi due tipi danno i due schemi seguenti:

A. 

Sel to pro - met - tem - mo or non tel sa - pe - vi.
Can - tad mu - sa mi - a la mas cru - da guer - ra.

B. 

O so - no li Pa - tri pie - ni di fe - de.
Tut - te le vir - tu - te fa con - gre - ga - re.

¹ *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filosofiche. Estratto dal volume XIV, serie 5^a, fasc. 5^a, Seduta del 21 maggio 1905.*

Non è senza interesse estendere le osservazioni già fatte in particolare ad un campo più largo. La parte che Jacopone sostenne nello sviluppo della poesia italiana che arricchì, fors'anche inconsapevolmente, di forme ritmiche o mutate dal volgo o desunte dalla lirica sacra medievale, non è, come vedemmo, un fatto isolato, ma trova il suo riscontro nella letteratura francese, e molto più estesamente nella letteratura spagnuola. Ed è veramente notevole il fatto che questa, riguardo alla versificazione, si trovava ancora nel sec. XV, in cui visse Juan de Mena, nel medesimo stato poco progredito di sviluppo, in cui si trovavano le lettere italiane nel sec. XIII.

Il fatto è che Juan de Mena (1411-1456), il quale studiò a Roma e conobbe le poesie del Petrarca e di Dante, alle quali s'ispirò nelle *Trecientas*, non volle dipartirsi dal suo verso *de arte mayor*, il che prova che tale verso doveva in quel tempo esser popolarissimo, come dimostra anche la traduzione della *Divina Commedia* nel medesimo ritmo:

Al medio camino del nuestro vivir,

fatta da Hernando Diaz. Non fu che più tardi, verso la metà del sec. XVI, che i poeti castigliani giunsero ad appropriarsi pienamente l'endecasillabo italiano ¹. Il marchese di Santillana, successore di Juan de Mena, ed altri non riuscirono a scrivere serie di endecasillabi senza ricadere, di tanto in tanto, nella vecchia costumanza di accentare la quinta sillaba, cioè di fare versi *de arte mayor*, tanto questa maniera aveva preso radici nel loro sentimento ritmico; in Italia invece pare che il doppio senario sia stato dimenticato poco dopo l'età di Jacopone, senza lasciar tracce di sè nella letteratura classica, finchè, dopo alcuni secoli, fu rimesso in uso dal Manzoni. Juan de Mena avrebbe potuto riprodurre l'endecasillabo nel modo in cui fu foggiato da Dante, come fecero più tardi i suoi connazionali; ma fece, come sembra, una concessione al gusto popolare ancora dominante al suo tempo. Certo non vorremmo farlo passare come un imitatore della forma jaconica, benchè questa, in quanto alla mescolanza di ritmi diversi, sia press'a poco la medesima del verso *de arte mayor*. La differenza fra le due forme non deve cercarsi nel principio d'arte, nel quale concordano; essa, come già dissi, si manifesta in un fatto d'ordine secondario, cioè nel modo con cui senari, saffici ed asclepiadei si mescolano fra di loro e nella minore frequenza con la quale entrano nelle strofe

¹ Cfr. MOREL-FATIO, op. cit., p. 222 sgg.

di Jacopone i doppi senari. Già una tale riunione dei medesimi tipi pare escludere che vi siano rapporti stretti fra i ritmi italiani e gli spagnuoli, costruiti questi appunto a base di senari doppi con l'accento sulla quinta sillaba. E poi: se Juan de Mena avesse voluto riprodurre esattamente la metrica di Jacopone, avrebbe, come lui, evitato la chiusa sdrucchiola del primo emistichio, per esempio:

Y la sarracénica / region de paganos,

la quale talvolta si trova insieme con versi a chiusa piana e tronca. I versi di questo tipo rivelano una derivazione diretta, e non per mezzo dell'italiano, da un modulo latino, che non può esser che il verso goliardico. In conclusione: i doppi senari, e per estensione anche i saffici ed asclepiadei, possono senza alcuna difficoltà derivare direttamente dai rispettivi tipi latini, sparsi nella letteratura latina popolare di questi paesi, senza che il tipo prediletto in un paese influisca su quello di un altro. Da ciò viene la conseguenza che tali ritmi latini fossero più o meno ugualmente diffusi in tutto il mondo neo-latino nello spazio di tempo che durò incontestato il dominio della lingua latina.

Come poi tre tipi così diversamente accentati si ritrovino insieme in una medesima strofa, è problema un po' duro a risolvere; ma non sembra che la ragione di cotal fenomeno debba credersi prettamente musicale. La musica, almeno quella dei paesi occidentali, ammetterebbe difficilmente un cambiamento così arbitrario com'è quello di un tempo di tre semiminime in uno di quattro. Perciò la ragione di questa varietà sarà da ricercare più nella metrica stessa, che non in una melodia che poteva suggerire il ritmo al poeta. S'ignora fino a che punto si debba tener conto in tutto ciò della fantasia capricciosa degli scrittori. Quel che si può dire è che i poeti italiani e spagnuoli, non però i francesi, cercano di variare spesso il ritmo, anche a costo di danneggiare l'omogeneità dei loro componimenti, ed è probabile che in ciò seguissero il gusto particolare del loro tempo, il quale senza dubbio era ben diverso da quello d'oggi. In ogni modo siamo dinanzi ad un fatto compiuto, nè si potrà mai ammettere per Jacopone ciò che Morel-Fatio (op. cit., p. 213 sg.) vuol far valere per i versi di Juan de Mena: che essi, cioè, in fondo erano omogenei, e perciò potevano, con espedienti diversi, esser considerati come normali, coll'accento sulla quinta sillaba. Ogni strofa, dice egli press'a poco, contiene due, tre e anche più versi così costruiti (accentati sulla quarta). Come mai poteva un poeta mescolarli con versi accentati sulla quinta? Un tale miscuglio sarebbe la negazione di ogni ritmo. Eppure, rispondiamo, non solo

Juan de Mena, ma Jacopone ed altri si sono presa la medesima libertà, la quale al Morel-Fatio tanto più è dovuta parere una licenza inammissibile, in quanto che non è permessa nella metrica francese. Ma questa, trovandosi in condizioni particolari di accento ritmico, non può essere una guida sicura. Così lo spostamento di un accento su di un'atona, per es. sull'ultima in *donzellâ* (ib., p. 218), non turba il senso ritmico nel francese, come lo turberebbe in italiano o in ispanguolo, ambedue più rigidi custodi della tradizione metrica del latino; e per ciò più adatti ad indicarci la via da seguire nelle ricerche.

Abbiamo già accennato al fatto che il doppio senario si era conformato all'endecasillabo, portando così una nuova varietà nelle strofe di Jacopone. Non è una licenza, ma un ravvicinamento all'endecasillabo, al quale anch'esso tende a preparar l'avvenire. Sforzo inutile, si può dire, perchè questi ritmi ridotti non hanno lasciato traccia nella poesia classica, dove tutti gli accenti fuori di quello sulla quinta sono permessi. Quest'accentuazione, sembra, non fu più usata¹, perchè disturbava l'andamento giambico dell'endecasillabo, accentato a preferenza sulle sillabe pari; essa non era capace di produrre una varietà particolare, come per es. l'asclepiadeo, che diede ad un verso saltellante un'andatura rapidissima. Eppure, chi sa se questa fermata dopo la sesta, che rallenta il tempo, invece di esser un impaccio al metro, non crebbe nuovo pregio al verso italiano?

La frequenza di tali endecasillabi accentati sulla quinta è attestata da moltissimi esempi nei Cantici del Nostro. Con tutto ciò essi possono destare de' dubbi che non è lecito passar sotto silenzio. La difficoltà proviene dal contegno di Jacopone, ed in generale, dell'antica versificazione, riguardo alla dieresi ed alla sinalefe, giacchè mentre la prima si osserva ancora più o meno scrupolosamente, dell'uso della seconda non si è fin qui potuto ritrovare alcuna regola fissa. Quasi dappertutto si ammettono iati, e se il carattere ritmico di un verso non fosse dato dal contesto, sarebbe talvolta molto difficile determinarlo. Così i versi:

Pareme che l'omo	sia creato.
Optimo lo terzo	sopra electo.
Aggiome veduto	e ben pensato.
Cantasi lo canto	de alegranza.
Angelo se vuole	interpretare.

¹ Vi sono esempi di questo accento, per es.:

Nel fuoco perchè speran di venire

(*Inf.*, I, 119); ma questo verso è già perfezionato in tal modo che non dipende più dall'accento sulla quinta; si accentua inoltre sulla 2^a e sulla 6^a, ed è quest'ultimo accento che ne determina il carattere; esso attrae a sè l'accento sulla quinta.

