

sue conseguenze "pratiche". Per comprenderlo dobbiamo pensare a un caso che si verifica spesso nella tradizione di manoscritti medievali: la conservazione della "copia" di un originale andato perduto che si presenta a prima vista come una perfetta "riproduzione" dell'antigrafo, non solo sul piano testuale, ma anche sul piano della scrittura e delle illustrazioni (si pensi a certi codici di Terenzio o di Plauto che hanno per così dire "fotografato" l'originale).²¹ In simili casi lo studioso è costretto ad attribuire alla "copia" una certa dose di "autenticità", come se fosse l'originale: ed è altresì costretto ad elaborare criteri ipotetici che permettono di stabilire se essa è fedele o meno alla sua fonte. Così facendo non si può non affrontare la problematica proposta dal metodo "logico", poiché bisogna pur definire quale sia lo statuto dell'originale e della replica senza poter condurre un esame empirico diretto che mostri tangibilmente le differenze tra il punto di partenza ed il punto d'arrivo.

La storia della trasmissione dei testi antichi e medievali abbonda di simili questioni di difficile soluzione, che possono essere affrontate solo combinando insieme la competenza di discipline diverse e le esigenze dei diversi modelli interpretativi per illuminare oggetti quanto mai sfuggenti ed ambigui.

21. C. QUESTA, *Numeri innumeri. Ricerche sui 'Cantica' e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 23-199; F. TRONCARELLI, *Codicologia e storia della trasmissione dei testi. Note e riflessioni*, in « Scrittura e Civiltà », XIII 1989, pp. 547-59.

DALLA METRICA ALLA RITMICA

I. LE ORIGINI DELLA VERSIFICAZIONE ROMANZA

a) *Metro e ritmo*

Il titolo della raccolta di testi posta in *Appendice* a questo saggio, *Ritmica latina e versificazione romanza*, indica che ci troviamo di fronte a due distinte tecniche poetiche e nello stesso tempo sottintende un qualche rapporto di derivazione della seconda dalla prima. Il problema che dobbiamo così porci è quello dell'origine della versificazione romanza, problema controverso e discusso dalla critica da circa un secolo a questa parte e tuttora vivissimo nella tematica socioletteraria della filologia applicata alle letterature "romanze". Sull'argomento sono state enunciate più teorie:

- 1) quella romantica, secondo cui, coerentemente con le teorie estetiche del tempo, la "versificazione" si rifarebbe ai modi della poesia popolare, sia essa a sua volta d'origine celtica e germanica, oppure romano-popolare;¹
- 2) quella di Wilhelm Meyer aus Speier,² secondo cui i modelli della "versificazione" andrebbero ricercati piuttosto nella tradizione ebraica;
- 3) quella più moderna³ che tende a ricollegare la tecnica della

1. Cfr. G. PARIS, *Lettre à L. Gautier sur la versification latine rythmique*, Paris, Franck, 1866; K. VOSSLER, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, Köhler, 1951, p. 30; P. VERRIER, *Le vers français*, Paris, Dier, 1931, vol. 1 p. 19.

2. Cfr. *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, voll. 3, Berlin, Weidmann, 1905-1936.

3. Cfr. F. D'OVIDIO, *Versificazione romanza*, Napoli, Guida, 1932, voll. 3; PH.A. BECKER, *Die Anfänge der romanischen Verskunst*, in « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », LVI 1932, pp. 257-323; G. LOTE, *Histoire du vers français*, voll. 3, Paris, Boivin et C.^{ie}, 1949 sgg.; M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz, 1957; D'A.S. AVALLE, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Mori, 1962, vol. 1 pp. 119-60, e *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.

“versificazione” romanza alla “ritmica” latina ed a vedere nella “versificazione” un ricalco sillabico della metrica classica.⁴

b) *Il verso romanzo*

Nella definizione del verso italiano non dobbiamo tener conto unicamente del numero totale delle sillabe, bensì anche della cadenza, vale a dire della posizione dove cade l'ultimo accento tonico (= ritmico). L'endecasillabo ad esempio non ha necessariamente undici sillabe, poiché l'elemento che lo qualifica non è tanto il rispondere a tale requisito, quanto piuttosto il presentare l'ultimo accento tonico (= ritmico) sulla decima sillaba.

Per endecasillabo si intenderà dunque il verso in cui l'ultimo accento tonico cade sulla decima sillaba; tale sillaba può rimanere scoperta, oppure essere seguita da una o due sillabe atone che però, essendo escluse dal computo del verso, non hanno alcun valore e andranno quindi intese come soprannumerarie. Quanto al termine endecasillabo, osserveremo che esso è legato alla struttura stessa della lingua italiana, vale a dire al suo andamento prevalentemente piano; come risulta infatti dalle tre varianti dell'endecasillabo:

~~~~~L tronca  
(*Inf.*, v 46: «E come i gru van cantando lor lài»)