(Cantico 88, str. 3, 4, 5, 8, 10) si possono anche considerare come decasillabi con la formula: $\dot{\sim}\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$, se nel primo leggiamo *sia*, nel secondo *sopra electo* e nel terzo si fa la sinalefe attraverso la pausa. Tuttavia sono in un contesto endecasillabo, e fra gli endecasillabi ve ne sono pure di quelli che hanno l'accento sulla quinta. D'altronde è fuori di dubbio che nel medesimo cantico vi siano veri e genuini decasillabi, come per es. nella prima strofa:

Aggiome pensato de parlare.

Anche ammettendo che i ritmi dubbi siano veri decasillabi, il carattere del verso non soffre molto, tanto che gli rimane il suo segno peculiare: l'accento sulla quinta. E poi la musica può facilmente rimediare alla mancanza di una sillaba; basta che non si tenga conto della sinalefe, o che, per es., nell'ultimo verso, si allunghi una vocale per far entrare il verso nello schema *B*:

Aggiome pensato de pa-ar-lare.

Notiamo ancora che sparsi fra gli endecasillabi già studiati, ma molto di rado come genere indipendente, si trovano talvolta dei decasillabi accentati sulla quarta, con la formula: $4- / 4-$. Così per esempio:

Parme che facci	grande vilanza.
Fuggo la croce	che me devora.
O mamma mia	ecco le scorte.

(C. 75, Introd. e str. 2; C. 24, 7). Sarà questa una trascuranza, rimediabile coll'aggiunta di un'atona nel primo emistichio per raggiungere la formula $5- / 4-$? Non sarebbe inverosimile in un autore come il nostro, così poco osservante del sillabismo. Certamente questi ritmi, così come sono, possono conformarsi anch'essi allo schema *B*:

Pa-ar-me che facci grande vilanza.

Ma è più probabile che essi siano quinari accoppiati, i quali, trovandosi in condizioni particolari di prosodia, hanno la facoltà di mescolarsi facilmente cogli endecasillabi. Notiamo che questi versetti corrispondono esattamente: al primo emistichio del verso saffico: *jam satis terris*. — *integer vitae*, ossia al verso adonio: *Fusce pharetra*. — *tempore sacro*. Un tale decasillabo sarebbe dunque il raddoppiamento di due quinari. Fra gli inni latini troviamo talvolta versetti di questo genere, cioè $4-$; citiamo una sestina che comincia: *Spes mea, Christe*, — *Rex benedicte* (Du

MÉRIL, I, 141 (1)), e la sequenza sulla santa croce in quartine: *Salve crux, arbor*, (MONE, op. cit., I, n. 108); ed a questi ritmi latini corrispondono pienamente quegli italiani del Nostro: « Amor dilecto, — Christo beato, — *de* me desolato — agge « pietanza » (Cant. 27). E in una lauda attribuita a Jacopone, nell'edizione Tresatti, lib. III, 13, troviamo questo ritmo raddoppiato, unito in quartine monorime:

Or si comincia || lo duro pianto
Che fa la Madre || di Christo tanto:
Or intendete || l'amaro canto:
Fu crocifisso || quel corpo santo.

E fu nei tempi moderni continuato questo verso, sempre con cesura immobile, dal Carrer e dal Carducci, dei quali troviamo esempi nel manuale di metrica italiana del Guarnerio.

D'altra parte tali decasillabi si possono collegare col verso arcaico, il quale non fu finora considerato come modulo per i versi italiani. Il suo ritmo:

Nunc est bibendum, nunc pede libero,

può esprimersi con la formula 4~/4~. Lo troviamo in uno degli inni dubbi ed incerti di Jacopone, e probabilmente fu composto da qualche laudese umbro. È quasi interamente formato di senari piani accoppiati; ma nella terza strofa il verso consiste di due quinari, dei quali il primo è sdruc-ciolo, mentre il verso latino suggerisce un ordine inverso. Quest'inno è pubblicato dal Tenneroni (op. cit., p. 90) e comincia:

Or se comenza lo sancto pianto.

La strofa consiste di quattro decasillabi, ossia di quattro quinari accoppiati, monorimi. È notevole, come dissi, la facoltà del primo quinario del verso di farsi sdruc-ciolo, come accade nella terza strofa:

La mamma viddelo encoronato
in croce vedelo or chiavellato,
dentro lo cor li s'è adolorato
sguardanno al figlio per sè angustiato.

Osserviamo che i versi accoppiati composti d'un emistichio sdruc-ciolo ed uno piano, erano molto popolari. Così corrispondono ai quinari 4~/4~: i doppi senari 6~/6~, cioè i ritmi goliardici; ed i doppi settenari 7~/7~, ossia i versi politici nel genere di quelli usati da Cielo Dalcamo. Ancora sono usati nelle poesie mo-

derne, dal Pindemonte e dal Giusti, i medesimi quinari, ma non accoppiati. In un poema del Giusti abbiamo uguale alternazione di chiuse come nella strofa di sopra :

Sempre nell'anima		che con un nuvolo
mi sta quel giorno		d'amici intorno...

Se invertiamo l'ordine in cui si seguono questi versetti, abbiamo il ritmo del verso alcaico sopra citato. Ma il solo fatto dell'alternazione nelle chiuse non è una prova concludente che questo ritmo derivi dal detto verso latino. E v'è di più: l'innografia, che io sappia, non offre esempi di tali ritmi, e per ciò dovremmo immaginarci che Jacopone avesse voluto riprodurre in modo diretto un ritmo appartenente alla metrica classica. Una tale supposizione però richiederebbe una conferma, e perciò la vorrei esprimere con le debite riserve, tanto più che la rarità relativa di tali decasillabi potrebbe in casi, come quelli sopra citati da Jacopone, rendere dubbiosa la loro esistenza come versi indipendenti. La verità è che sono un genere a sè, ma trovandosi misti nelle strofe endecasillabi variati, lasciano talvolta il dubbio che non siano altro che endecasillabi imperfetti, e per ciò emendabili.

L'origine del doppio senario è probabilmente duplice, come ho cercato di dimostrare nel mio studio sul verso *de arte mayor*. Per il nostro verso italiano a chiuse piane è da considerare in primo luogo il senario nella sua forma semplice, quale lo incontriamo sparso fra i ritmi variati del cantico 83. Componenti fatti in questo solo ritmo non si trovano nelle poesie di Jacopone, il quale preferisce sempre il raddoppiamento di due senari. In latino invece il senario semplice si trova in alcune poesie, sacre e profane; sono per lo più quartine composte interamente secondo questo schema ritmico; per esempio:

Ave maris stella,		Bursae possessores
Dei mater alma		possident honores,
atque semper virgo,		nummos, sed non mores.
felix coeli porta.		
DANIEL, op. cit., CLXXI.		DU MÉRIL, I, 142 (1).

Altri esempi: DANIEL, op. cit., CCCCXXI; DREVES, op. cit., 72, 73, 74, 86, 91.

Alla chiusa piana può corrispondere una sdrucchiola:

Abner fidelissime, — Bello strenuissime —

in un poema di Abelardo (DU MÉRIL, I, 174) ed in altri.

È ormai un fatto sufficientemente riconosciuto che i versi

latini lunghi possono spezzarsi in due versetti, divisi dalla pausa, o in altre parole: gli emistichi di un dato verso possono farsi indipendenti, come per es. accade nella strofa dello *Stabat mater* = 7-/5--, dove l'ottonario si ripete due volte. Il saffico, tanto popolare fra i poeti latini e volgari, e molto usato da Jacopone, era più di ogni altro verso adatto a prestarsi ad uso siffatto. Come già vedemmo poco innanzi, il primo emistichio saffico, ossia l'adonio, raddoppiato, poteva formare un decasillabo con la formula 4-/4-; e similmente il secondo emistichio saffico raddoppiarsi e dare un dodecasillabo, con la formula 5-/5-, appunto il nostro doppio senario. È un fatto che facilmente si può osservare nell'analisi dei versi jacononici: che queste due nuove formazioni di versi accoppiati esistono contemporaneamente al saffico ancora conservato in tutta la sua integrità. Così può dirsi che la metrica di Jacopone sia fatta in gran parte a base saffica.

La formula 5- corrisponde dunque pienamente al ritmo del secondo emistichio, come dimostrano gli esempi seguenti:

Jam satis terris / *nivis atque dirae*
 grandinis misit / *pater et rubente*
 dextera sacras / *iaculatus arces* —

Tale derivazione converrebbe pienamente al senario italiano, sempre fatto a chiuse piane. E non gioverebbe spinger avanti l'indagine su questo ritmo, se non fosse per riguardo al verso *de arte mayor*, il quale spesso ci presenta un tipo a prima chiusa sdrucchiola. Il verso spagnuolo diventa in questa guisa identico al verso latino dei goliardi:

En el primer círculo que es de Diana.
 Gaudeamus igitur juvenes dum sumus.

Per non ripetere qui ciò che dissi nel mio saggio sul verso *de arte mayor*, vorrei limitarmi all'osservazione generale, che il verso spagnuolo poteva farsi piano per atrofia dello sdrucchiolo interno; perciò non è da presumere che esso sia necessariamente derivato da qualche trasformazione del saffico. In italiano invece i versi del tipo goliardico sono estremamente rari ed appena ne troviamo un esempio, ed anche questo in un cantico dubbio ed incerto:

Cantano e gridano gli angeli diletti

perchè si trova nell'edizione Tresatti, pag. 275, 2. Pare dunque a prima vista che il tipo goliardico non entri nella formazione del doppio senario italiano. Ma procediamo.

Il punto saliente del problema è questo: dobbiamo conside-

rare il senario piano uguale, in quanto alla sua origine, al senario sdrucchiolo? In massima, non v'è niente d'improbabile in questa tesi; nella metrica italiana le tre chiuse si scambiano con la più grande facilità. Tuttavia può esservi una ragione storica in fondo; anche questo è molto probabile, come altri casi analoghi c'insegnano e come per es. accade riguardo al saffico. Comunque sia, il poema sopra menzionato di Abelardo ed altri simili sono composti di senari sdrucchioli, i quali, forse, furono creduti una leggera modificazione o licenza permessa al tipo piano. Sono però incline a vedere una ragione storica anche nei particolari, e credo che con ogni probabilità tali ritmi brevi siano emistichi di versi fattisi indipendenti. Si ripete qui ciò che abbiamo osservato nello spezzamento del saffico. Il verso che nel caso presente si offre è quell'antichissimo e popolarissimo soldatesco con la formula 7- / 5- ~ . Esso si suddivide in due emistichi, un ottonario, molto in uso, specialmente nelle romanze spagnuole, e un senario sdrucchiolo, usato spesso da solo, e talvolta raddoppiato, e trattato appunto nel medesimo modo dell'emistichio saffico. Così da quel verso trocaico col ritmo:

Nemo tantum habet vini / quantum fudit sanguinis

(DU MÉRIL, I, p. 110). I due emistichi potevano perpetuarsi l'uno indipendentemente dall'altro¹. Troviamo poi raddoppiato il senario sdrucchiolo in una epistola di *Hibernicus Exul* a Carlomagno:

Fer salutem Caesari / ac suis agminibus

(DU MÉRIL, I, p. 141, n. 1). È un ritmo che già molto si avvicina al goliardico; bastava sopprimere un'atona della chiusa sdrucchiola in fine per ottenere la desinenza piana, chiesta dalla rima, e il goliardico era bell'e fatto. Esso si può spiegare come una dissimilazione metrica, cioè un fenomeno contrario all'assimilazione, la quale si manifesta nella tendenza di accoppiar due versi uguali, come abbiamo spesso avuto occasione di notare.

Anche ammettendo che il doppio senario italiano derivi nel modo indicato dal saffico, esso poteva aver ricevuto qualche rin-

¹ Diversa è la spiegazione del D'Ovinto, op. cit., 31 (3); egli dice press'a poco così: il goliardico dovrà forse considerarsi come riduzione o imitazione del tetrametro catalettico. Non v'è bisogno di considerarlo addirittura come un tetrametro a cui si sia soppressa una sillaba in ciascun emistichio, giacchè la ritmica medievale conosceva così il verso a sette sillabe sdrucchiolo (lo conosceva anche quale secondo emistichio del tetrametro trocaico, come il verso di sei sillabe piano, onde può aver avuto un bel giorno l'estro d'accozzarli e farne come un tetrametro giambico accorciato e rattappito. — Ma la forma primitiva di questo verso, a due emistichi sdrucchioli, cioè 5 ~ ~ / 5 ~ ~, parla in favore di un semplice raddoppiamento del quinario sdrucchiolo. Aggiungiamo che il GUARNERIO, op. cit., p. 71, ha riconosciuto che « il senario proviene dalla seconda parte di un tetrametro trocaico ».

forzo, sia dal tipo usato da *Hibernicus*, sia dal goliardico stesso. L'atrofizzamento a cui vanno soggetti gli emistichi sdruccioli era favorito dall'indole della lingua italiana; per essa il tipo piano era normale. È un fatto importante per la genesi del nostro verso che nella poesia latina di carattere schiettamente popolare incontriamo certi versi che chiamerei goliardici primitivi; sono senari sdruccioli mischiati promiscuamente con senari piani, ed è quasi escluso che questi ultimi in tale contesto provengano da una trasformazione del saffico. Così troviamo in un inno, composto sulla melodia detta *modus Carelmanninc*, in un manoscritto del sec. XI, fra versi più o meno irregolari, due tipi, un goliardico puro, e un doppio senario, alla formula 5 - - / 5 - e 5 - / 5 - :

Redempturus hominem maligni seductum.
Inclitya coelorum laus sit digna Deo.

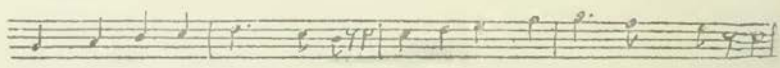
(Du MÉRIL, I, 163 sg.). E nell'inno a San Gallo, composto prima dell'anno 915, come pare, in tedesco, e poi tradotto in latino, troviamo ritmi in apparenza molto irregolari, con emistichi arbitrariamente sdruccioli e piani, e coll'uso libero dell'anacrusi; ebbene, ciò che dà a questa massa eterogenea il sigillo dell'unità è appunto l'obbligo riconosciuto dallo scrittore di accentuare sempre la quinta sillaba. Citiamo alcuni esempi:

1. Nunc incipiendum / *est* mihi magnum gaudium.
2. Sigibertus, Placidus / *cum* plurimis complicibus.
3. Exultemus omnes / *lau-* demus Christum pariles.
4. Gallus infirmatur / *a* via retardatur.
5. Sanctos advocantem / *et* glorificantem.

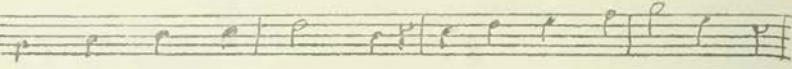
(Du MÉRIL, I, p. 156 sgg.). Nel primo abbiamo la formula: 5 - / - 5 - - ; l'anacrusi *est* è in lettere corsive. Aggiungendo questo *est* al primo emistichio, avremmo due versetti sdruccioli; ma l'uso dell'assonanza vieta una tale divisione. Nel secondo invece abbiamo la formula 5 - - / - 5 - - ; nel terzo = 5 - / - 5 - - , lo sdrucciolo è posto in fine; notiamo che l'anacrusi può essere la prima sillaba di una parola. Nel quarto abbiamo due senari piani; e per ragione di *vi-a*, la sillaba *a* deve esser considerata come un'anacrusi. Il quinto è regolarmente un senario accoppiato. Non mi pare probabile che qui entri una derivazione dal saffico; la licenza consiste appunto nel modo in cui si trattano le atone postoniche, ed esse potevano facilmente produrre il tipo piano.

In musica non recano veruna difficoltà nè le varietà delle chiuse nè le sillabe sopra numerarie provenienti dall'anacrusi. Il problema consiste semplicemente nel riempire le pause lasciate nello schema musicale *A* del doppio senario; a questo schema

confrontiamo il senario sdrucciolo di *Hibernicus* a quello che spesseggia nell'inno a San Gallo:

C. 

1. Fer - sa - lu - tem Cae - sa - ri ac su - is ag - mi - ri - bus
2. Tris - tes sper - nunt Fran - ci - am con - ten - dunt et in Sue - vi - am.

D. 

3. Sanc - ti - o - rem nul - lum quam sanc - tum un - quam gal - lum
4. San - ctos ad - vo - can - tem et glo - ri - fi - can - tem.

Come si vede nel primo verso, il dattilo si esprime con una semiminima puntata, seguita da due crome, e non con una semicroma e due semiminime. Si tratta di lasciare una piccola pausa dopo il primo emistichio, e questa appunto è colmata nel secondo verso dalla sillaba *con*, formante l'anacrusi del verso stesso. Volendo dar lo schema del goliardico, si cambi la quarta battuta dello schema C con quello D, per ottenere l'uscita piana. Il terzo verso dimostra anch'esso come l'anacrusi colma la pausa, la quale si conserva nel quarto verso.

Quest' inno, che s'allontana di molto dalla regolarità usuale dei componimenti latini del genere, è di un carattere strettamente popolare. È di più, come si dice in una nota, una traduzione fedele dell'originale in lingua germanica. Comunque sia, nella forma in cui si presenta, appare nel tempo medesimo il riflesso di canti esistenti nel volgo dei paesi neo-latini. Questo concede di supporre che in un tempo ancora molto remoto, nei secoli in cui scrissero Juan de Mena e Jacopone insieme con i loro consimili, questi ritmi fossero già diffusi tra i poeti popolari ¹.