~~~~~L~ piana  
(*Inf.*, I I: «Nel mezzo del cammin di nostra vita»)

~~~~~L~~ sdrucchiola  
(*Inf.*, xxiii 34: «Già non compié di tal consiglio réndere»),

la variante piana (la seconda) ha appunto undici sillabe. (Nella versificazione francese si parlerà invece di *décasyllabe*, essendo il francese una lingua eminentemente tronca).

4. Sui rapporti fra la ritmica latina e la metrica quantitativa si veda l'opera fondamentale di D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.

c) *La metrica classica*

La metrica classica è basata su principi completamente diversi. In essa infatti quello che conta è la durata o quantità delle singole sillabe, varianti da un minimo di un tempo primo o *mora* ad un massimo di due tempi primi o *morae*. Il tempo primo è rappresentato da una breve (∪), mentre due tempi primi possono presentarsi o sotto forma di una lunga (—) oppure di due brevi (∪∪). Il numero delle sillabe non ha dunque alcuna importanza.

Esaminiamo ad esempio l'esametro dattilico:

—∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪

Esso è costituito, come appare nello schema, da sei metri dattilici. (Il metro dattilico si identifica col piede dattilo. Ciò non capita sempre: il metro giambico, ad esempio, consta di due piedi [∪— ∪—]. Vedi la spiegazione che ne dà Orazio nell'*Ars poetica*, 251 sgg.: «Una sillaba lunga congiunta ad una breve si chiama giambo ch'è piede celere, ed a causa di questa sua rapidità esso fece conferire ai senari giambici il nome di trimetri, quantunque sei fossero i suoi *ictus*»).

L'esametro dattilico catalettico *in disyllabum* (= uscente in due sillabe), può, come è noto, avere quattro spondei (— —) al posto dei primi quattro dattili:

—∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪

L'esametro si dice spondaico se in quinta posizione invece di un dattilo c'è uno spondeo; in tal caso però il quarto piede dovrà essere obbligatoriamente un dattilo. Poiché tanto il dattilo quanto lo spondeo sono composti di quattro tempi primi, l'esametro conterrà in totale 23/24 tempi primi; le sillabe invece possono variare da un minimo di 13 ad un massimo di 17.

I classici dunque, a differenza di chi è abituato a contare il numero delle sillabe, basavano la loro versificazione sul numero e sulla disposizione dei tempi primi (vale a dire sulla quantità). A questo proposito andrà osservato che quando si parla di tempi pri-

mi ci si riferisce alla quantità non delle vocali, ma delle sillabe. Come è noto, la quantità delle sillabe non concorda sempre con quella delle vocali in esse contenute. Di norma le sillabe che contengono una vocale lunga (RŌ/MA, AU/RUM) sono lunghe, e quelle che contengono una vocale breve libera (BĒ/NE, DĒ/US) sono brevi. Le sillabe invece che contengono una vocale breve chiusa (es. ĪLLE, ĪSTE, TĒMPUS, CŌRPUS, FŌNTE, PŌRTA, VĒNTUS) sono lunghe per convenzione o posizione (ĪL/LE, ĪS/TE, TĒM/PUS, CŌR/PUS, FŌN/TE, PŌR/TA, VĒN/TUS).

La durata (quantità) delle vocali è elemento connaturato con l'intima struttura delle lingue classiche e su di essa si possono costituire serie di opposizioni fonologicamente rilevanti. Si veda ad es. il caso di: VĒNIT/VĒNIT, dove il diverso valore temporale dei due termini dipende in sostanza dalla quantità della prima vocale.

Mentre poi in latino la posizione dell'accento è legata alla quantità della penultima sillaba (es. CECĪDIT/CECĪDIT), in italiano l'accento è libero (es. *meta/meta*) per cui la rilevanza fonologica è trasferita dalla *quantità* alla *qualità*.

#### d) "Ictus" meccanico e "ictus" vocale

Il passaggio dalla struttura quantitativa latina a quella qualitativa romanza ha comportato di necessità un riassetto delle tecniche specifiche delle letterature classiche che sopperisse alla caduta dei valori della quantità. Nel verso classico l'ordine dei tempi primi (τᾶξις χρόνων) è scandito dalla battuta o *ictus*. Nell'epoca classica tale *ictus* si riferiva all'innalzamento o all'abbassamento del piede o della mano di chi batteva il tempo (*ictus* "meccanico") e non al volume della voce (*ictus* "vocale"). Pertanto la terminologia arsi (= *sublatio*) / tesi (= *positio*), non riferendosi alla *vox*, ma alla posizione del *pes* o del *digitus*, ha un valore diametralmente opposto a quello adottato più tardi quando la *elevatio* e la *positio* saranno riferite alla *vox*.<sup>5</sup>

5. Su tutto l'argomento si potrà consultare l'opera di M.C. NICOLAU, *L'origine du "cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, pp. 44-64.

La definizione tradizionale di *ictus* nell'epoca più antica è ad esempio quella fornita da Quintiliano (I secolo dell'era volgare) nella sua *Institutio Oratoria*, IX 4 45: *tempora etiam animo metiuntur et pedum ed digitorum ictu [...]* («i tempi sono misurati mentalmente oppure col battere i piedi e le dita»).

Per quel che riguarda l'altra definizione, le prime testimonianze risalgono al IV secolo dell'era volgare. Si veda ad esempio Mario Vittorino in *Grammatici Latini* (in seguito G.L.), VI 40 10 sgg.:

*Arsis igitur et thesis quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum. Est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono. Item arsis elatio temporis, soni vocis, thesis depositio et quaedam contractio syllabarum* (dove vengono giustapposte le due definizioni, quella tradizionale nella prima parte del testo, e quella nuova nella seconda parte, da *Item* in poi).

Col passare del tempo però cade la prima parte della definizione e l'*ictus* viene riferito unicamente alla *vox*. Cfr. nel V secolo Marziano Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX 974): *Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio*; ed ancora alla fine del VI-inizio VII secolo Isidoro, *Etymologiae*, I XVII 21, dove scrive: *Arsis et thesis, id est elevatio et positio vocis*.

Sempre a questo proposito andrà osservato che Mario Vittorino è stato in qualche modo preceduto da un altro grammatico, Sacerdote, che già nel III secolo (G.L., VI 448 20 sgg.) non esita a identificare *ictus* e *accentus*:

*Hoc tamen scire debemus, quod versus percutientes [id est scandentes] interdum accentus alios pronuntiamus quam per singula verba ponentes; 'toro' et 'pater', acutum accentum in to et in pa, scandendo vero 'inde toro pater Aeneas' in ro et in ter.*

La lezione *in ter* non sembra corretta perché a norma dello schema metrico si dovrebbe leggere piuttosto *Índe toró pater Aêneás*, vale a dire con l'accento (= *acutum accentum*) spostato su *ro* e su *Ae* (e non su *ro* e *ter*). M. Burger, op. cit. in n. 3, p. 101, propone di correggere: *in ro et in in*, credendo di intravedere la radice della corruzione nelle condizioni stesse dell'originale, vale a dire nella lezione *in in* rimasta incomprensibile all'amanuense, che avrebbe quindi

pensato di « migliorare il testo sostituendo *tera in* ». Dato però che la sillaba *in* di *Inde* porta già l'accento, mentre Sacerdote parla di accenti spostati dalla loro sede naturale, non è escluso che la lezione vada corretta piuttosto in *in Ae*.

Nel passo, dunque, di Sacerdote, *ictus* e *accentus* sono in sostanza la stessa cosa. Di conseguenza par lecito dedurre che l'*ictus* all'epoca sua da *meccanico* che era doveva essersi oramai trasformato in *vocale* e che l'*accentus*, d'altro canto, non era più cromatico o musicale (o almeno prevalentemente cromatico o musicale) ma dinamico o espiratorio (o almeno prevalentemente dinamico o espiratorio).<sup>6</sup> Il sistema (*vocale*) di scansione proposto da Sacerdote, che costituisce una grossa novità nei confronti del sistema (*meccanico*) tradizionale, è quello che prevarrà più tardi nella scuola della fine dell'Antichità conservandosi poi praticamente intatto sino ad oggi.<sup>7</sup>

#### e) Il ritmo nell'Antichità

Normalmente per ritmo si intende un regolare alternarsi di tempi forti e di tempi deboli. Nell'Antichità classica (greca) con  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  venivano invece indicati quanto meno due concetti diversi: 1. quello che è proprio anche delle lingue moderne di: "scansione", "pulsazione", "ritmo" o "armonia" (vale a dire il modo di essere di un qualsiasi organismo anche biologico, come pure musicale, ecc.); 2. qualcosa di più concreto, ossia la tecnica specialissima impiegata dai poeti melici nella lirica o dai tragici nei cori.<sup>8</sup>

Volendo delineare più precisamente il concetto di ritmo, bisogna tener presente che metrica e ritmica nella classicità rappresentavano due tecniche diverse, quantunque ambedue basate sulla quantità; la prima, quella cioè metrica, è legata alla presenza di

6. Cfr. D'AS. AVALLE, *Bassa latinità. Vocalismo*, Torino, Giappichelli, 1979, pp. 27 sgg., dove si troverà una descrizione dell'accento latino.

7. Cfr. BURGER, op. cit., p. 102, e L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck, 1948, par. 17.

8. Se ne veda una definizione corretta ancora in MALLIO TEODORO, G.L., VI 585 17-586 4: *Siqua autem apud poetas lyricos aut tragicos quispiam repererit, in quibus certa pedum conlocatione neglecta sola temporum ratio considerata sit, meminerit ea, sicut apud doctissimos quosque scriptum invenimus, non metra, sed rhythmos appellari oportere.*

certi piedi, disposti in un dato ordine, con la possibilità di ripetere in modo indefinito lo schema prefissato (verso); la seconda invece, vale a dire il ritmo, definita per lo più in via negativa (il ritmo, cioè, è tutto ciò che non è metro), comporta serie più o meno lunghe di piedi non divisibili in versi.<sup>9</sup>

Secondo la dottrina tradizionale della scuola della tarda Antichità, mentre il metro sottintende sempre nella prima tecnica la presenza di un ritmo, si può anche dare ritmo, nella seconda, senza un metro preciso.

In proposito il grammatico Diomede, citando Varrone, afferma che: « Fra il ritmo che noi latini chiamiamo 'numero' [l'equivalenza, tradizionale nella dottrina della tarda Antichità, comporta la presenza del termine medio  $\acute{\alpha}\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ] e il metro c'è la stessa differenza che passa tra la materia (= *materia*) e la norma (= *regula*) ». In altre parole, come non si dà norma o regola (metrica) senza una materia (ritmo) a cui si possa applicare, così è possibile che la materia (ritmo) sussista di per se stessa senza una norma precisa (metro).<sup>10</sup> Il ragionamento vale in diverso modo anche per Mario Vittorino: <sup>11</sup> *Inter pedem autem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit* (*Appendice*, n. 4, Mario Vittorino, *Ars grammatica*, G.L., VI 44 6-9), oppure Aurelio Agostino: *Quocirca omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est* (*De musica*, III 1 2, ed. D. Gentili, p. 494), e *Quae sic distinguuntur, ut omne metrum etiam rhythmus sit, non omnis rhythmus etiam metrum* (*De musica*, III 2 4, p. 498), e Beda: *rithmus per se sine metro esse potest, metrum vero sine rithmo*

9. Cfr. la definizione di MEYER, op. cit., vol. III p. 140: « Il *metrum* indica sia i singoli piedi, sia una serie di tali piedi. Per *rhythmus* invece si intendono piedi di più sillabe uniti fra di loro, oppure versi lirici liberi, composti da piedi di diverso genere non definibili metricamente ».

10. Vd. *Appendice*, n. 5, p. 513, 1-3. La struttura di questa proposizione è comune già in epoca antica. Essa si basa su di un rapporto di inclusione - nel nostro caso: R (ritmo)  $\supset$  M (metro) - e si ritroverà, ad esempio, nel *Trattato* di NICOLÒ TIBINO (ed. G. MARI, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. Appunti per servire alla storia della poetica nostra*, in « Studi di filologia romanza », VIII 1899, fasc. 21 p. 468, rr. 33-34): *Consonantia habet se ad rithmum tamquam genus ad speciem - Declaratur ista: quia ubi rithmus ibi consonantia, sed non e contrario*, e ancora nel *Cours* di SAUSSURE (ed. DE MAURO, p. 64): « Non tutti i fatti di sintagmatica si classificano nella sintassi, ma tutti i fatti di sintassi appartengono alla sintagmatica ».

11. Ma probabilmente ELIO FESTO AFTONIO, cit. in MARI VICTORINI *Ars grammatica*, Introduzione, testo critico e commento a cura di I. MARIOTTI, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 47.

esse non potest (Appendice, n. 10, Beda, *De arte metrica*, ed. C.B. Kendall, rr. 13-14, ripreso dall'*Ars Palaemonis de metrica institutione*, in *Appendice*, n. 3, rr. 11-12).

Come si è detto, i modelli greci della lirica non erano sempre basati sulle leggi dei metri, ma si presentavano come un flusso ininterrotto di piedi anche diversi, liberi da ogni schema prestabilito. La migliore definizione è ancora quella di Cicerone, in *Orator*, 183:

*A modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυριχοί a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, muta paene remanet oratio.*

Quanto a Catullo ed Orazio, si tratta di una normalizzazione propria dello spirito romano applicata ad una materia che di per sé non comportava leggi di alcun genere. Scrive a questo proposito W. Meyer<sup>12</sup> che