¹ Gli esempi di versi goliardici si rinvengono dappertutto abbondantissimi. Per lo più sono uniti in quartine monorime. Nei poemi attribuiti al Mapes, *The latin poems commonly attributed to W. M.*, ed. Thomas Wright, London, 1841, questo ritmo è predominante, e HUBATSCH, *Die lateinischen vagenlieder des Mittelalters*, Götting, 1870, p. 16, enumera le edizioni ed i manoscritti contenenti i canti dei goliardi. Troviamo nel Du Méril I, molti esempi di questo verso: p. 411-414, 414-420, nel vol. II: 12-16; 70-93; 122-124; 155-177. con alcune quartine a chiusa sdrucciola; p. 222 sg.; p. 226; p. 230 contiene un poema in cui sono mescolati decapentesillabi divisi, cioè ottonari piani e senari sdruccioli, i quali si seguono: 5 ~ ~, 5 ~ ~, 5 ~ ~, 5 ~ ~, 7 ~ ~, 5 ~ ~, 7 ~ ~, 5 ~ ~, 7 ~ ~, 7 ~ ~, 7 ~ ~. Pag. 260: un poema in quartine composte di senari piani e sdruccioli, e p. 275 un componimento in cui i primi tre versi della quartina sono goliardici.

II. — ENDECASILLABI CONTAMINATI.

Oltre i tipi normali già trattati, vi sono altri rappresentanti (benchè meno genuini) di questi tre generi diversi; essi sono capaci di essere svolti in tal modo che il medesimo verso può appartenere a due generi differenti. Un verso ibrido di siffatta natura è a considerarsi come prodotto di un compromesso fra un ritmo e l'altro. Anche nella metrica $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\ \rho\acute{\epsilon}\epsilon\iota$; nella massa fluttuante di ritmi che dal latino classico si riversò nel latino medievale e poi nel volgare, facilmente potevano riunirsi le acque di due correnti incontratesi per via. Diverse cause possono contribuire a dare il medesimo risultato, come già si è notato riguardo all'origine del saffico sdrucchiolo. Qui vorrei soltanto rilevare di nuovo che di buon'ora il saffico cominciò a compenetrarsi coll'asclepiadeo. Così il verso:

Non mihi ullae sufficiunt lacrymae,

potrebbe fino ad un certo punto esser considerato come appartenente così all'uno come all'altro di questi due generi; essere aggiudicato ai saffici sdrucchioli, perchè ricorre in un contesto di tali versi che compongono il canto sulla caduta d'Aquileia, e d'altra parte l'accento sulla settima ne farebbe un asclepiadeo. E realmente appartiene a quest'ultimo genere; il contesto in cui si trova non è una prova del contrario, dimostra soltanto che queste due specie d'endecasillabi, già in epoca remota s'uniscono liberamente insieme. Ora quando tale processo di fusione si verifica nel volgare, dove si sottrae al rigore del latino, i risultati diventano ancora più tangibili. Così nella metrica di Jacopone si possono verificare diverse varietà di contaminazioni; e nemmeno oggidì questo processo è cessato. tanto è vero che la variabilità dell'endecasillabo italiano, divenuta ormai un principio di arte, è in sostanza il frutto di una serie di contaminazioni fra un verso e un altro. Di queste varietà jacoponiche notiamo qui le principali:

I. *Il verso saffico-asclepiadeo.* Come già in latino, così in italiano vi sono ritmi che partecipano dei due generi, come per es. il verso:

Sempre lo meglio sta sopra lo bene

(Cant. 80, 15), il quale a prima vista potrebbe esser anche un saffico. E infatti può fino ad un certo punto conformarsi allo schema musicale *A*, a misura di quattro semiminime. Ma per ra-

gione della settima accentata, il suo posto è determinato piuttosto in un altro senso, e senza difficoltà può entrar nella classe degli asclepiadei e piegarsi alla misura di tre semiminime. Tutto, insomma, dipende dall'accento oratorio, dall'enfasi più o meno grande che si dà alla settima. Qui accentiamo benchè debolmente *sópra*, e non *sta*, che ne farebbe un saffico. Invece nel verso che rappresenta il tipo saffico:

Tu cieco el cieco meni a tralipare

(loc. cit.), è accentata la quarta e anche la sesta, mentre la settima è affatto priva d'accento. Siamo qui dinanzi al fenomeno veramente singolare che non la forma estrinseca e materiale, ma il senso o il sentimento personale dello scrittore, e forse talvolta del lettore, possono determinare il genere ritmico a cui deve appartenere un verso. Così il genere può rimaner incerto, se le parole formanti la sesta e la settima sillaba, sono indifferenti, cioè incapaci di trarre l'enfasi su di esse:

Forsa per pianto *mol fai* revenire
La morte dura *me va* consumando

(Cant. 68, 1 e 9). Questi sono versi contaminati nel vero senso; essi non dimostrano nessuna inclinazione verso l'uno o l'altro genere. Se invece una di queste sillabe indifferenti attrae a sè l'accento oratorio come nell'esempio che segue, dove *io* nella settima si oppone a *tu* nella prima sillaba, l'andamento dattilico è tanto spiccato, che non lascia più nessun dubbio sul carattere del verso stesso:

Tu stai al caldo, ma *io* sto nel fuoco.

(Cant. 75, 13). Poi, spostando l'accento dalla sesta sulla settima, come si può fare coll'inversione di due parole, un saffico:

Che mo perduto pate e marito

(C. 68, 2), può cangiarsi in asclepiadeo:

Che mo perduto marito e pate.

Accanto ai versi ibridi si sono conservati intatti i tipi genuini; essi si distinguono bene tra di loro e formano la grande maggioranza, come risulterà dall'analisi che faremo in appresso.

II. *L' asclepiadeo-dodecasillabo*. Questo verso rappresenta: 1° il senario doppio, che già abbiamo studiato; 2° esso può es-

sere prodotto dall'asclepiadeo italiano a chiusa piana, coll'aggiunta d'un'anacrusi, la quale trasporta l'accento dalla quarta sulla quinta sillaba, e lo cambia così in un verso di dodici sillabe, se si conta l'anacrusi. E se non si conta, rimane un verso endecasillabo. La difficoltà sta dunque nel determinare, se la sillaba in questione debba considerarsi come un'anacrusi aggiunta all'asclepiadeo, o come la sillaba iniziale del senario doppio. Vi è, come si vede, una coincidenza fra due tipi differenti, i quali nella maggioranza dei casi si distinguono nettamente fra loro; ma talvolta producono tipi ibridi o contaminati che si confondono in modo tale da rendere difficile la loro classificazione. La differenza fondamentale fra i due generi genuini può formularsi così: il verso asclepiadeo, come già si vede sullo schema musicale, dimostra un andamento dattilico, con la formula: $(-)\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}$, mentre il verso a base di senari conserva più o meno distintamente il suo carattere trocaico: $\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}\text{ }^1\text{---}$. E poi: siccome è nell'indole dell'anacrusi di essere sempre una sillaba atona, i versi in cui la prima sillaba riceve l'accento non possono essere che asclepiadei puri; ed i versi sono asclepiadei impuri, per dire così, se la sillaba che precede è un'anacrusi, cioè una sillaba atona. Per esempio:

Non posso portare sì grande calore.

Ma questo tipo non ha a che fare col doppio senario genuino:

Frate come fuggi / la sua diletanza,

dove non si tratta di anacrusi e perciò non si deve stampare *Fra-te*, come fa il Guarnerio (op. cit., p. 53), che non avverte la distinzione fra l'asclepiadeo ed il doppio senario.

Anche qui molto, ma non tutto dipende dall'enfasi che si dà alla settima sillaba. Se, per esempio, incontriamo versi della fattura di questi:

O vita penosa ove m'hai menato
Del parto del ventre che fo molto amaro
El blando Dracone sì m'ha venenato

(C. 24, 19 e 3; C. 53, 14), che si deve dire? Questi versi rassomigliano un po' ad asclepiadei; e se ammettiamo che la prima sillaba sia un'anacrusi, essi dimostrano un principio dattilico che però ben presto si arresta. Sono dunque da considerare come doppi senari. Se invece fosse accentata anche la settima:

O víta penósa contínua battágliá,

ogni dubbio sarebbe tolto. Eppure non in tutti i casi la settima

decide; anzi talvolta la decisione può dipendere anche dalla mancanza di dattili nel primo o secondo piede:

E quel fo el mantello co venni addobbato.
Estol primo canto en questa mia entrata.

(C. 24, 2). Come si vede, si può, ammettendo l'anacrusi nel primo verso, giungere ad accentare la *settima*, ma ciò non basta per autorizzarci a porre questo verso fra gli asclepiadei. Nel secondo verso l'anacrusi non esiste, a cagione dell'accento *estol* e perciò della settima non si tien conto; ma anche ammettendo che l'accento colpisca la sillaba *questa*, il verso non è un asclepiadeo. Tali versi, invece di un tempo di tre semiminime, richiedono uno di quattro semiminime. Come risulta dallo schema musicale *A* dei doppi senari, l'accento principale nei due emistichi sta sempre sulla quinta, in modo che il verso si può caratterizzare come uno slancio rapido per raggiungere la sillaba sulla quale deve far una fermata. Il ritmo, almeno quello musicale, richiede anche un accentto sulla prima sillaba, perchè essa sta in piena battuta; e così è fatto l'emistichio: *Estol primo canto*. Ma la metrica non bada sempre a mettere una sillaba accentata in piena battuta. Abbiamo osservato che una prima sillaba accentata non può mai fare le veci di un'anacrusi, e tal fatto basta da sè per determinare il doppio senario.

Ed ora che abbiamo conosciuto asclepiadei allargati per mezzo dell'anacrusi, sarà lecito domandare, se anche i saffici siano capaci di partecipare dello stesso privilegio, con un mezzo simile? Non v'è dubbio che la metrica di Jacopone, così proclive alla varietà, permetta anche al saffico di munirsi d'un'anacrusi. Eccone alcuni esempi:

Or vado cercádo / ómne contenuto.
Che l'omo avéa / présó et engannato.
Che per lui venía / fár la pagatura.

(C. 53, 13; 43, 6; 22). Anche questo è dunque possibile e dimostra quanto sia difficile orizzontarsi nel labirinto dei versi jacononici. La ricerca sulla paternità molteplice di questi ritmi giova ad illustrare la facilità con la quale un genere può subire l'attrazione di un altro; essa mette in luce le forze assimilatrici nascoste sì, ma sempre operanti sulla modificazione dei ritmi. Così pure si spiega la ragione per la quale il verso accentato sulla quinta cadde in disuso; esso subì l'attrazione dell'asclepiadeo e, come ora vedemmo, anche del saffico, e rinunciando poi a quell'elemento mobile che è l'anacrusi, si confuse con questi due generi e con-

divise la loro sorte. D'altra parte il medesimo senario accoppiato s'assimilò all'endecasillabo, abbandonando un'atona nel secondo emistichio, come già abbiamo veduto; ma questo compromesso non gli giovò, nè esso fu capace di serbare il suo posto fra gli endecasillabi variati.

In conclusione: nei cantici di Jacopone si trovano ancora due tipi principali d'endecasillabi ed uno di dodecasillabi, i quali poi possono modificarsi, per la ragione che il tipo più forte esercita un'attrazione sul più debole. La tendenza è sempre quella di creare un tipo unico d'endecasillabo, ma questo fine, per influssi contrari, non si poteva raggiungere, e fu abbandonato. La varietà prodotta dalla fusione di elementi così differenti più tardi si riconobbe come un principio d'arte, resa ancora più perfetta dai poeti che coltivavano l'endecasillabo. I tre tipi principali che poi si suddividono in altri tipi secondari, sono di provenienza diversa; essi in sostanza risalgono a prototipi latini. Nelle strofe di Jacopone si seguono promiscuamente. La varietà ritmica che ne deriva è forse non meno grande di quella ancora oggi usata; oggi ancora si accentuano la terza, quarta, sesta, settima ed ottava, ma non più la quinta, come nei cantici del poeta todino. Ma in compenso la versificazione più recente ricerca un nuovo effetto poco conosciuto dall'antica, cioè il cozzo di due sillabe accentate, che musicalmente parlando produce un contrattempo. Molto di rado si trovano nel Nostro strofe intere composte di saffici, di soli asclepiadei o di soli doppi senari; nella più parte de' casi sono mescolati in modo da produrre una certa armonia, talvolta forse un po' strana per noi, ma che in ogni modo fu apprezzata dai contemporanei del poeta. Importa tener sempre presente che gli endecasillabi di Jacopone non ci offrono ancora l'unità relativa che raggiunsero dopo; sono ritmi diversi in procinto di unirsi, e quindi rappresentano nello svolgimento ritmico una tappa già abbastanza avanzata.

Le vicende dei due tipi d'endecasillabo e del doppio senario di Jacopone non sono un fenomeno isolato; esse trovano fin nei minuti particolari il loro riscontro nel verso *de arte mayor*. Lo studio del verso spagnuolo ci offre tutte le varietà possibili ed in qualche modo presenta una conferma di quanto si riferisce ai ritmi jacoponici.

L'origine dell'endecasillabo italiano si può paragonare alla formazione di un fiume, alla quale contribuiscono tre correnti diverse, l'una è verde e limpida, l'altra bruna, e la terza, per dirla con Orazio, gialla. Per lunghe miglia le acque di ciascuna di esse si distinguono ancora per il colore, ma a poco a poco la mescolanza si effettua in guisa da dare al fiume un colore uni-

forme. A vederlo così, non pensiamo più al modo in cui si è formato; ma quando ascendiamo verso le sue fonti, arriviamo ad un punto dove le acque dei fiumicelli sono ancora riconoscibili. Così avvenne con la massa fluttuante del verso italiano, destinata a riunirsi in un nobilissimo fiume. Questo al tempo di Jacopone aveva già percorso un tratto forse più lungo di quello che si creda, ma i tre colori fondamentali ancora si distinguevano con sufficiente chiarezza.

III. — ANALISI DELLE STROFE ENDECASILLABE.

Cantico 24. Comincia: « O vita penosa continua battaglia ». L'introduzione è formata da due versi asclepiadei con anacrusi, o più brevemente espresso, da due - 7'. La strofa si compone di sei versi con la rima: a b a b c z. Le due rime *a* si ripetono come rimalmezzo nel verso seguente, e così anche la seconda rima *b* e la rima *c*. Citiamo la sesta strofa:

1. Ella pensando ch'io male avesse,
2. che non me moresse tutta tremava;
3. era bisogno che lume accendesse
4. e me scopresse, e poi me mirava,
5. e non trovava nulla sembianza
6. de mia lamentanza perchè fosse stata.

La rimalmezzo segna il modo secondo il quale i versi venivano recitati. Essa indica la pausa nel caso che vi fosse dubbio; e notiamo riguardo all'asclepiadeo, il quale in massima non ha pausa ma tutt'al più una piccola sosta dopo la sesta sillaba, che una tale divisione, come appare nel quarto verso: 4 - / 5 -, non lascia d'essere un po' sorprendente. Essa si spiega però col fatto che qui l'asclepiadeo viene trattato come il saffico, del quale subisce l'attrazione: così, per addurre un esempio, il saffico:

M'ha dimostrato / Christo la mia vita

si divide nel modo indicato con la formula 4 - / 5 -. Abbiamo dunque un'altra prova della fusione asclepiadeo-saffica; certamente i poeti che usavano promiscuamente i due generi endecasillabi, non si rendevano più conto della loro diversità. Si noti ancora nel quarto verso che non si fa la sinalefe unendo due vocali divise della pausa. Abbiamo qui asclepiadei, o più brevemente, versi 7', nel 1° 3° e 4° verso; un senario doppio ossia

5- / 5- nel 6° verso; uno ridotto ossia 5- / 4- nel secondo verso, e finalmente un decasillabo 4- / 4- nel quinto verso.

Vi sono nella strofa I tutti 7', fuorchè l'ultimo verso:

e molto tristore en mia comitata,

il quale è piuttosto un doppio senario che non un asclepiadeo con anacrusi.

Strofa II. Qui cambia il metro; soltanto il primo è un 7', e gli altri sono 5', dei quali il terzo:

Operto lo sacco co stava chello

è un verso 5- / 4-. — Strofa III. Il primo verso non si accorda con gli altri; è uno di que' decasillabi con la formula 4- / 4- che già abbiamo studiati, e rappresenta il primo emistichio saffico, ossia il verso adonio, raddoppiato. Lo chiamiamo per brevità l'« adonio accoppiato ». Questo verso:

Venne cordoglio a quella gente,

è seguito da: 5- / 4-; 5- / 5-; idem: 7'; 5- / 5-.

Strofa IV. Questa si divide in: due 7', due 4', e due versi 5- / 5-.

Strofa V. Comincia con due doppi senari ridotti 5- / 4-:

Se mamma arvenisse che raccontasse
le pene che trasse en mio nutrire;

poi segue un 6'; un 7'; un 5- / 5-; l'ultimo par che sia un martelliano:

anvito non avea / de mia lamentata.

Str. IX. Il primo 5- / 4- e gli altri 5' all' infuori del quarto e del quinto che sono 7'. — Str. XX. Si seguono: 7'; 5- / 5-; 5- / 4'-; 4'; 5- / 5-. — Str. XXXI e ultima: 7'; 5- / 5-; 7'; 4'; 7'; 5'.

Cantico 25.

Quando t'allegri omo de altura,
va pone mente a la sepultura.

Dopo questa introduzione composta d'un buon saffico e d'un endecasillabo indeterminato, cioè senza accenti sulla sesta e settima sillaba, seguono strofe di quattro versi variati, con la rima a a a z. Nella strofa I tutti i versi sono saffici. II. Due saffici seguiti da due 5- / 5-. III. 4'; 5- / 5-; do.; 7'. IV. 7'; ma se leggiamo senza far sinalefe così:

Or ove el capo / cusì pectenato

è un doppio senario. 5- / 5-; do. 5- / 4- . — XX ed ultima : 7' ; 4' ; 4' o 7' ? ; 7'. Qui il terzo è un saffico, se leggiamo : *pensate folle | che a mano a mano*, ed è invece un asclepiadeo ove si legge : *che a mano a mano*. — La strofa XI :

Perdut' ho la lengua con la qual parlava,
e molta discordia con essa ordenava;
nol me pensava quando io mangiava
lo cibo e lo potò ultra misura ;

è di una costruzione molto regolare e per ciò fa bene conoscere il ritmo ; vi sono due 5- / 5- e uno 4' ; l'ultimo è un 5- / 4- con la sinalefe *cibo e*, ma un 6', se essa non si fa e si congiunge *poto ultra*.