naturalmente anche la maggior parte dei versi delle antiche odi greche, usate da Orazio, originariamente avevano forma di ritmo, così come i versi liberi di Pindaro; ma presso i Greci già in epoca anteriore ad Orazio questi versi erano noti nella scuola e avevano designazioni fisse; codificate poi da Orazio divennero nella scuola nota materia di studio, spesso trattata come settore a sé stante (*De metris horatianis*) che però non faceva più parte dei "ritmi misteriosi", la cui origine e natura rimanevano incomprendibili ai poeti e ai dotti romani, Orazio compreso.

L'unico tratto del ritmo unanimemente riconosciuto dagli artigiani della tarda Antichità, Mario Vittorino (testo n. 4 dell'*Appendice*), Diomede (testo n. 5 dell'*Appendice*) e sant'Agostino (testo n. 7 dell'*Appendice*) è quello che si condensa nei due termini di *infinitum* (4 e 5) e di *perpetuum* (7). Definizione questa che si ritrova puntualmente ancora più tardi in Isidoro: [*metro*] *adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit* (*Etymologiae*, I xxxix 3).

12. Cfr. op. cit., pp. 131-32.

## 2. BEDA, 'DE ARTE METRICA'

### a) *Motivi dei cambiamenti introdotti da Beda nel concetto di ritmo*

Esaminiamo il testo di Beda (n. 10 dell'*Appendice*). Si può dire che la definizione di ritmo da lui offerta chiude un'epoca e ne apre una nuova, nella misura in cui rappresenta un compromesso tra l'insegnamento tradizionale della scuola applicato alle nozioni di metro e di ritmo e le grosse novità tecniche che s'erano venute affermando durante gli ultimi secoli dell'Antichità nel campo specifico della versificazione.

Sotto questo rispetto Beda innova profondamente, ma pur sempre in base a criteri e per motivi che non si differenziano da quelli che, già prima di lui, avevano permesso ad altri maestri di modificare via via le nozioni trasmesse dalla scuola. Come vedremo più avanti, tali motivi sono per lo più casuali. Essi infatti sono il frutto non tanto di una precisa e rigorosa consapevolezza teorica, quanto piuttosto di un'attività correttoria di tipo, per così dire, estemporaneo, dettata in non pochi casi dall'ignoranza (cfr. *Appendice*, n. 2, testimonianza di Servio Onorato e più avanti 2n) delle ragioni storiche che stavano alla base dell'insegnamento tradizionale.

Certo è che una scuola di tal genere, linguisticamente ancorata alla terminologia tecnica della tradizione grammaticale, non si sarebbe potuta liberare dalla tirannia delle norme tramandate ed aprire alle modificazioni profonde cui andava allora soggetta la lingua di tutti i giorni, se non per motivi inerenti alle condizioni stesse della trasmissione di quelle norme. Ora, nella fattispecie, il termine ritmo era allora provvisto di una connotazione tanto carente sul piano semantico da poter essere impiegato per indicare i fenomeni più disparati. Per tanto fu ad esso che gli artigiani dell'alto Medioevo fecero ricorso, sicuri di tutelare la tradizione se non altro sotto veste puramente terminologica, e nello stesso tempo di non venir meno alla necessità di riconoscere il ben fondato delle realtà linguistiche che si venivano allora affacciando sulla ribalta della scena letteraria.

b) *La definizione di ritmo in Beda*

Nella sua opera dedicata alla tecnica della versificazione quantitativa (*De arte metrica*) Beda utilizza fonti di vario genere, in parte già corrotte, che gli consentono un largo margine di manovra per quel che riguarda il loro adattamento alle novità letterarie dell'epoca. Le conclusioni cui egli giunge possono a buon diritto definirsi rivoluzionarie. Egli infatti è il primo ad impiegare il termine ritmo per definire la nuovissima tecnica basata sul computo delle sillabe che contraddistingue buona parte della produzione innografica dell'alto Medioevo.

Ed ecco che cosa scrive al riguardo:

Sembra che la tecnica che più assomiglia alla metrica sia la ritmica, la quale consiste in un'unione modulata (*modulata compositio*) di parole, basata non sulle norme (*ratio*) della metrica, ma, così ad orecchio, sul numero delle sillabe, come lo sono ad esempio i canti dei poeti popolari. E inoltre, come si può dare ritmo senza metro, così non si può dare metro senza ritmo. O ancora in parole più semplici: il metro è una norma (*ratio*) imposta alla modulazione, il ritmo invece una modulazione non basata su norme precise. Per lo più tuttavia vedrai comparire casualmente degli schemi (*ratio*) nel ritmo (o, se si vuole, delle regole nella disposizione degli accenti?),<sup>13</sup> non perché si sia osservata una qualche regola compositiva, ma lasciandosi guidare dal suono e dalla modulazione stessa; salvo che, mentre i poeti popolari, come è ovvio, comporranno i loro ritmi rozzamente, i poeti colti invece lo faranno in maniera regolare. Ed in tal modo, a immagine del metro giambico è stato ottimamente composto quel famoso inno: *Rex aeternae*... ed altri non pochi inni di tipo ambrosiano. Nello stesso modo sul modello del metro trocaico si canta l'inno alfabetico<sup>14</sup> sul giorno del giudizio universale: *Apparebit repentina*...<sup>15</sup>

13. Cfr. BURGER, op. cit., p. 103, e NORBERG, op. cit., p. 119.

14. Per inno alfabetico o abecedario si intende un componimento nel quale le singole strofe o i singoli versi iniziano con le lettere dell'alfabeto nell'ordine progressivo A, B, C, ecc. Questa tecnica deriva dalla versificazione ebraica.

15. Il passo di Beda ha avuto grande fortuna nella scuola, come è dimostrato ad esempio da questa traduzione di Claude Fauchet: « Il y a apparence que les Rhythmes tiennent du Metre: pour ce que c'est une harmonieuse composition de paroles, non par mesure et certain ordre tel que celui qui se garde en la composition des Metres ou vers, ains par nombres de syllabes, selon qu'il plaist aux oreilles. Et tels sont les Cantiques des Poetes vulgaires. De vray le Rhythme peut estre fait par soy (par-

Prima di entrare nel merito di questo testo, sarà bene soffermarsi sul valore da attribuire a *modulatio*. Secondo Nicolau (op. cit. in n. 5, p. 132) la *modulata compositio* starebbe ad indicare « les variations d'intensité de la voix », e cioè – come aggiunge Mario Pazzaglia –<sup>16</sup> « la ricorrenza regolare di sillabe toniche e accentate in un verso caratterizzato da un numero definito di sillabe ». Dubbi seri sorgono quando si consideri l'altra definizione di *metrum*, secondo la quale si tratterebbe di una *ratio cum modulatione*; formula questa che rimette senz'altro in discussione la teoria di Nicolau, visto che i *metra* sono basati solo sulla quantità delle sillabe e non sulla loro qualità. Il problema non si risolve così facilmente, per cui sarà opportuno riprenderlo in esame cominciando dalla questione dei rapporti intercorrenti fra la concezione di *modulatio* e quella, non meno spinosa, di *accentus*.

L'*accentus* – come è noto – può avere valore cromatico o musicale, come nella tradizione greca e latino-classica: quindi *accentus acutus* vs *accentus gravis*, contrassegnanti i neumi (note), rispettivamente, ascendenti (†) e discendenti (‡). Più tardi l'*accentus* assumerà un diverso valore, questa volta dinamico o espiratorio: quindi sillabe toniche vs sillabe atone. Tanto nel primo come nel secondo caso l'*accentus* viene spesso indicato anche col termine *sonus*, che quindi assumerà rispettivamente il valore di 'suono musicale' e di 'energia articolatoria', o addirittura di 'rumore'. La trasformazione infine del primo *accentus* (o *accentus 1*) nel secondo *accentus* (o *accentus 2*), comporta di norma l'omologazione dell'*acutus* con l'*ac-*

fois?) sans Metre: mais le Metre ne peut estre sans le Rhythme ou mesure. Ce que l'on peut dire plus clairement, Metre est un chant contraint par certaine raison; Rhythme est un chant libre et non subject à aucune loy. Vray est que bien souvent vous trouverez de la raison ou mesure certaine au Rhythme, non pour ce que le compositeur s'y soit assubjecti, mais pour ce que le son (ou ton, selon Victorinus) et harmonie l'a par adventure conduit et mené iusques à ceste raison. Laquelle il est de nécessité que les Poetes vulgaires suivent lourdement, et les sçavants sciemment. Comme l'Hymne qui s'ensuit, lequel est tresbien en façon de vers iambiques: [*Rex aeternae domine*] et autres en assez bon nombre de saint Ambroise. Encores s'en chante il en façon de Trochaïques, comme cestuy-ci du iour du iugement, composé par alphabet: [*Apparebit repentina*]» (sec. XVI): da LOTTE, op. cit., vol. 1 pp. 31-32.

16. M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 44.

to tonico, e il *gravis* con varie forme di atonicità (e si veda anche piú avanti la nota 73).

La *modulatio*, a sua volta, vien riferita rispettivamente alle tecniche che presiedono ad una corretta armonizzazione dei suoni (musica) e delle parole (poesia). Dato il carattere cromatico o musicale dell'*accentus* greco (dove si parla di "prosodia") e latino classico, i manuali di versificazione vennero precocemente a confondersi con quelli di musica, adottandone, fra l'altro, quasi tutta la relativa terminologia. Di qui una buona serie di equivoci, anche in senso inverso, come quando la mutata natura dell'*accentus 1* contribuì non poco all'affermarsi nella terminologia musicale (almeno classica) dei "tempi forti" e dei "tempi deboli". Leggenda questa che avrebbe potuto essere tempestivamente sfatata in base alla nota tendenza della bassa latinità ad allungare le sillabe brevi poste sotto l'accento tonico, tendenza questa estesa ad ogni genere di sillabe toniche da Pietro Elia e dai suoi imitatori, l'anonimo autore dell'*Opusculum de accentibus* del XII secolo:

*Quicumque igitur convenienter vult legere hoc observare debet, ut in omni dictione syllabam illam quae accentari debet cum aliqua morula teneat; alias autem cursim et rotunde pronunciet [...]* (cfr. n. 46),

e Vincenzo di Beauvais (vd. piú avanti).

Dato che il passaggio da *accentus 1* a *accentus 2* avviene insensibilmente, è difficile rendersi esatto conto a datare da quale epoca i teorici, fra l'altro con le mani legate dal retaggio classico, facciamo propria la grossa novità, e conseguentemente la *modulatio* rimandi, nelle loro intenzioni, piú a valori ritmico-accentuativi che non a valori musicali. Comunque sia, nel caso dell'*accentus 1* la *modulatio* starà ad indicare, almeno in linea di principio, un armonioso fluire di suoni (note) diversi, insomma una sorta di fraseggio musicale. Questo valore è specifico del termine nell'epoca piú antica.

Agostino, ad esempio, chiama la musica con l'appellativo di *ars bene modulandi* (*De musica*, I II 3), definizione questa piú tardi ripresa da Cassiodoro (ca. 490-ca. 583) nell'*Institutio musica: musica est scientia bene modu-*

*landi*. Nel V secolo Marziano Capella (ca. 410-470) precisa che *est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur* (*De nuptiis*, III 268). Particolarmente interessanti si rivelano inoltre le definizioni relative alla prima parte della musica, l'*harmonica*. Mentre Cassiodoro, op. cit., e poi per riporto Isidoro da Siviglia (ca. 560-636) nelle *Etymologiae*, II XVIII 1, e Aureliano di Réomé nella *Musica disciplina*, ed. Gerbert, I p. 33 (IX sec.), definiscono l'*harmonica scientia* come quella che *discernit in sonis acutum et gravem [accentum/sonum]*, suggerendo in tal modo una trattazione musicale dell'accento latino, Remigio di Auxerre (fine IX-inizio X sec.) interviene sostituendo *in modulatione per arsin et thesin a acutum et gravem*, e aggiungendo che tutto ciò *pertinet ad sonum*. Dato che i due concetti di *ars* o *ictus vocis* e di *accentus* tendono a confondersi e ad assumere il valore di *accentus* dinamico-esplosivo sino dalla tarda Antichità, ci si può forse chiedere se il termine *modulatio* venga da Remigio impiegato in senso piú agogico (ritmico) che squisitamente armonico. Comunque sia, la diversa terminologia non è necessariamente farina del sacco di Remigio, visto che l'identificazione, assolutamente tradizionale, delle due serie, si ritroverà ancora piú tardi in Vincenzo di Beauvais (seconda metà del XIII secolo), come risulta da queste due definizioni, rispettivamente di *modulatio* e di *accentus*:

*Tribus modis fit modulatio vocis; aut enim a gravi voce incipimus et in acutum tendentes, ibique definimus, et accentus hic dicitur acutus. Aut a gravi incipimus ibique perseveramus et est gravis accentus. Aut a gravi in acutum tendentes, ad gravem revertimur; et accentus hic circumflexus dicitur* (*Speculum Doctrinale*, II XV, col. 90; ed. 1624),

e ancora un po' piú avanti:

*Accentus [...] est elevatio vocis acuta quae dicitur arsis, vel depressio gravis quae dicitur thesis, vel circumflexa inter utramque vocis modulatio. Tempus autem est mora pronunciationis, ipsi accentui adiacens* (op. cit., II XVII, col. 91).