Notisi ancora che leggendo *discor-di-a*, il verso corrisponde ad un goliardico latino. Cfr. anche l'ultimo verso della str. XV. *Cantico 35*.

O anima mia creata gentile
non te far vile enchainar tuo coraggio,
che 'n gran baronaggio è posto el tuo stato.

A quest' introduzione di due asclepiadei, uno - 7' ed uno 7', e di un verso 5- / 5-, seguono dieci strofe, ognuna di sette versi che rimano : a b a b c d z. Si fa uso abbondante della rimalmezzo ; così la rima *a* si ripete nell' interno del verso seguente ed altrettanto avviene della seconda rima *b*, ma non della prima ; poi le rime *c d* seguonsi nel medesimo modo. Per rendere più chiaro tale intreccio, riportiamo la prima strofa :

Se om poveretto gioietta te dona,
la mente sta prona a darli el tuo core.
Con gran disio de lui si ragiona,
con vile zona te lega d'amore.
El gran Signore da te è pelegirino
fact' ha 'l camino per te molto amaro,
o core avaro. starai più endurato ?

Il primo verso può essere un 5- / 5- ; ma è piuttosto un - 7' per l'enfasi sulla settima ; in ogni modo è di tipo ibrido. Il secondo è piuttosto un 5- / 5-, non essendovi bisogno di accentar *darli*, ma *core* ; i seguenti sono : 7' ; 7' ; 4' ; 7' ; l'ultimo è piuttosto 5- / 5-. Il quinto verso, accentato sulla quarta, è indeterminato, non avendo enfasi nè sulla sesta nè sulla settima ; l'edizione ha *signor*, ma il ritmo e la rima richiedono l'aggiunta di un *e*. La rimalmezzo non è che di un'utilità illusoria, in specie riguardo

all'asclepiadeo, nel quale crea una pausa artificiale; così per es. divide il quarto verso:

Con vile zona / te lega da more;

appunto come se fosse un saffico 4- / 5-, invece di dividerlo in dattili:

Con vile / zóna te || lé ga d'a / móre,

come gli altri versi di questo genere privi della rimamezzo. Questa poi dimostra la grande facilità con la quale un verso lungo può spezzarsi in due. Lo stesso Tresatti nella sua edizione spezza il verso e comincia con una nuova linea la parte che segue alla rimamezzo. Con tale divisione i primi due versi si sciolgono in quattro senari, il quarto si divide in un quinario e un senario ecc. Ma non sono ammissibili questi spezzamenti, perchè essi non corrispondono alla vera natura dei versi⁷ e disconoscono la tendenza che esiste anche nei versi più o meno irregolari, ad assimilarsi agli endecasillabi.

Nella str. V troviamo: i tre primi versi che sono - 7' ossia 5', cioè di un carattere indeciso; poi seguono: 4'; 7'; 5'; 5'.

Nella str. X e ultima: 7'; - 7'; 4'; 4' o 5'; 5'; il sesto è un altro esempio del verso che chiamiamo adonio accoppiato:

Se comparao cotal der-ata;

e l'ultimo - 5'. Nel quarto verso tutto dipende della sinalefe; se la facciamo, è un verso indeterminato, però accentato sulla quarta; se non, è un verso 5- / 5-:

Quando en lui stai / en tuo gentilire.

⁷ È fatto forse non ancora sufficientemente riconosciuto che in tutto ciò che riguarda la fedeltà metrica, il Tresatti deve considerarsi come una guida poco sicura. E per ciò i versi della sua edizione non meritano d'essere citati come esempi di ritmi jacononici. Se riscontriamo i versi dell'edizione del Tresatti, citati nel *Manuale* del Guarnerio, coll'edizione romana del Nostro, vediamo subito che il vero carattere dei versi è spesso sensibilmente alterato in seguito agli sforzi dell'editore per renderli regolari; così leggiamo:

Ed. rom., C. 29. Molto me so delongato *Tres.* Molto io mi son dilongato.

Qui il verso è un ottonario 7 -, ma presso T. è piuttosto un decasillabo, o, come vuole il Guarnerio, un ottonario con anacrusi bisillaba.

Ed. rom. Et mostro a la gente che sia *Tres.* Et dimostrò a la gente che sia
Ed. rom. Lo spirito illuminato. *Tres.* Lo spirito da Dio illuminato.

Qui il T. da un - 7 - ricava un perfetto endecasillabo.

Ed. rom., C. 46. Lo preite me mostra all'altare *Tres.* Et quel che io veggio sull'altare,
pane si è en vedimento; si è pane in vedimento;
la luce che de la fede ma la luce della fede
altro me fa mostramento altro mi fa mostramento
a gli occhi mei co dentro. ad altri occhi miei, c'ho dentro.

È dunque evidente che i versi dell'ed. Tresatti, citati dal GUARNERIO, op.cit., p. 59, 64, per quanto essi paiano corretti, sono spesso delusori e perciò non rendono chiara l'intenzione del poeta riguardo alla metrica da lui adoperata.

Cantico 43. In questo cantico senza introduzione che consta di cinquanta sei strofe, ognuna composta di otto endecasillabi variati, con la rima: a b a b a b a b, si può vedere un precursore dell'ottava rima. Non manca altro se non regolare in questo senso la rima del 7° e dell'8° verso, ed osservare più rigorosamente le leggi del sillabismo e della sinizesi. Riporto la prima strofa:

L'omo fo creato virtuoso,
vuolsela sprezzar 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.

Vi sono in questa strofa: un 5- / 3 -, cioè un decasillabo; un 5/4 -; 4'; 6'; 4' e 6'; 4' e 6'; do.; 5- / 4 -. Il primo ed il secondo sono decasillabi di fattura non ancora esaminata, coll'accento sulla quinta, provenienti forse dall'incuria del poeta, che non aggiunge un'atona al secondo emistichio della formula 5- / 3 -, che dovrebbe essere 5- / 4 -. Similmente è fatto anche l'ultimo verso. Vorrebbero essere endecasillabi e non lo sono, forse per qualche ragione musicale; in musica la mancanza di un'atona poteva non esser sentita. Così il primo verso s'adatta allo schema *B* del doppio senario ridotto, se si stende la vocale così: virtu-u-o-so; o allo schema *B* del saffico, se trasportiamo *fo* sulla quarta, allungando la vocale: l'o-o-mo *fó cre* / *dto virtuoso*. Forse versi così primitivi non meritano grande considerazione; ma non è senza interesse per la genesi del verso italiano il distinguere quello ch'è arbitrario, da quello che può esser voluto dal poeta; e così in componimenti rozzi l'accorciare il verso togliendo una sillaba, non poteva forse parere più ardito di quello che fosse l'allungarla mediante l'anacrusi. L'imperfezione della metrica di Jacopone fu già sentita dal Tresatti, il quale riempì il vuoto per render normali i versi:

L'omo fo già / c. v. Vuolsela disprezzar per sua follia,

e ne fece due saffici, uno 4' e l'altro 6'. Ma tali emendazioni, per innocenti che siano, non sono ammissibili; si suppone nel frate umbro una preoccupazione della forma, che forse non sentì mai quando sua intenzione fosse stata quella d'osservare con più rigore il sillabismo, questi decasillabi non sarebbero ripetuti tanto spesso. Ve n' è invece abbondanza anche nelle strofe seguenti, per es.:

La misericordia vedente. 3.
Venneglie de sè diffidamento. 8.

Ho escluso i versi che potrebbero dar luogo a qualche dubbio per ragione di dieresi e di sinalefe, come i seguenti:

L'omo quando en prima si peccao. 2.
 La giustizia tanto s'endegnao. 2.
 De lo cademento era dolente. 3.
 La confessione si ha parlato. 7.

Fra questi decasillabi, che chiamiamo irregolari, ve ne sono altri già spiegati colla reduplicazione del verso adonio; per esempio:

7. Entra nel cuore ad abitare = 4 ~ / 4 ~

E forse leggendo *core* o *fine* possiamo raddrizzare i seguenti:

6. Che tutto 'l cor si ha conturbato. 4 / 5 ~
 6. E nella fin glie diè gran dolore 4. / 5 ~.

Lo schema musicale richiede dunque talvolta un allargamento del verso; per farlo entrare nello schema *B* del saffico, accentato sulla sesta, si dovrà leggere così: *la mi-i-seri cor dia ve dente*, ed in un modo simile si dovranno forse allungare gli altri versi per renderli conformi allo schema dell'endecasillabo cantato.

Ciò che v'ha di caratteristico in questo cantico è la quasi totale omissione dell'asclepiadeo; tutti o quasi tutti i versi sono saffici e doppi senari. E in quanto ai saffici, molti sono buoni esempi dell'accentazione sulla sesta sillaba:

En prima si ha messo lo timore.
 La falsa securtà rejecta fore,
 Che l'omo avea preso et engannato;
 Poi mise conoscenza de pudore
 Vedendose sì sozzo e deformato...
 che Dio aveva offeso per peccato.

Tutti nella sesta strofa. — Nella strofa XX seguonsi: 6'; 4'; 5'; 6'; 3 ~ - / 5 ~; 6', 6', 4. Il quinto offre l'accento principale sulla terza sillaba:

Sempre vergene te conservarane.

— Strofa XXX. Il primo:

Lo nostro dolcissimo Redemptore

ha il primo emistichio uguale a quello del goliardico latino; seguono poi cinque versi 4'; il settimo è un decasillabo fatto come quelli colla formula 5 ~ / 3 ~, e l'ultimo è un verso 5 ~ / 5 ~. — Strofa XXXX. Il primo e quarto sono 6', il secondo ed ottavo sono 4' ed i rimanenti sono decasillabi del tipo già studiato. — La strofa LVI

offre una grande varietà di versi irregolari; vi sono decasillabi colla formula 5- / 3-; il 1° 2° e 7°; colla formula 4- / 4- il 5°; un saffico è il 3°, un endecasillabo 5- / 4- il 4°, un doppio senario il 6° e finalmente un asclepiadeo l'ottavo. Riportiamo questa strofa:

De la temperanza e pietate
la misericordia ne è nata,
de lo'ntellecto spene alta amistate
mundicia de core on generata
de la sapientia e caritate
la pace de core si è tranquillata
or preghimo l'alta trinitate
che ne perdoni le nostra peccata.

Cantico 50. « Or se parrà chi averà fidanza ». L'introduzione consiste di tre versi 4'. Le nove strofe di questo cantico sono ciascuna di sette versi di carattere saffico, 4' e 6', anche mischiati con 5', e rimanti: a b a b a b z. Ne riportiamo la prima strofa come esempio dell'armonia singolare e a noi insolita, che può venire dalla mescolanza del saffico con altri ritmi non più usati:

La luna è scura e 'l sole obtenebrato,
le stelle del cielo veggio cadere;
l'antiquo serpente pare scapolato,
tutto lo mondo veggio lui seguire.
L'acqua fa bevute da omne lato,
fiume Giordan se spera d'enghiottire,
Lo popolo de Christo devorare.

Abbiamo qui: 4' e 6'; 5-4-; 5-5-; 4' e 6'; 5-/4-; 4/6-; 6'. — Strofa V: 4'; 5-/4-; 3-/6-; 6/3-; 6'; 6'; 6. — Strofa IX: 4'; 5-/4-; 5/5-; 6'; 5/5-; 5-/-3-; 5-/4-. I versi 3 e 4 della strofa V:

Como l'omo che è enfrenetecato
al qual non può om dar medicina,

con la cesura dopo la 3^a e 6^a sillaba sono notevoli per il loro ritmo; l'uno pare l'inversione dell'altro. Ma forse si deve leggere: « la medicina ».

Cantico 53.

Piange la Ecclesia, piange e dolura,
sente fortuna di pessimo stato.

Dopo questa introduzione di un 5-/4- (o 4-/4-?) e un 7', seguono quindici strofe, fra le quali molti sono 7'; la rima è: a a a z. La prima strofa può dimostrare come il 7' si combina col 5':

O nobilissima mamma che piagni?
mostrì che senti dolor molto magni;
narramel modo, perchè tanto lagni,
che sì duro pianto fai smesurato?

Nell'edizione del 1490 vi sono doppi punti dopo *mamma*, *sentì*, *modo* e *pianto*, ma mancano nell'edizione romana. Fuori del primo verso sono al luogo solito, dove è la rimalmezzo. Notiamo che in questo cantico il tipo 5 - /4 - ricorre molto spesso. Riportiamo alcuni versi di questo genere; essi si trovano a capo delle strofe 5, 6, 7, 8, 12.

Veggio esbandita	la povertate,
auro ed argento	on rebandito,
o sono li Patri	pieni di fede,
o son li Profeti	pien di speranza,
o son li Doctore	pien di prudenza?

Erano certamente sentiti come un tipo particolare, secondo-chè indica il posto che occupano. Nella strofa IX il primo verso:

O son gli apostoli pien di fervore,

presenta il primo emistichio uguale a quello del goliardico latino; seguono poi: 4'; ~7'; 4'. — Strofa XV: 7'; 4'; 7'; 5'. Il primo può anche intendersi come un decasillabo 4 - /4 -:

Nul è che venga / al mio corrotto.

Cantico 68.

Plangi dolente, anima predata,
che stai vedovata de Christo amore.

Dopo quest'introduzione di un 4' e 6', e di un 5' seguono 10 strofe, ognuna di quattro versi che rimano a a a z.

— Strofa I. Tre versi 7' ed uno 5. — Str. II. Il primo è accentato sulla quarta ed ottava:

Io voglio piangere che m'aggio anvito.

Seguono 4'; 4'; 7'. — Strofa III: 4' e 8'; e tre 7'. — IV: 7'; 5 - /4 -; un decasillabo 4 - /4 -; il quarto è un 7'. — V: tutti sono 7'. — VIII. Questa strofa offre una varietà più grande di accenti; sono 4'; 4' e 8'; 3' e 7'; 4' e 6':

Orecchie miei	e che ve delecta
de udir pianto	de amara secta,
non resentiti	la voce dilecta,
che ve faceva	canto e iubilore.

— Strofa X. Si compone di un saffico, da leggersi nel primo emistichio: *non voglio ma-i*; seguono poi due adoni accoppiati e un saffico 4'.

Sarebbe facile aggiungere un'atona al secondo ed al terzo verso:

Salvaticata voglio che sia
enfra la gente la vita mia.

per farne endecasillabi, ma chi ciò tentasse correggerebbe forse l'autore stesso, il quale probabilmente non avrà pensato di raggiungere il numero di undici sillabe, tanto più che, allungando qualche vocale del secondo emistichio, anche i decasillabi si piecano allo schema musicale del saffico.

Cantico 75 :

Fuggo la croce che me devora,
la sua calura non posso portare.

In quest'introduzione il primo verso è anch'esso un quinario raddoppiato; il secondo è un 5', o piuttosto un 7'. Le 15 strofe del cantico si compongono ognuna di quattro versi, che rimano a a a z. Strofa I: due - 7'; 7'; 4. — II. Due 4', un decasillabo 4 - / 4 -, 4'. — III. 4'; 5'; 7'; 7'. — IV. 7'; 7'; 4'; 4'. — X. 7'; 5'; 5 - / 4 - ; 4'. — XV. 4' e 8'; 5'; 4' e 8'; 7'.

Cantico 80.

Sapete voi novelle de l'amore,

senza introduzione, con 27 strofe. Questo serventese riproduce con molta fedeltà la strofa saffica, a cui non manca, dalla quinta strofa in poi, il verso adonio come quarto verso. Le rime sono: a a a b; b b b c; c c c d, ecc. Vi si osservano molte imperfezioni, come per es. la presenza nella strofa saffica dei tipi 5' e 7', nelle prime quattro strofe l'assenza dell'adonico, il quale di più riesce spesso ipermetrico; ma l'intenzione del poeta di riprodurre la strofa saffica è indiscutibile. L'endecasillabo, benchè già molto variato, era considerato da Jacopone, come del resto ancora dai poeti moderni, un verso omogeneo, gli elementi del quale potevano liberamente scambiarsi tra loro. Per un poeta che scriveva inconsapevolmente per quanto riguarda il metro che usava, un asclepiadeo o un doppio senario potevan parere degli equivalenti legittimi del verso saffico, e le pretese di un'arte ingenua erano facilmente soddisfatte.

Strofa I. 6'; 4' e 8'; 6'; 5'. — II. 3' e 6', leggendo *ha-i*; 6'; 6'; 4'. — III. 6'; 5 - / 4 - ; 5 - - / 3 - ; Non par ch'el conòscati / come stimo; 4'. — IV. 6'; 4'; il terzo: Se non t'encresce a *dicerne* sua valenza, sarebbe un saffico 4' e 6', se leggiamo *dirne*; l'ultimo è 6'. — V. Questa strofa offre grande varietà di accenti: 6'; 5 - / 4 - ; 7'; l'ultimo è un adonio sdrucchiolo, destinato a preparare colla sua rima la strofa sdrucchiola già sopra citata:

L'amor ch'io ademandò è singulare,
cielo e terra empie col suo amare,
en cosa brutta non po demorare.
tanto è purissimo.