A questo punto sembra ragionevole pensare che Beda nel mettere a profitto, come vedremo, un testo molto piú antico e sicuramente ispirato alle norme della versificazione quantitativa, usi *modulatio* nel duplice significato di termine indicante, in un caso (« il metro è una norma imposta alla modulazione ») i valori musicali, e, nello stesso tempo, i nuovi valori ritmico-accentuativi ([la ritmica] consiste « in una unione modulata di parole », in « una mo-

dulazione non basata su norme»; oppure «vedrai comparire casualmente degli schemi nel ritmo» qualora ci si lasci «guidare dal suono e dalla modulazione»).

Un testo riassuntivo dello stato della questione si troverà più tardi (1356) nelle *Leys d'Amors*, su cui avremo modo di ritornare più in là (4e) a proposito del problema dei rapporti fra poesia e musica. Ed ecco che cosa si legge quanto al trattamento delle sillabe dove è ormai questione della loro sola tonicità:

Accens es regulars melodia o tempramens de votz [termine, quest'ultimo, che traduce la *modulatio vocis* della fonte e, più precisamente, del trattato di Pietro Elia; cfr. più avanti 4e], lequals estay principalment en una sillaba; melodia, so es, chans melodios o plazens sonoritzatz, per loqual melodios can o plazen sonoritat, tota dictios, en can que es votz, es, segon dever, pronunciada am elevacio oz am depressio. Et entendatz can melodios qu'om fai legen o pronuncian, e non ges de muzica; e [...] aquest tempramens de votz se fay per alcuna demora de temps qu'om fay en las sillabas [...]. Temps es demora de pronunciatio a l'accen ajustada et atribuda. Cascuna dictio ha un accen principal solamen, per loqual es regida, formada e jutjada. Tug li autre son apelat greu. L'accens principals ha un temps lonc qui val dos breus e l'accens greus a un temps breu (ed. Joseph Anglade, II pp. 53-54).

Il recupero dell'*accentus*, la cosiddetta rinascita dell'accento, come fonte della *modulatio* si verifica verso la fine del XII secolo, ma solo nell'ambito della produzione "modale" latina. Nel campo delle letterature volgari, invece, il profilo ritmico non soggiace ad alcuna regola o costrizione formale. Ad esempio nel caso dell'endecasillabo i due schemi di cui si parla, quello cioè a *minori* e quello a *maiori*, costituiscono una più tarda razionalizzazione di schemi statisticamente maggioritari basati sull'alternanza delle due formule, rispettivamente, 4 + 6, originaria (si veda la *Preistoria dell'endecasillabo*, cit. in n. 3), e 6 + 4, derivata. Nel complesso gli accenti possono cadere a più o meno breve distanza su tutte le sillabe comprese la prima, la quinta e la nona.

Quanto al verso romanzo nel suo complesso varranno dunque le considerazioni di W. Theodor Elwert (*Traité de versification fran-*

*çaise. Des origines à nos jours*, Paris 1965, p. 22) secondo il quale il verso francese, ad esempio,

est déterminé par le nombre de ses syllabes et par la place fixe de l'accent à la fin du vers, un deuxième accent fixe existant à l'intérieur d'un vers long. A part cela, les autres accents se répartissent librement à l'intérieur du vers. Il en était de même dans les vers latins du Moyen Age non fondés sur la quantité [...] et dans les vers des autres langues romanes [...]. La tendance vers un rythme iambique régulier est indéniable dans le vers du roman archaïque, du vieux provençal, de l'italien, de l'ancien français, mais avec cette restriction, que ce n'est qu'une tendance [...].

### c) Il dimetro giambico

I versi del *Rex aeternae* 1. sono composti di otto sillabe, tranne poche eccezioni (cfr. ad es. v. 1), e 2. presentano alla fine una cadenza proparossitona o sdrucchiola. Beda afferma che essi sono stati composti ad immagine della metrica quantitativa e più precisamente del dimetro giambico ambrosiano, che deriva a sua volta dalla variante oraziana:

⏏ u, u u / ⏏ u, u u

Dato lo schema (per maggiori precisazioni si veda più avanti, 2q), il verso non può contenere meno di otto o più di dieci sillabe. Dato però che da s. Ambrogio in poi si tende ad evitare sempre più la sostituzione delle due brevi alla lunga dei primi due piedi, il dimetro si presenta normalmente come un verso di otto sillabe.

Quanto alle cadenze, andrà osservato che esse sono proparossitone per la natura stessa dello schema metrico. La dimostrazione è abbastanza semplice. In fin di verso – come è ovvio – si possono avere parole di una, due, tre o più sillabe. Poiché nella pratica i poeti evitavano il monosillabo in posizione finale, la scelta restava tra le due ultime soluzioni. Naturalmente in tali condizioni le parole di due sillabe non potevano che essere meno frequenti di quelle di tre o più sillabe, senza contare, come dimostrato da Norberg (op. cit., pp. 69-70) e da Burger (op. cit., pp. 87 sgg.), che tendenza tipica della poesia postoraziana è di diminuirne ulterior-



mente la frequenza sino al punto di eliminarle quasi completamente. Ora, essendo la penultima sillaba breve nello schema del dimetro giambico, ne deriva che, in base alla legge della penultima, i dimetri giambici chiusi da parole di tre o più sillabe, una volta letti ad accenti, presentano di norma una cadenza proparossitona.

La percentuale delle cadenze parossitoniche diminuisce ulteriormente se il bisillabo finale costituisce un giambo  $\cup \_$ , o un pirichio  $\cup \cup$ , ed è preceduto da un monosillabo. In tal caso, infatti, per usare la terminologia di Dag Norberg,<sup>17</sup> il gruppo monosillabo + bisillabo costituisce un *mot métrique* con l'accento sulla prima sillaba. La tendenza è propria della lingua latina come risulta dalla evoluzione dei noti sintagmi:

|           |           |
|-----------|-----------|
| OB + VĪAM | HOC + DĪE |
| DE + NŌVO | IN + LŌCO |

che, col passare del tempo, si sono fusi costituendo una sola parola sotto un solo accento fissatosi, per la legge della penultima, sulla terzultima:

|        |       |
|--------|-------|
| ÓBVIAM | HÓDIE |
| DÉNUO  | ÍLICO |

Se quindi, dalla già bassa percentuale di cadenze bisillabiche, si tolgono questi *mots métriques*, come pure altri formati ad esempio da un polisillabo, seguito dalle forme monosillabiche del verbo *esse*<sup>18</sup> (nella nostra poesia, str. 3 e 7 *dignátus-es*), le cadenze parossitoniche si riducono praticamente a zero e le poche eccezioni (cfr. str. 6 *baptismum*) vanno intese come una prova non certo della rozzezza del poeta, bensí tutt'al contrario della sua fedeltà ai modelli metrici.

Il dimetro giambico è il verso più popolare della poesia dell'alto

Medioevo (come risulta tra l'altro dalla sua assoluta prevalenza nella grande raccolta di Dreves e Blume, *Analecta Hymnica*). Tale fortuna è dovuta all'impiego che di esso ha fatto il fondatore dell'innografia cristiana, sant'Ambrogio, ed alla larga e durevole influenza da lui esercitata sulla poesia per musica dei secoli successivi.

#### d) Il settenario trocaico

Il verso dell'*Apparebit repentina* è il settenario trocaico o tetrametro trocaico catalettico, detto anche *versus quadratus* (*quia quattuor metris constat*: Atilio Fortunaziano, in G.L., vi 288 4):

$$\cup \cup \_ \cup, \_ \cup \_ \cup / \cup \cup \_ \cup, \cup \cup \cup \_$$

Il ricalco di tipo ritmico comporta numerose varianti,<sup>20</sup> fra cui quella coi due emistichi a loro volta divisi, tranne eccezioni, (cfr. ad esempio il secondo verso della str. 4, *Clarissimae angelorum choris...*), in due parti, utilizzato nel nostro caso:

$$\sim \sim \cup \sim / \sim \sim \cup \sim \parallel \sim \sim \cup \sim / \cup \sim \sim$$

Il settenario ritmico deve presentare alla fine del primo emistichio una cadenza piana perché nel modello metrico la penultima è obbligatoriamente lunga. Il secondo emistichio è di norma a cadenza proparossitona per la tendenza, propria anche, come abbiamo visto, della versificazione giambica, di evitare alla fine del verso parole di due sillabe. La parziale coincidenza tra la disposizione degli *ictus* nel modello metrico e quella degli accenti tonici nell'imitazione ritmica, pur non essendo richiesta espressamente dalla scuola in epoca alta, implica nel nostro componimento una certa raffinatezza tecnica. Essa infatti, come dimostrato da Norberg<sup>21</sup> per la variante col solo primo emistichio diviso in due parti, è il

19. Ibid., pp. 73-77, dove si troveranno ulteriori precisazioni.

20. Ibid., pp. 112-17 e 119-22.

21. Ibid., p. 74. Del tutto improbabile invece, come si vedrà più avanti (2p), che la *ratio* di cui ci parla Beda vada riferita agli schemi metrici (cfr. NORBERG, op. cit., p. 133). Qui si tratta di schemi di altro genere (ritmici?).

17. Op. cit., pp. 22 sgg.

18. Cfr. NORBERG, op. cit., p. 21.

frutto di una scelta consapevole, che comporta necessariamente già nel modello metrico una quasi costante congruenza tra *ictus* e accenti tonici. Congruenza quindi affatto casuale (anche se nella fattispecie ricercata) da non confondersi con quell'altra congruenza, allora comune a tutti i tipi di versi, che si imporrà a partire dalla fine del XII-inizio del XIII secolo, come propria e caratteristica di ogni genere di versificazione "ritmica".

Il punto di partenza di tale tipo di versificazione che, oltre a contare le sillabe, si preoccupa anche della disposizione degli accenti tonici, è quello fornito proprio dal settenario trocaico catalettico. Questo verso è servito infatti da modello per il cosiddetto *versus tripertitus caudatus*, vale a dire per la strofa della sequenza vittorina (detta così dal nome del suo inventore Adamo di S. Vittore, della fine del XII secolo), ottenuta attraverso la scomposizione del settenario ed il raddoppiamento del suo primo emistichio.

Così la celebre sequenza:

*Stabat mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa  
dum pendebat filius*

corrisponderà esattamente all'*Apparebit repentina* col primo emistichio raddoppiato: *Apparebit repentina / apparebit repentina / dies magna domini*.

Ora, come si osserva nello *Stabat mater*, non solo vien tenuto conto del numero delle sillabe e delle cadenze, ma anche, e nel modo più rigoroso, della disposizione degli *ictus* presente nel modello metrico.

La nuova tecnica, propiziata, come si è detto, dal settenario trocaico, trae origine dalla coeva affermazione del canto polifonico, vale a dire di un canto basato sulla giustapposizione di due (o più) melodie coordinate con l'ausilio di strumenti prevalentemente ritmici, vale a dire con la scansione dei tempi cosiddetti forti.

Qualsiasi estensione delle norme proprie delle tecniche post-vittorine alla poesia ritmica precedente in base alla testimonianza sporadica di testi come l'*Apparebit repentina*, o la redazione latina

della sequenza di *Santa Eulalia*, è quindi del tutto impropria. Altrettanto ingiustificati infine gli interventi di quegli editori che hanno creduto bene di regolarizzare il testo di questo o quel componimento della letteratura ritmica previttorina ogniquale volta non si dà coincidenza tra *ictus* e gli accenti tonici. Lo stesso Beda riconosce che nella poesia ritmica manca qualsiasi *ratio* e che se in alcuni casi capita di riscontrare una certa regolarità nella disposizione degli accenti, resta pur sempre il fatto che tale regolarità (*ratio*) è casuale (*casu quodam*) e per lo più dipende dal grado di cultura e di preparazione dei singoli scrittori.

#### e) *Il decasillabo cesurato 4 + 6*

Nell'*Apparebit* i settenari trocaici riuniti in distici sono seguiti da un verso ricorrente (ritornello), diviso in due emistichi: il primo di quattro sillabe a cadenza parossitona (p): *in tremendo*, e il secondo di sei sillabe a cadenza proparassitona (pp): *die iudicii*. Usando la terminologia di Norberg ne potremo quindi definire la struttura con la seguente formula: 4p + 6pp.

Data la struttura del carne, tutto fa supporre che il verso ricorrente venisse cantato dal coro; oltre a ciò andrà osservato che, a differenza degli altri, esso non ha equivalenti nella metrica classica, ma compare per la prima volta (almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze) in questo luogo. Col passare del tempo, la formula 4p + 6pp si trasforma in verso vero e proprio da usarsi sia in serie indefinita, come è il caso di alcuni tropi del X secolo, oppure raggruppato in strofe prima regolari e poi a numero indeterminato di versi, vale a dire in lassa. Ora, proprio nella lassa, che sarà più tardi la strofa caratteristica della poesia epica romanza, vale a dire delle *chansons de geste*, e nella strofa regolare, ad esempio di 5 versi, come quella del *Saint Alexis* (poemetto anglonormanno dell'XI sec.) troviamo un verso, vale a dire il *décasyllabe*, cesurato 4 + 6, che presenta sorprendenti analogie formali e strutturali con la nostra formula.

La constatazione è interessante soprattutto se si tien conto del fatto che il tipo «fondamentale» (come giustamente osservato da

P.G. Beltrami a p. 508 dell'articolo citato più avanti, alla nota 22) 4 + 6 del *décasyllabe* è «pressoché esclusivamente»<sup>22</sup> quello canonico, e che la sua larga diffusione nelle letterature romanze ha avuto probabilmente origine nel favore di cui quella formula aveva goduto nella precedente poesia tardo latina e altomedievale.

f) *L'octosyllabe*