I versi 2 e 3 sono ritmi indeterminati, cioè si possono spiegare in diversi modi; se leggiamo: cielo-e terra / empie col suo amare, il verso è un saffico 4' e 6'. E se nel verso seguente non teniamo conto della poca enfasi su *non* e *po*, abbiamo un saffico accentato sulla quarta, sull'ottava; soltanto sull'ottava l'accento è secondario: dèmoràre, come in altri casi già veduti. — X. 6'; 5~/3-; 5~/5-; 5-; — XV. 7'; 4' e 6'; 4'; 4'. — XX. 6'; 6': il terzo essendo letto:

Non perdona ma-i / per pregaritio,

è un 5~/4-; segue un quinario. — XXVIII. È una strofa saffica regolarissima, già citata.

Cantico 88.

L'omo che può la sua lengua domare.

Non ha introduzione ed è formato di 23 strofe, ognuna di dieci versi, molto spesso del tipo 4' e 6', che rimano: a b a b a b a b.

Strofa I. 7'; 4' e 6'; 6'; 4'; 5~/3-; 6'; 6'; e tre 4'. — II. 5'; 4'; 6' ossia 5~/4-; 5-4-; 4'; 6', se leggiamo *voler* invece di *volere*; 6'; 6~/4-, irregolare; 4'; 4' e 6', se ammettiamo tre volte la sinizesi. — III. Il primo è: o un decasillabo, o un 5~/4-, secondo il modo con cui si fa la sinizesi; il secondo è 3' e 6'; 6'; 5~/4-; 5'; 6'; 3' e 6'; 5/5-; 6'; 4'. — V. Un decasillabo 5~/3-; 4'; 6'; 4'; 4'; 6'; 6'; 4'; 6'. — X. 4'; 4'; 6'; 6'; 5~/4-: dec.; dec.; 6'; 5'; 6'. — XX. Tre decasillabi; poi 4'; 4'; 5'; 5~/3-; 6'; 6'. — XXIII. Il primo è un 3' e 7':

Or preghiámo lo signore potente;

e seguono: un decasillabo; 6'; 5/5-; 4'; 4'; 5/4-; 4'; 6'; 6'. Come risulta da questa analisi, ricorrono talvolta reminiscenze del verso goliardico 5~/5-:

De nove orden d'angeli / en ordenanza. 3.

Pareme l'altissima / speranza. 8.

E discordia mettono / en pregione. 20;

il quale, benchè perfetto nel primo emistichio è deficiente nel secondo. Anche un primo emistichio di verso politico, cioè un settenario sdrucchiolo, si può additare nel verso:

E le radice dodece / cevide. 7.

Questi ritmi, se voluti, si spiegano colla tendenza di far entrare un po' l'armonia di versi eterogenei nella misura dell'endecasillabo, però col sacrificio d'una grande parte del secondo emistichio.

Cantico 90.

Amor de caritate: perché m'hai sì ferito,
Lo cor tutto partito: et arde per amore.

Quest' introduzione è formata da due martelliani; ma par che l'editore (o il poeta?) voglia indicare coi punti e con le majuscole che siano da considerare come quattro settenari. Le 36 strofe di questo cantico sono formate ognuna d'otto versi, dei quali i primi 6 sono endecasillabi o ad essi equivalenti, e i due ultimi martelliani, divisi come sopra si è detto. La rima è: a b a b a b; poi in fine al primo settenario b, del secondo e terzo c c. La rima di chiusa che sempre si ripete, è z. Notiamo che i versi sono molto più regolari dei precedenti. — Strofa I. Tutti 4', ma il quinto 6' e 8'; il quarto è ipermetrico. — II. Decasillabo, ma 6' coll'iato: 7'; 6'; 4' e 8'; 4; 6. — III. Tutti 4' e 6', e così nelle strofe XV e XX. — Nella strofa XXI ritroviamo senari:

Christo che lo core si m'hai furato,
Dici che ad amor ordini la mente;

e seguono due sulla 4' e 6'; 7'; 5'. — XXX e XXXVI: tutti sono regolari, 4' mescolati con 6'. Insomma, qui tutto è chiaro e limpido, anche in riguardo al ritmo; certamente questo Cantico è assai elaborato che non siano molti altri componimenti del Nostro.

Cantico 100.

Fiorito è Christo nella carne pura,
or se rallegri l'umana natura.

Dopo quest' introduzione d'un saffico ed un asclepiadeo, seguono 18 strofe, ognuna di quattro versi rimanti a a a z; l'ultima parola d'una strofa si riprende nella seguente, formandone la prima parola. — Strofe I e II: tutti i versi sono saffici, 4' e 6'. — III: 7'; 4'; il terzo verso:

Esso Dio dal padre beato,

è un decasillabo 3', 6', 9', cioè con un ritmo anapestico che rammenta i noti versi manzoniani; l'ultimo è 7'. — La strofa IV si analizza 5/5 ~; 5 ~ /4 ~; 5/5 ~; 4' e 8':

Fior de Nazzareth si fece chiamare
de la Giesse virgo vuole pullulare,
nel tempo del fior se volse mostrare
per confermare lo suo grande amore.

— Str. V. 4' e 8'; 6'; 5 ~ /5 ~; 4' e 6'. — X. 4'; 4'; 5'; 7'. — XV. Un martelliano:

Con amor reformasti Tomaso non credente,

seguito da tre 5'. — XVIII. I versi sono 5', eccettuato il terzo:

Lo spirito mandasti acciocchè infiammati,

il quale è probabilmente anch'esso un martelliano. Con tutto ciò si potrebbe ridurlo alla formula $5 \sim / 5 \sim$, leggendo *spirto* o ammettendo un'anacrusi nel primo semistichio; nel secondo si dovrebbe far uso della sinalefe. Ma il martelliano precedente non è emendabile con siffatti espedienti, e perciò sarà meglio non toccar nulla.

Cantico 101.

Troppo perde el tempo chi non t'ama,
dolce amor Jesù sopra ogni amore.

Questi due decasillabi, o forse meglio endecasillabi 6', se ammettiamo l'iato, formano l'introduzione ad un cantico di 29 strofe. Ognuna di esse ha 7 versi, che rimano: a b a b a b z. L'ultima parola della strofa, o una parola del medesimo radicale, ricompare sempre nel principio della strofa seguente. Abbiamo nella strofa I: 4'; 5 ~ / 4 ~; do.; 4' e 6'; 6'; 4'; 6'. — II: 6'; 6'; 4'; 6'; 6'; il penultimo verso:

Tu regge lo mio cor che da te non caggia

colla formula $6 / 5 \sim$ non sembra essere un martelliano; si può ridurre alla formula $5 \sim / 5 \sim$ se si legge: *regge il*. L'ultimo = $5 \sim / 4 \sim$. — III: 4'; 4'; 6'; 5 ~ / 5 ~; 4'; 4' e 6', 3' e 6'. — V: 4' e 8'; 4'; 4'; ed i rimanenti 6'. — X: Tutti 4' e 6'; il quinto un decasillabo? — XX. 6', se si legge *dar per dare*; 4'; 4'; 7'; 6'; 4' leggendo *creator*; 6'. — XXIX: Tutti 4' e 6'; il 1°, 3° e 5° verso sono saffici a emistichio tronco.

Cantico 102.

Se per dilecto tu cercando vai,
cerca Jesù, e contento serai.

Dopo quest'introduzione seguono cinque strofe, ognuna di sei versi che rimano: a b a b b z. Nel verso iniziale si ripete sempre una parola, o una forma di una parola, contenuta nel verso che chiude la strofa. Tutti i versi sono saffici, accentati di preferenza sulla quarta, sulla quarta e sesta, sulla sesta, e talvolta sulla quarta ed ottava. È un cantico molto chiaro per il senso, espresso con parole vigorose ed efficaci, nonchè notevole per la sua fattura ritmica. L'endecasillabo vi è trattato press'a poco come nella letteratura classica. Esso prova che Jacopone poteva, quando gli piacesse, essere rimatore men rozzo di quel che soglia apparire. Non vi è che il verso:

Se perir non voi non seguitare,

che pare irregolare; così come è, è un decasillabo. Dobbiamo leggere *vo-i* per formar un doppio senario ridotto? Più semplice e più conforme al contesto sarà leggere *perire*, per ottenere un endecasillabo accentato sulla terza, o anche (cosa più importante) sulla sesta. Terminiamo con la terza strofa, la quale può dar un'idea della regolarità con la quale il cantico è composto:

Anima mia tu sì sei sposata,
a quello sposo re celestiale;
sta nella fede perchè l'hai giurata,
amando lui d'amor perpetuale.
E ciò facendo, el gaudio eternale
da lui in fine tu riceverai.

JOHN SCHMITT

*del'Università di Lipsia*¹.

¹ Colpito da grave malattia mentre si stava stampando questo lavoro, il prof. Schmitt non ha potuto che parzialmente rivederne le bozze. Si è fatto quanto era possibile per evitare scorrezioni, ma nulla, come ognun sa, può sostituire l'occhio d'un Autore che invigili i propri scritti.