Quanto poi al dimetro giambico della strofetta ambrosiana va messo in rilievo che esso costituisce a sua volta il modello di un altro celebre verso della letteratura francese delle origini: l'*octosyllabe*; in strofette di 4 *octosyllabes*, strutturalmente equivalenti alla strofa ambrosiana, è scritto ad es. uno dei più antichi poemetti agiografici francesi: la *Passion* di Clermont-Ferrand, della fine del X secolo.

g) *Beda e la versificazione romanza*

La compresenza di questi testi nel passo di Beda è di estremo interesse sia in rapporto al problema delle origini della versificazione romanza, sia anche per quel che riguarda le ragioni che hanno mosso il nostro autore a scegliere proprio tali testi. Da questo punto di vista le due prospettive si integrano a vicenda, nel senso che come la grande diffusione del *décasyllabe* e dell'*octosyllabe* ci garantisce la non casualità della scelta di Beda, così d'altro canto la somma dei due versi (la formula 4p + 6pp, anche se non citata direttamente da Beda, più il dimetro giambico) proprio in quanto sentiti come caratteristici della poesia ritmica altomedievale, conferma l'ipotesi che la più tarda versificazione romanza deriva, soprattutto nei suoi esponenti più qualificati, dai modelli forniti da quella poesia.

22. Cfr. P.G. BELTRAMI, *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII 1990, pp. 465-513, p. 495.

h) *Le fonti di Beda*

Ci si può chiedere se Beda sia scrittore originale oppure si sia servito di fonti, e, in questo caso, in che modo le abbia utilizzate. Conosciamo bene quali sono i limiti dell'originalità degli scrittori del Medioevo. Certamente la cultura medievale è meno gelosa del "diritto d'autore" di quanto non lo sia l'epoca moderna. Mentre al giorno d'oggi lo scrittore tende ad affrancarsi quanto può e sa da qualsiasi probabile modello e caso mai a rielaborare criticamente le opere dei suoi predecessori, al contrario nel Medioevo è consuetudine affatto pacifica fare ricorso a quelle che allora venivano chiamate le *auctoritates*. A questo proposito andrà osservato che fin dalla tarda Antichità il lavorare su modelli è pratica assai diffusa, non solo nel campo letterario, ma anche e soprattutto in quello iconografico; grande importanza ha ad esempio per l'artista medievale il tirocinio nella bottega del maestro che forniva modelli da imitare e che nello stesso tempo pretendeva fedeltà assoluta allo "stile" o, se si vuole, alla "tecnica" da lui praticata.

Il fenomeno è particolarmente evidente nel campo delle arti figurative, ma non manca di corrispettivi in quello letterario, se si pensa per esempio alle "scuole" letterarie del Duecento (siciliani, guittoniani, stilnovisti, ecc.) ed alle polemiche che ne erano derivate. Ora, come vedremo, anche Beda non si differenzia dagli altri scrittori dell'epoca. Anzi, nel suo caso, il problema è ancora più semplice, essendo la sua opera di carattere scolastico e quindi più aperta alla *routine* pedagogica della tarda Antichità, agli esempi insomma forniti dai manuali scritti dai maestri dei secoli precedenti.

i) *L'Ars Palaemonis*

Come è già stato riconosciuto da tempo, fonte di Beda è un passo dell'*Ars Palaemonis*. Quest'opera, pubblicata da A. Keil nei suoi G.L. (1874), è attribuita nella *editio princeps* (Basilea 1527) a Mario Vittorino. In effetti manca qualsiasi elemento di prova in favore di

questa tesi. Il Keil è dubbioso. Decisamente negativo inoltre Italo Mariotti nella sua edizione dell'*Ars Grammatica* di Mario Vittorino.<sup>23</sup>

La materia è esposta nell'*Ars Palaemonis* secondo il sistema catechistico delle domande e delle risposte. Il sistema, molto diffuso nelle scuole della tarda Antichità (e fatto proprio dai Cristiani), ricalca nelle sue grandi linee la struttura del dialogo socratico senza però rispecchiarne il carattere fondamentale critico e problematico. I concetti che vengono espressi sono estremamente semplici e implicano l'esistenza di un *corpus* di nozioni tramandate dalla scuola ed imposte d'autorità agli allievi.

### 1) *Il computo delle sillabe*

Dopo aver definito il concetto di *metro*, l'autore dell'*Ars Palaemonis* passa a trattare del *ritmo*: «Che cosa c'è di simile al metro?». «Il ritmo». «Che cosa è il ritmo?». «Una unione modulata (*modulata compositio*) di parole basata non sulle leggi della metrica, ma su una scansione ritmica regolata ad orecchio, come lo sono ad esempio le canzoni popolari».

Ora, se collazioniamo questa definizione col testo di Beda (*Videtur autem rithmus metris esse [...]*), notiamo subito che Beda non si è accontentato di copiare. Sin dall'inizio infatti, egli introduce modificazioni di vario genere di cui la più importante riguarda *numerosa scansione* da lui modificata in *numero syllabarum*. Il sostantivo *syllabarum* rappresenta indubbiamente una grossa ed importantissima novità nei confronti della fonte. Qui è infatti investito non un dettaglio, ma il centro stesso della definizione, nel senso che per la prima volta è messo in rilievo il carattere particolarissimo della versificazione ritmica, in perfetta corrispondenza per altro con gli esempi riportati alla fine del passo, dove, come si è visto, l'unico principio seguito è quello del numerismo o sillabismo.

L'apparato delle varianti (*varia lectio*) di questo passo presenta lezioni divergenti ed in parte corrotte in corrispondenza di *numerosa scansione*

23. Firenze 1967, p. 46. Il testo è riprodotto nell'*Appendice*, n. 3.

Dall'analisi di tali varianti risulta che la frase è il frutto di una congettura di Keil. I mss. e l'*editio princeps* leggono infatti: C [codex Parisinus 7559] *numerus sanxione*, A [excerpta Audacis ecc.] *numero*, σ [ed. Basilea, 1527] e Goth. [codex Gothanus 117] *numeri sanxione*, tutte lezioni queste che possono raggrupparsi in due categorie: 1. *numero A*; 2. *numeri sanxione C* (*numerus* è un errore proprio di questo ms.), σ Goth. (La congettura di Keil, da parte sua, *numerosa scansione* [«scansione ritmica»], non si distingue concettualmente da quella di A *numero* [«ritmo»] e di C σ Goth. *numeri sanxione* [«leggi del ritmo»], per cui ci si può chiedere se non sarebbe stato meglio conservare intatto il testo della tradizione manoscritta scegliendo eventualmente fra le due opposte recensioni). L'incertezza della tradizione manoscritta fa sospettare che i testi risalgano ad un unico codice (archetipo) già corrotto in questo luogo tanto da provocare per diffrazione lezioni congetturali nei vari mss. che ne discendono.

Il fatto più curioso è però che Beda abbia innovato proprio nel punto più controverso e delicato, approfittando sostanzialmente di una smagliatura nella tradizione manoscritta. Le vie dell'innovazione e del progresso sono senza dubbio molteplici. Ma nel caso degli scrittori medievali si ha l'impressione che molto spesso innovazione e progresso siano il frutto di incontri fortuiti più che di interventi intenzionali. Il curioso è che il concetto di *numerus syllabarum* compare già nell'*Ars grammatica* di Diomede (IV sec.), considerato specifico indifferentemente del ritmo: [... ] *rythmus est versus imago modulata servans numerum syllabarum [...]* (cfr. *Appendice*, n. 5 = G.L., vol. I p. 473, 21-24), e del metro: [... ] *metrum certa qualitate ac numero syllabarum temporumque finitur [...]* (cfr. *Appendice*, n. 5 = G.L., vol. I p. 474, 1-7). Quest'ultima definizione si ritrova, sia pure in altro contesto, nell'*Ars grammatica* di Mario Vittorino (o Elio Festo Aftonio), *Appendice*, n. 4: *differt autem rhythmus a metro [...]* *quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit [...]* (G.L., vol. VI p. 41, 25-42 5).

### m) *Ritmo naturale e ritmo artificiale*

L'inciso *ad iudicium aurium* (= 'ad orecchio') qualifica il ritmo come fatto istintivo non regolato da norme precise, come se l'autore insomma volesse contrapporre alla regolarità del metro il libero fluire delle serie ritmiche.

Il concetto non compare per la prima volta nell'*Ars Palaemonis*, ma è ripreso dall'insegnamento della scuola. Cicerone ad esempio mette già in rilievo, da una parte, la presenza nella lingua di tutti i

giorni di un ritmo naturale piú libero di quello della poesia metrica<sup>24</sup> e, dall'altra il senso innato che ogni parlante ha di tale ritmo naturale.<sup>25</sup> Gli accenni di Cicerone a loro volta non sono isolati ma rispecchiano il *topos*, proprio della retorica antica e certamente di derivazione greca, della contrapposizione fra l'*ordo naturalis* (caos) e l'*ordo artificialis* (misura), fra il ritmo "naturale" e il ritmo "artificiale", fra il ritmo insomma della *prosa* (*oratio soluta legibus*) e quello della *poesia* (*oratio ligata legibus*). Visto in questa prospettiva il passo dell'*Ars Palaemonis* (« il ritmo è un' unione modulata di parole, basata [...] su una scansione ritmica [numerosa] regolata ad orecchio »), risulta quindi molto meno tautologico di quanto non appaia a prima vista.

#### n) La poesia popolare

L'*Ars Palaemonis* non si accontenta però di collocare il concetto di ritmo nell'ambito di tecniche svincolate da ogni norma aprioristica; essa infatti aggiunge che la ritmica è la tecnica comunemente impiegata nella poesia popolare: *ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium*. L'espressione, passata pari pari nel testo di Beda, è di grande interesse vista la presunta antichità dell'operetta (inizio o, al massimo, metà del IV sec.). Se infatti dobbiamo prestare fede alle parole dell'autore dell'*Ars Palaemonis*, già in quell'epoca sarebbe esistita una tradizione di poesia popolare, basata sul ritmo, completamente diversa dalla poesia dotta di tipo metrico.

La contrapposizione che sembra dar ragione alle teorie romantiche sulla origine della poesia "moderna" intesa come fatto di "natura", del tutto indipendente dalla tradizione della poesia classica, non è però confermata dai pochi testi di poesia popolare (erotica, satirica e guerresca) conservati sotto forma di citazioni dagli oratori e dagli storici dell'Antichità (ad esempio Svetonio

24. *Brutus*, VIII 34: *Ipsa enim natura circumscriptione quadam verborum comprehendit concluditque sententiam, quae, cum aptis constricta verbis est, cadit etiam plerumque numerose.*

25. *Orator*, par. 173: *Iudicium ipsa natura in auribus nostris conlocavit, e piú in là, par. 177: aures enim vel animus aurium nuntio naturalem in se continet vocum omnium mensionem.*

che ci ha tramandato alcuni lacerti dei canti dei legionari di Cesare).

Ad un'analisi della loro struttura verbale, risulta infatti che essi sono ancora composti in versi metricamente regolari, per lo piú tetrametri trocaici catalettici (settenari trocaici).

La contraddizione indubbiamente stupisce. Dato che l'accenno poteva essere smentito da qualsiasi scolaro anche minimamente informato in materia di canzoni popolari, dovremo dunque pensare che esso deriva la propria giustificazione da temi e motivi circolanti nella scuola, vale a dire da un certo tipo di tradizione letteraria. L'ipotesi è tanto piú plausibile se si pon mente al carattere umbratile dell'insegnamento dell'*Ars Palaemonis*, per cui sarebbe ancor piú difficile spiegarci, nel caso che si voglia dare all'espressione *ut puta veluti sunt* ecc. il valore di una testimonianza autentica, per quali vie un maestro come quello dell'*Ars Palaemonis* sia riuscito anche solo per un istante ad aprirsi e ad accettare la realtà che urgeva al di fuori della scuola.

Come già osservato da M. Burger,<sup>26</sup> fonte di questo passo è molto probabilmente una glossa di Servio Onorato (vd. *Appendice*, n. 2) al verso virgiliano (*Georg.*, II 386) *Versibus incomptis ludunt* (« si divertono con versi rozzi », vale a dire con delle poesie in versi saturni che i poeti popolari avevano l'abitudine di comporre unicamente in base alle leggi del ritmo). Secondo Servio dunque i *vulgares* (cfr. i *poetae vulgares* dell'*Ars Palaemonis*), a differenza dei poeti dotti, avrebbero composto poesie di tipo ritmico. La situazione, come si vede, è analoga a quella descritta nell'*Ars Palaemonis*, salvo che in questo caso Servio ci rivela il processo mentale attraverso il quale è giunto a formulare quella sua definizione.

L'ingenuità del commentatore di Virgilio è davvero notevole. Non avendo compreso il fine e il contenuto del testo commentato, egli presta un corpo saldo alle ombre poetiche di Virgilio: 1. identificando i *versus* dei mitici contadini delle *Georgiche* con i saturni, e 2. definendo *ex negativo* i saturni, che non rientrano in nessuno schema metrico, come dei versi ritmici.

26. Op. cit., p. 105 n. 1.

Questi *vulgares* dunque, proprio in quanto frutto di una illazione arbitraria di Servio, della sua incapacità insomma di discriminare il sogno (poetico) dalla realtà (storica), andranno depennati dal novero dei progenitori della poesia in lingua volgare. Comunque sia, essi hanno poi fatto testo e, a conferma ancora una volta del carattere pedante e libresco della cultura tardo-antica, sono passati senza scosse nel testo dell'*Ars Palaemonis*.

p) *Altre eventuali caratteristiche della poesia ritmica*

Altra novità interessante riguarda la lezione *ratione(m) metrica(m)* che compare due volte nell'*Ars Palaemonis* (*Appendice*, n. 3). L'espressione, infatti, una volta passata nel testo di Beda, perde in ambedue i luoghi il qualificativo *metrica(m)*. La caduta non è casuale. Se infatti rileggiamo la seconda delle due poesie citate più oltre, e più precisamente l'inno abecedario *Apparebit repentina*, ci accorgiamo che l'autore non solo ha contato le sillabe, ma ha anche disposto con regolarità rimarchevole gli accenti tonici delle parole, in modo insomma da ricalcare lo schema di *ictus*.

Secondo l'autore dell'*Ars Palaemonis* le serie ritmiche possono comportare la presenza (casuale) di schemi metrici (*ratio metrica*).

Per Beda invece, che ci parla di poemi sillabici, una possibilità di questo genere è troppo remota per risultare comunque interessante. Una *ratio* quindi permane anche per Beda, salvo che non è più "metrica" ma qualcosa di diverso che non ci rivela. Forse uno schema regolare di accenti tonici (dinamici o espiratori) comunque non richiesto espressamente in quanto affidato al caso (*casu quodam*).<sup>27</sup>

q) *Il dimetro giambico ed il settenario trocaico metrici*

Beda stesso, a proposito dei due passi citati, afferma che si tratta di testi non metrici, ma ritmici. Il primo - scrive - è composto *ad*

27. Il concetto di "casualità" e di "non-regolarità" avrà poi larga accoglienza nei manuali degli artigiani del XIII e XIV secolo dove si fa cenno alla poesia in lingua volgare (cfr. più avanti, 10d).

*instar iambici metri* e più precisamente del dimetro giambico; il secondo *ad formam metri trochaici*, vale a dire del settenario trocaico (o tetrametro trocaico catalettico).

Di questi metri esistono più varianti; ad esempio, per il dimetro giambico, abbiamo la variante "arcaica" dei comici:

(A)  $\cup \cup \cup \cup / \cup \cup \cup \cup$

e quella "oraziana" (vd. più sopra, 2c). Delle due la seconda ha avuto più larga fortuna. Essa infatti costituisce il modello su cui ha lavorato s. Ambrogio, ed in pratica (grazie a lui) il verso più comune della innografia cristiana.<sup>28</sup>

Il dimetro giambico è composto di due metri (= dipodie) giambici:

$\cup - \cup - / \cup - \cup -$

La variante oraziana comporta alcune sostituzioni. Una lunga al posto della prima breve, con il valore di "lunga irrazionale"; due brevi al posto della lunga del secondo mezzo piede; due brevi ancora al posto della lunga del quarto mezzo piede; una "lunga irrazionale" infine al quinto mezzo piede. Gli ultimi mezzi piedi non ammettono sostituzioni (a parte l'ancipite). Quindi avremo:

(B)  $\cup \cup \cup \cup / \cup \cup \cup \cup$

Consideriamo ora lo schema base del settenario trocaico:

(A)  $- \cup - \cup - \cup - \cup - / - \cup - \cup - \cup -$

Lo schema base comporta due varianti. « Oltre al tipo classico ordinario - scrive Dag Norberg -<sup>29</sup> del settenario trocaico:

(B)  $- \cup - \cup - \cup - \cup - / - \cup - \cup - \cup -$

si incontra alla fine dell'Antichità e nel Medioevo un tipo arcaizante dove il primo, il terzo, ed il quinto trocheo possono anch'essi essere sostituiti da uno spondeo:

28. Cfr. NORBERG, op. cit., p. 69.

29. Ibid., p. 75.

(C) — ̄ — ̄ — ̄ — ̄ — ̄ / — ̄ — ̄ — ̄ — ̄

L'inno di s. Ilario, ad esempio, *Adae carnis gloriosae*, è arcaizzante ».

Tra le due varianti sceglieremo per i nostri confronti (vd. piú avanti 2r) quella (C) che ammette il maggior numero di sostituzioni. Essa infatti è la piú comune ed inoltre ci permette di giustificare un maggior numero di infrazioni allo schema trocaico di base (A).

### 1) Come si distingue una poesia metrica da una poesia ritmica

Il problema che si pone a questo punto è come riconoscere in concreto se un componimento è metrico oppure ritmico.

Consideriamo il dimetro giambico del secondo tipo (B). Date le varie possibilità di sostituzione, è ovvio che andranno esclusi dall'analisi i mezzi piedi che ammettono per definizione una lunga o una breve a piacimento, e piú precisamente il primo, il quinto, e l'ultimo mezzo piede. Il secondo ed il quarto mezzo piede invece comportano due soluzioni: o una sillaba lunga o due sillabe brevi, mai una breve sola. Inoltre, il terzo mezzo piede deve essere obbligatoriamente breve, il sesto mezzo piede non può essere che lungo e il penultimo infine breve.

Quindi per decidere se un dimetro giambico è metrico o ritmico, dovremo prendere in esame la quantità della seconda, terza, quarta, sesta e settima sillaba, vale a dire dei cinque mezzi piedi validi per la costituzione metrica del verso:

̄ ̄ ̄ ̄ ̄ / ̄ — ̄ ̄

Esaminiamo i versi del *Rex aeternae domine*, citati da Beda. Il primo è ipometro (manca di una sillaba) e gli editori in genere suppliscono una O prima di *Rex*. La prima sillaba O non serve; la e di *Rex* è lunga; ae di *aeternae* è lunga mentre dovrebbe essere breve; ter è lunga e rispetta quindi lo schema; ne non serve; do di *domine* è breve per natura mentre nello schema dovrebbe essere lunga; mi è breve sempre per natura; l'ultima sillaba infine non interessa. In complesso, nel primo verso abbiamo due infrazioni (ae e do) su cinque mezzi piedi validi.

Passando ora ai tre versi che seguono, osserviamo altri tre errori;

due nel terzo verso (*ērās* dove ci aspetteremmo invece una lunga ed una breve) ed uno nel quarto (*cūm* lungo per posizione, invece di una breve). In tutto cinque errori su un totale di venti mezzi piedi validi. La percentuale (25%) è bassa, ma a Beda basta per definirli ritmici. L'interpretazione di Beda è corretta nella misura in cui rispetta una tradizione. Tuttavia nulla ci leva dalla testa che si possa anche trattare di versi metrici sbagliati.

Sotto questo rispetto il confine tra le due tecniche (ritmica e metrica) è estremamente labile e in alcuni casi si ha l'impressione (si veda ad es. il caso degli esametri commodiani e, n. 13 dell'*Appendice*, la testimonianza di Milone di Saint-Amand) che la ritmica rappresenti spesso un alibi per mascherare eventuali *défaillances* metriche. L'evenienza che qui si prospetta non è così astratta come può sembrare a prima vista. Basti pensare all'altro problema parallelo del "latino merovingico" per cui è a volte impossibile dire se si tratti di tentativi falliti di scrivere in "buon latino", oppure di una lingua speciale creata per i bisogni della comunicazione fra individui di diversa levatura culturale.<sup>30</sup>

Percentuali non diverse riscontriamo nel secondo componimento, l'*Apparebit repentina*: quattro errori in tutto (re di *repentina*, di di *dies*, do di *dōmini*, ve di *vēluti*, tutte brevi invece della lunga prevista dallo schema) sui sedici piedi validi, fanno esattamente il 25%, né piú né meno come nell'inno precedente.

### 3. ETELVALDO: 'LETTERA A ALDELMO'

#### a) Notizie storiche

Aldelmo, abate di Malmesbury, è noto fra l'altro per essersi occupato di problemi metrici e retorici. La lettera scritta da un giovane principe, Etelvaldo, divenuto poi re della Mercia (716-757), risale ad una data antecedente alla sua investitura; essendo infatti Aldelmo morto nel 709, è ovvio che la lettera non possa essere che anteriore a quell'anno. Come risulta dalla rubrica che la precede nelle due edizioni di Dümmler e di Ehwald, il giovane principe chiede all'abate consigli di carattere letterario e gli manda tre sue poesie, fra le quali una in cui si descrive un viaggio al di là del

30. Cfr. AVALLE, *Latino "circa romançum" e "rustica romana lingua"*, Padova, Antenore, 1983, Prefaz.

mare. Etelvaldo è contemporaneo di Beda e almeno in base allo stile della lettera e delle poesie sembra appartenere alla categoria di quelli che Beda chiamava i *docti*. Nonostante la sua giovane età, il principe dimostra infatti non solo una conoscenza approfondita della versificazione metrica e ritmica, ma anche una notevole padronanza dei mezzi tecnici e retorici propri dello stile "ermetico" medievale.

#### b) *L'ermetismo medievale*

Come è noto, nel Medioevo, si usava distinguere due stili: lo stile piano, semplice, e lo stile ermetico, difficile, aspro. Di queste due possibilità stilistiche abbiamo numerosissime testimonianze non solo nella poesia latina, ma anche, più tardi, nelle letterature in lingua volgare. I trovatori ad esempio distinguono tra il « trobar leu » o « suau » (la poesia semplice e piana) e il « trobar clus » o « serrat » o « brau » (chiuso, serrato, oscuro). Più tardi Dante si serve della denominazione *rythimorum lenitas* e *rythimorum asperitas* per indicare i due stili; egli stesso scrive poesie un po' nell'una e un po' nell'altra maniera<sup>31</sup> ed ancora nella *Commedia* ad esempio alterna le rime « aspre o chiocce » dell'*Inferno* alle « dolci rime » ad esempio del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

Dalla lettura di questa lettera risulta che Etelvaldo, non diversamente dal maestro Aldelmo,<sup>32</sup> è paladino dello stile aspro e difficile, insomma dell'ermetismo. La tradizione peraltro è caratteristica della cultura irlandese ed anglosassone per cui Etelvaldo non può dirsi un'eccezione nel contesto letterario dell'epoca sua.

#### c) *La lettera a Aldelmo*

Ed ecco il testo, in versione forzatamente approssimativa, della sua lettera:

31. Cfr. G. CONTINI, introduzione a DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1965. Per il concetto di *lenitas* e *asperitas* si veda *De vulg. el.*, II XIII 12.

32. Cfr. AVALLE, *Protostoria delle lingue romanze*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 243-47.

Ho allegato a questa lettera, frutto della mia pochezza (della mia insignificanza), tre componimenti di sonora armonia, distribuiti in due generi [...]. Ho dedicato inoltre ed inviato a te, sapientissimo maestro, il terzo, elaborato non in base alle norme della metrica, ma tracciato, a dire il vero, un po' corsivamente, con penna graffiante, ponendo otto sillabe in ogni verso e introducendo una stessa lettera nei tipi (*tramitibus* con valore di *modus, ratio*) di alinea (insomma nelle alinee) contraddistinti da egual numero di sillabe (*comparis*, invece di *comparibus*).<sup>33</sup>

#### d) *Rima e allitterazione*

Di notevole interesse sono le ultime righe della lettera in cui Etelvaldo definisce la tecnica impiegata nei versi appartenenti al genere sillabico. Essa si compendia in due parti: 1. il computo delle sillabe, né più né meno come nella definizione di Beda; 2. la presenza di una stessa "lettera" nelle singole coppie di versi.

Mentre per il primo punto non si possono avere dubbi sul valore da attribuirsi alle sue parole (si tratta di poesia ritmica), il secondo invece presenta alcune difficoltà per quel che riguarda la natura delle omofonie che Etelvaldo dice di aver introdotto nel componimento.

Le soluzioni sono due. O si tratta di omofonie riguardanti la parte terminale delle parole (rime), o di omofonie riguardanti la parte iniziale (allitterazioni).

Nella rima primitiva infatti basta che le sillabe interessate presentino una o più vocali identiche, indipendentemente dalla posizione dell'ultimo accento tonico; lo stesso dicasi dell'allitterazione (figura questa frequentissima nella poesia germanica), per cui la omofonia interessa invece la prima *littera* (vocale o consonante che sia) delle parole che si trovano in uno o più versi.

La rima primitiva,<sup>34</sup> così come l'abbiamo definita, coincide esattamente con la figura retorica dell'omoteleuto o *similiter cadens* o *desinens*

33. *Compar* ha normalmente valore di sostantivo, come il greco *isocolon*. Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV 20 27: *Compar appellatur, quod habet in se membra orationis [...], quae constant ex pari fere numero syllabarum*.

34. Cfr. su questo argomento M.G. NICOLAU, *Les deux sources de la versification latine accentuelle*, in « *Archivum latinum aevi* », IX 1934, pp. 55-87, alle pp. 75-79.



(cfr. piú avanti 9c). Tale figura è abbastanza comune nella prosa d'arte a piú forte tensione spirituale della tarda Antichità, ad esempio nelle preghiere, per cui basterà ricordare il *Tē Deum*, e soprattutto nella prosa piú aperta agli influssi dello stile asiatico. L'*Asino d'oro* di Apuleio ad esempio è ricchissimo di periodi scanditi in *isocola* (vd. il *conpar* di Etelvaldo) ed ornati di omoteleuti a cominciare dalla preghiera finale di Lucio a Iside (*Met.*, XI 25).

Tuttavia come abbiamo detto piú sopra, nel *carmen* di Etelvaldo (cfr. *Appendice*, n. II) compaiono non solo rime (nella fattispecie bacciate, vd. I *omnia*: *molimina*, 2 *numine*: *origine*, 3 *nutibus*: *nutantibus*, ecc., ma anche allitterazioni (1 *mundi/molimina*, 3 *nova/nutibus/nutantibus*, 4 *litterarum/lusibus*, 5 *facunda/funde/famina*, 6 *Queam/cepto/carina/celso* (dove la *c* avrà ovviamente valore di gutturale anche quando seguita da vocale anteriore); inoltre, se il componimento è scritto tutto in rime bacciate (*rimes plates*) secondo la tecnica dei versi leonini (vd. piú avanti, 9c), molto spesso i versi sono uniti a due a due anche dall'allitterazione. Dato, però, che per dichiarazione di Etelvaldo, l'omofonia investe « una sola e medesima » *littera*, sembra ovvio che Etelvaldo si riferisca alla allitterazione piú che alla rima (dove, invece, le omofonie sono normalmente estese a gruppi di due o piú *litterae*).

L'accento alle figure di suono (omofonia) in questo testo rappresenta un ulteriore passo in avanti nella definizione della poesia ritmica. Per tanto tale tecnica consisterà, d'ora in poi, non solo nel computo delle sillabe (come osservato da Beda) ma anche nella presenza di omofonie, allitterazioni o, anche se non espressamente dichiarato,<sup>35</sup> rime.

#### 4. AURELIANO DI RÉOMÉ

##### a) Notizie storiche

Aureliano di Réomé è un teorico di musica vissuto verso la metà del IX secolo, di cui ci è giunto un trattato musicale, il *De*

35. Si segnala qui l'opinione, non suffragata da prove, di EHWALD secondo il quale (op. cit., p. 522) l'uso del termine *littera* rimanderebbe piuttosto alla rima – una omofonia, insomma minima –: [...] *versus, in quo rimus inter duos versiculos sufficere unius litterae concordantiam epistula Aethilwaldi p. 497 testatur* [...].

*Musicae Disciplina*, stampato da Gerbert nella sua antologia del 1784.<sup>36</sup>

##### b) Musica e poesia

Nel IV capitolo del *De musicae disciplina* viene trattato un problema che ci interessa da vicino, ossia « in quante parti si divida la musica umana »<sup>37</sup> e soprattutto quali rapporti intercorrano fra la tecnica musicale e quella poetica.

Fonti ne sono Cassiodoro (cfr. *Institutiones* II 5, *De musica*, per tramite (?) di Isidoro, *Etymologiae*, III 18 I):

*Armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem. rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera,*

e Beda, per cui a volte si può dubitare se le sue affermazioni abbiano un reale fondamento nella pratica letteraria e musicale dell'epoca sua.

Tre sono le parti in cui si divide la musica umana [scrive Aureliano]: l'armonica, la ritmica, la metrica [...].<sup>38</sup> La ritmica è quella (parte della musica) che riguarda i suoi rapporti col testo poetico [lett. 'la sua conformità al testo'], vale a dire se il suono vi si adatti (*cohaereat*) bene o male.<sup>39</sup> Sem-

36. Per altre notizie si veda G. REESE, *Musical in the Middle Ages*, London, Dent, 1941, passim (trad. it. Firenze, Le Lettere, 1991).

37. La *Musica humana*, che è una delle tre musiche assieme alla *mundana* e alla *instrumentalis constituta*, secondo la terminologia di Boezio, corrisponde all'armonia nel microcosmo (vale a dire nell'uomo).

38. La tripartizione è derivata da Cassiodoro che divide la musica in: (i) *scientia harmonica* (che si occupa della struttura della melodia), (ii) *scientia rithmica* (che si occupa dei rapporti fra melodia e testo letterario) e (iii) *scientia metrica* (che si occupa dell'analisi metrica).

39. Diversa l'interpretazione di E. PAGANUZZI, *Sulla notazione della monodia trobadorica*, in « Rivista musicale italiana », LVII 1955, fasc. I pp. 23-50, secondo cui il passo alluderebbe alla struttura del testo poetico: « La ritmica – scrive infatti Paganuzzi – ricerca l'incontro armonioso delle parole, se cioè il loro suono bene o male sia organicamente (armonicamente) unito. Il che equivale a dire: la ritmica ricerca la struttura dei versi secondo la *consonantia rithmicalis* ».

bra infatti [continua Aureliano con parole molto simili a quelle di Beda, tranne per qualche variante stilistica secondaria] che il ritmo sia molto simile ai metri. Esso infatti consiste in una unione modulata di parole basata non sulle leggi della metrica, ma sul numero delle sillabe, e viene giudicato ad orecchio (*a censura aurium*) come lo è la maggior parte degli inni ambrosiani, fra cui quel famoso *Rex aeterne*, scritto ad imitazione del metro giambico, che non tien conto dello schema metrico (*ratio pedum*), ma risulta armonizzato in base alle leggi della modulazione ritmica. Chiunque abbia una pur minima idea dei metri può capire che cosa intendiamo dire con queste parole. Aggiungiamo che il metro è una regola imposta alla modulazione; il ritmo invece è una modulazione svincolata da ogni norma e si giudica in base al numero delle sillabe. La metrica [e qui Aureliano ritorna a Cassiodoro] è la scienza che ci permette di distinguere in base a una chiara (*probabilis*) norma la misura dei diversi metri, ad esempio di quello eroico [esametro dattilico], di quello elegiaco, di quello saffico e così via. E infatti la melodia della canzone (*cantilena vox*), se è cantata correttamente, si svolge secondo l'ordine dei piedi (*per ordinem discurrit pedum*).<sup>40</sup>

Nell'ultimo capoverso, Aureliano capovolge completamente i termini della discussione, nel senso che, dimenticato l'insegnamento di Beda, riferito al solo fatto teorico, introduce concetti che sono propri della produzione musicale antica:

[...] Inoltre, secondo Nicomaco,<sup>41</sup> la terza parte della musica umana, che è chiamata metrica, dal momento che viene applicata (*fertur*) al testo poetico non tanto in base all'analisi e alle norme dell'arte, quanto piuttosto all'istinto naturale, dev'esser tenuta distinta dalla musica, sebbene da essa tragga origine. Il ritmo invece, che è scienza basata sull'analisi e sulle norme dell'arte, viene considerato come parte integrante della musica. Il musicista infatti [afferma Aureliano, rivendicando al musicologo il diritto di giudicare liberamente della tecnica letteraria e inserendosi in tal modo nella lunga *querelle* fra musicisti e poeti] è l'unico che ha i mezzi per giudicare rettamente in base all'analisi, alle norme accettate [= pro-

40. In questo capoverso Aureliano riprende a copiare Cassiodoro. Il termine *pes* peraltro assumerà significati diversi col passare del tempo, venendo ad indicare più genericamente le varie parti in cui si articola un discorso – ad es. *pars, membrum*, ecc. Si veda sull'argomento MARI, op. cit., pp. 52 e 73-74.

41. Trattatista del II secolo, per cui si rimanda a REESE, op. cit., p. 18.

poste dalla scuola] ed alle leggi della musica, non solo dei modi, dei ritmi, e dei vari generi di musica e delle loro mescolanze, ma anche dei componimenti poetici veri e propri. [...]

Nella ritmica inoltre bisogna fare attenzione che la modulazione si accordi (*concurrat*) correttamente alle parole, che insomma la melodia della canzone [= *vox cantilena*, secondo la terminologia di Cassiodoro, che dà a *vox* il significato di 'voce' e di 'nota']<sup>42</sup> non sia composta in modo scorretto, senza tener conto della struttura del testo verbale (*ratio verborum*).<sup>43</sup>

### c) Ritmo sillabico e ritmo accentuativo

"Struttura" è evidentemente termine molto vago, come vago è pure a questo proposito Aureliano di Réomé. Per "struttura" del testo poetico possiamo intendere tre diverse cose, e cioè: 1. la sua struttura sillabica, 2. la sua struttura accentuativa, oppure 3. la sua struttura semantica. In altre parole la domanda che ci si pone davanti alla frase di Aureliano *ratio verborum* è la seguente: il musicista nel comporre il testo musicale, deve servirsi di tante note quante sono le sillabe del testo letterario, ovvero, nel decidere la distribuzione dei tempi cosiddetti forti e deboli (ammesso che in epoca così alta si facesse tale distinzione) deve tener conto della distribuzione degli accenti tonici nel testo poetico?<sup>44</sup>

### d) Notkero il Balbo e Isona. L'origine della sequenza

Per quel che riguarda il primo punto, va tenuto presente che il problema è affrontato più o meno nella medesima epoca dal gran-

42. Cfr. *Storia della musica (The New Oxford History of Music)*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1962, vol. II p. 310.

43. REESE, op. cit., p. 147, traduce: « For in rhythm the responsibility rests that the melody run suitably with the words lest, obviously, the articulation of the cantilena be unfittingly formed against the sense of the words ».

44. Questa seconda ipotesi è stata fatta propria dagli "accentalisti", vale a dire dalla scuola di Dom Pothier (cfr. REESE, op. cit., pp. 146-47). Lo stesso dicasi di U. SESINI, *Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino, Chiantore, 1942, pp. 66-69, e di E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1946, vol. I pp. 317-19.

de musicista Notkero il Balbo, benedettino dell'abbazia di S. Gallo e iniziatore, in pratica, della musica moderna.<sup>45</sup>

Nel proemio del suo *Liber hymnorum* egli ci descrive la tecnica impiegata nel comporre i *versus* (o *prosa*) di alcune *sequentiae* o *jubili* dell'Alleluia. Il Graduale e l'Alleluia sono, come è noto, due canti intercalari posti fra l'Epistola e il Vangelo nella prima parte della Messa. Il secondo viene eseguito nel seguente modo: inizia il solista cantando « Alleluia »; subito dopo la frase è ripresa dal coro che la ripete aggiungendo sull'ultima sillaba, « a », un melisma, chiamato appunto col termine di *jubilus*, che nella interpretazione allegorica sta ad indicare l'allegria dei fedeli intenti a cantare le lodi del Signore; terminata questa parte interviene nuovamente il solista col *versus alleluaticus*; segue infine il coro cantando « Alleluia » più *Jubilus*.

Il testo musicale degli *Jubili* variava ogni domenica e aveva una forma più o meno ricca. Naturalmente l'esecuzione dello *jubilus*, soprattutto quando era complesso e ricco di note, comportava in molti casi uno sforzo notevole, nel senso che non era facile ricordare a memoria tutte le note costituenti la relativa frase melodica. Ora, ad un certo punto si pensò di fornire la notazione musicale dello *jubilus* di un testo letterario (in prosa o in versi), che consentisse agli esecutori di memorizzare il testo musicale più facilmente di quanto non avvenisse in precedenza. Notkero stesso racconta che intorno all'851, all'incirca l'epoca di Aureliano, era giunto a S. Gallo un monaco dell'abbazia di Jumièges, portando con sé un antifonario nel quale non poche *sequentiae* o *jubili* erano accompagnati da un testo verbale. Dato che sin da giovane aveva incontrato non poche difficoltà nel tenere a memoria le frasi musicali degli *jubili* – racconta sempre Notkero –, egli pensò che un testo verbale come quello dell'antifonario di Jumièges avrebbe potuto aiutarlo a ricordare il fraseggio musicale delle *sequentiae*. Tutto preso dalla nuova idea, si mise dunque a comporre delle *prosa* sotto gli *jubili* più complessi dell'Alleluia. Una volta terminato il lavoro, lo

45. Per notizie su Notker si potrà vedere l'opera fondamentale di W. VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern, Francke, 1948.

presentò al maestro Isona, che però, avendovi riscontrato numerose irregolarità, lo persuase a rifarlo in base al seguente principio: *Singulae motus cantilena singulas syllabas debent habere*. A questo punto era fissata per la prima volta la legge secondo cui nella composizione delle *prosa* (o *versus*) dell'Alleluia ad ogni sillaba del testo verbale dovesse corrispondere, quanto meno, una nota della sequenza.

Il racconto è senza dubbio frutto di fantasia (cfr. il noto verso virgiliano, *numeros memini si verba tenerem*); comunque resta il fatto che in tale modo nasceva un nuovo genere musicale-letterario, la sequenza, fondato sul presupposto che il musicista deve tener conto della *ratio verborum*.

#### e) Il problema dell'accento. Pietro Elia e le 'Leys d'Amors'

Tre secoli dopo, verso il 1150, un bretone stabilitosi a Parigi come maestro di retorica, Pietro Elia, ritorna sul tema dei rapporti fra testo verbale e testo musicale, giungendo (sia pure su un altro piano) a conclusioni diametralmente opposte a quelle sostenute da Isona e da Aureliano di Réomé. Lo spunto è fornito dalla definizione di accento: *Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas, ubi accentum non servamus*<sup>46</sup> (« Per accento intendiamo la modulazione della voce nel discorso comune e nella dizione. La precisazione si spiega col fatto che nelle canzoni invece non teniamo conto dell'accento »).

In questo caso, come si vede, quella che viene negata è la congruenza fra musica (profilo musicale) e poesia (o struttura accentuativa degli enunciati verbali), mentre nulla si dice dell'altra congruenza, predicata da Isona, quella cioè numerica (o sillabica). L'affermazione non è per questo meno interessante, soprattutto nella misura in cui ammette la possibilità di serie divergenze fra testo musicale e testo poetico. Uno specialista della versificazione

46. Cfr. C. TUROT, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, in « Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques », xxii, 2<sup>e</sup> partie, Paris 1868, p. 393.

francese come Georges Lote<sup>47</sup> ha ritenuto di potersi servire di questa testimonianza al fine di dimostrare che « les poèmes liturgiques n'avaient tenu aucun compte de l'accent, et que le chant ne l'y faisait pas sentir ». In linea di massima Lote ha perfettamente ragione quando sostiene che nell'intonare la poesia i musicisti non tengono conto degli accenti tonici. L'affermazione è però valida nel quadro di una linea particolare della musica medievale e non esclude linee diverse, per cui fra poesia e musica si danno ben più robuste connessioni ritmico-accentuative.

Il testo di Pietro Elia è servito più tardi come fonte, oltre che dello *Speculum Doctrinale*, II xv 90c, di Vincenzo di Beauvais, anche delle *Leys d'Amors*<sup>48</sup> che abbiamo avuto modo di citare più sopra (2b). Di tale testo ci limiteremo a riprendere (questa volta dall'edizione Gatién-Arnoult) i passi più vicini alla fonte, compresi alcuni luoghi varianti e particolari di estremo interesse:

Accens es regulars melodia, o tempramens de votz, lequals estay principalmens en una sillaba [...]. Et entendatz can melodios, qu'om fay legen o pronuncian, non ges de can de musica, quar aquel regularmen no te, ni garda accen<sup>49</sup> (« L'accento è una melodia regolare o una modulazione della voce (*modulatio vocis*) applicata a una sillaba particolare [...]. E bisogna intendere con questa espressione [vale a dire "canto melodioso"] quello che risulta dalla lettura o dalla pronuncia e non dal canto musicale, perché quest'ultimo ordinariamente non tiene conto degli accenti »).

Come risulta dal passo delle *Leys* sembra che il testo verbale, una volta letto o recitato, segua una sua linea particolare per quel che riguarda la disposizione degli accenti tonici; ciò che gli autori delle *Leys* contestano, sempre sulle tracce di Pietro Elia, è invece che il testo musicale debba obbligatoriamente conformarsi a quella che Aureliano di Réomé aveva chiamato la *ratio verborum*.

47. *Histoire du vers français*, cit., vol. 1 pp. xv e 79-80.

48. Trattato di retorica compilato nella prima metà del XIV secolo da un gruppo di letterati costituiti in commissione giudicante su iniziativa del Concistoro del Gai Saber di Tolosa.

49. *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT, Tolosa 1841, to. 1 p. 58.

## f) Musicologi e letterati

Che cosa sia infine la *ratio verborum* di cui ci parla Aureliano è impossibile dire con certezza. Data la divergenza, sia pure su piani diversi, fra le testimonianze di Notkero e di Pietro Elia, e la maggior vicinanza di Aureliano a Notkero, è probabile che si riferisca al principio del sillabismo. Questo però non toglie che la frase, soprattutto alla luce della seconda definizione di ritmo, possa sottintendere un tipo di compenetrazione fra musica e poesia più intimo e profondo di quello puramente sillabico stabilito da Ison.

Quanto poi alle conclusioni che si possono trarre dalle discordanze osservate fra l'insegnamento musicale e quello metrico, è un fatto che le affermazioni dei teorici musicali, qualunque sia la loro posizione, sono utilizzabili solo fino ad un certo punto per definire la natura della versificazione ritmica. Per altro la testimonianza di Aureliano è significativa proprio nella misura in cui, a proposito della parola *rhythmus*, fornisce due definizioni diametralmente opposte: una ricavata dall'insegnamento dei retori (Beda), l'altra dalla trattatistica musicale di origine greca (Nicomaco). La sua è un'opera di pura giustapposizione, senza alcun tentativo di temperare i due punti di vista, in modo da ricavarne una dottrina unitaria.<sup>50</sup>

## 5. MILONE DI SAINT-AMAND

### a) Notizie storiche

Milone, monaco benedettino dell'abbazia di Saint-Amand (Dipartimento del Nord), è vissuto da ca. l'809 all'871-872. Letterato, teologo e poeta, ebbe fra l'altro l'incarico di educare i figli di Carlo il Calvo e, quando questi morirono, di scriverne gli epitaffi. Oltre a due straordinari *carmina figurata* acrostici e ad alcuni versi d'occasione, si devono a Milone due poemi in esametri, uno sulla vita di sant'Amando, l'altro intitolato *De Sobrietate*, dove la virtù

50. Le oscillazioni del pensiero di Aureliano sono già state poste in rilievo da DE BRUYNE, op. cit., pp. 317-19, e da PAZZAGLIA, op. cit., pp. 47-53.

della sobrietà e dell'astinenza viene polemicamente opposta al vizio della ghiottoneria.

#### b) *Metrica e ritmica*

Da questo secondo componimento sono tratti i versi citati nell'*Appendice*, n. 13. In essi Milone si scusa col lettore delle imperfezioni metriche in cui è incorso:

Ho evitato, per quanto potevo, che il mio ingegno, mosso da errore perverso, trattasse argomenti aberranti; fatti salvi i principi della fede, non ho tenuto in gran conto le norme, la disciplina e i doveri della metrica. Non ritengo d'aver commesso una grave colpa se in alcuni luoghi dubbi ho usato una sillaba lunga al posto di una breve e viceversa; e se, come credo, non si può parlare più di poesia metricamente regolare, basti a questo poema d'esser chiamato col nome di ritmo.

Come risulta evidente dalla lettera del testo, il confine tra poesia ritmica e metrica è per Milone incertissimo e comunque fra i due generi non esistono sostanziali differenze tecniche. A suo avviso, non vi è altra poesia che quella metrica. Tuttavia eventuali errori nella quantità delle sillabe non disturbano eccessivamente, nel senso che esametri metricamente scorretti possono sempre rientrare nella categoria dei ritmi. La bonarietà della definizione è perfettamente giustificata dalle condizioni culturali dell'epoca. Come abbiamo visto sopra (2q), le distinzioni operate dai maestri (ad esempio Beda) fra metro e ritmo non escludono che in alcuni casi l'etichetta di poesia ritmica serva a coprire reali debolezze metricologiche. Il sospetto è ora confermato da Milone.

### 6. LE 'DERIVATIONES' DI UGUCCIONE DA PISA

#### a) *Notizie storiche*

Con le *Derivationes* entriamo in una nuova fase nella storia del concetto di ritmo. Composte quasi sicuramente nell'ultimo decennio del XII secolo, esse costituiscono un dizionario etimologi-

co un po' nella maniera dell'*Etymologiarum Liber* di Isidoro da Siviglia. Come ottimamente confermato da Riessner,<sup>51</sup> l'opera di Uguccone costituisce fra l'altro una fonte di estrema importanza per la lettura della *Divina Commedia*. Dante infatti si è servito molto spesso di questo dizionario e non pochi vocaboli da lui usati hanno il valore semantico che è stato loro attribuito nell'opera di Uguccone da Pisa.

#### b) *Le 'Artes' del XIII secolo e le nuove prospettive terminologiche*

Le definizioni di ritmo riportate nell'*Appendice*, n. 14, sono ricavate da uno dei numerosi mss. che ci hanno trasmesso le tuttora in gran parte inedite *Derivationes* di Uguccone. La terminologia, come vedremo è nuova, ma l'insegnamento che se ne ricava è grosso modo quello tradizionale, sia pure con alcune precisazioni di notevole interesse storico.

Nella prima delle due definizioni Uguccone sembra identificare il *metro* con il *ritmo*. In effetti *metrum* ha oramai perso il suo significato originario e sta ad indicare il verso in genere, come fra l'altro confermato dall'uso che ne farà più tardi Dante (cfr. *De vulgari eloquentia*, II VII 7; XI 4, 6). Dunque: «Verso viene chiamato tutto ciò che si basa sul computo delle sillabe, come nei ritmi». Ciò dimostra che ancora alla fine del XII secolo per poesia ritmica s'intendeva la poesia basata sul numero delle sillabe, definizione questa che sarà valida ancora più tardi per Dante.

D'altra parte, se nel contesto di Uguccone attribuiamo a ritmo il solo significato di poesia numerica o sillabica, resta incomprendibile la seconda definizione dove il termine è riferito a fattori di tipo apparentemente musicale (*sonus cantilena*). La soluzione del piccolo problema ci è offerta dallo schema terminologico delle *Artes* del XIII secolo.

Come è noto, la fine del XII secolo è l'epoca in cui si produce quella profonda riforma musicale che va sotto il nome di polifo-

51. C. RIESSNER, *Die 'Magna Derivationes' des Uguccone da Pisa und ihre Bedeutung für die romanische Philologie*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965.

nia, epoca dunque durante la quale viene rivalutata la funzione dell'accento tonico come elemento utile, se non addirittura indispensabile, all'organizzazione della struttura contrappuntistica del pezzo musicale. A partire dalla fine del XII secolo in avanti compaiono quindi sempre più frequentemente nella letteratura retorica manuali di composizione, detti *Artes*, dove vengono affrontati i problemi del ritmo, raggruppabili grosso modo in due diverse categorie:<sup>52</sup>

1. *Artes Exametri* (AE), che si interessano della tecnica della poesia quantitativa e in particolar modo dell'esametro.

2. *Artes Rithmice* (AR) che trattano invece della versificazione non quantitativa applicata a tutti gli altri tipi di verso.

Noi sappiamo che la parola *rhythmus* ha dato origine sia a ritmo, nella tradizione scolastica, sia a rima (*vox rithma*, con assimilazione regressiva t-m; ma non mancano altre spiegazioni). Ritmo e rima fanno dunque parte del medesimo campo onomasiologico e concettuale. Ora, i due generi di *Artes* si distinguono, secondo Mari, non solamente per quel che riguarda il contenuto, ma anche per la terminologia impiegata. Non tutti gli esempi da lui portati sono però convincenti, come quelli relativi all'uso del termine stesso di *rhythmus*. Che, secondo Mari, nelle AE verrebbe usato per indicare la rima, mentre nelle AR starebbe ad indicare il verso o un intero componimento ritmico (*dictamen* o, in alcuni casi, strofa). Ora, tale limitazione è contraddetta da numerosi testi delle AR, dove, come si vedrà (9b sgg.), si afferma un uso ambiguo di *rhythmus* in quanto *dictamen*, da una parte, e, contemporaneamente o alternativamente, rima, dall'altra. Viceversa, sempre secondo Mari, la rima nelle AR sarebbe indicata col termine *consonantia*, mentre nelle AE il componimento poetico o *dictamen* viene indicato col nome di *versus*.

Se noi ora applichiamo tale schema al passo di Ugucione, il suo senso si chiarisce immediatamente:

La rima [*rithimus*] è il suono di una canzone [l'armonia musicale della canzone si basa sulla rima]; inoltre *rithimus* in greco corrisponde al latino *numerus*, in quanto basato sul computo delle sillabe o *voces*; da *rithimus* proviene *rithimicus*, -a, -um che significa dolcemente consonante, oppure

perché fatto di rime; inoltre il verbo *rithimor*, -aris che significa rimare [AE] oppure fare dei versi di tipo ritmico [AR].

Questo è uno dei primi testi a noi giunti in cui ritmo è usato nel significato di 'rima'; l'impressione è però che l'uso (riscontrabile più tardi ancora in Dante: cfr. *De vulg. el.*, II v 4, ecc.) faccia capo a tradizione già affermata. Per quanto riguarda invece l'uso di ritmo nelle AR andrà osservato che, ancora una volta, la definizione che conta è quella di Beda.

## 7. TOMMASO DA CAPUA

### a) *Notizie storiche*

La *Summa Dictaminis* di Tommaso da Capua è composta di due parti di cui la prima (contenente il testo riprodotto nell'Appendice, n. 15) scritta verso il 1209-1210, riguarda i problemi generali della retorica ed ha funzione introduttiva. L'ultimo editore, Emmy Heller,<sup>53</sup> intitola questa prima parte col nome di *Ars dictandi* (o *dictaminis*). La seconda parte comprende gli esempi, e più precisamente circa 623-625 modelli di lettere distribuiti in dieci libri.

Tommaso da Capua, vissuto fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo (morto il 18 agosto 1239, come provato dalla Heller), studiò prima e insegnò poi all'Università di Vicenza nel primo decennio del '200; più tardi si trasferì a Roma (ca. 1216, anno in cui compare per la prima volta come datario nei documenti della curia), divenendo in pratica il capo della cancelleria papale.

### b) *Il concetto di ritmo di Tommaso da Capua*

Nel passo che ci interessa Tommaso mette in parallelo il genere ritmico con quello prosaico e metrico:

Gli antichi hanno distinto tre generi di componimenti, vale a dire il genere prosastico, quello metrico e quello ritmico. Il genere prosastico è

52. Cfr. MARI, art. cit.

53. *Die Ars Dictandi' des Thomas von Capua*, Heidelberg 1929.

quello ad esempio di Cassiodoro, il genere metrico è quello di Virgilio, e il genere ritmico è quello di Primate.<sup>54</sup>

Ugo Primate di Orléans è uno dei più grandi poeti lirici della cosiddetta rinascenza francese (XII-inizio XIII sec.) e appartiene alla ben nota categoria dei *clerici vagantes*, tra i quali indubbiamente eccelse in grado assoluto. Prova di questa sua fama è il fatto che Tommaso da Capua lo indichi come maestro della poesia ritmica, mettendolo, in pratica, sul medesimo piano di Cassiodoro e di Virgilio.<sup>55</sup>

Dopo aver elencato i vari generi di *dictamen*, Tommaso passa alla loro definizione; qui a noi interessa la definizione relativa al genere ritmico:

ritmico viene da *rhyma* oppure da *rhythmmon* [lez. Heller] e corrisponde al concetto di struttura ben definita e delimitata (o *distinctio*); come dimostrato dal fatto che esso si definisce e si delimita in base a un numero pre-stabilito di sillabe e con l'aiuto della rima.

### c) L'edizione Hahn

Il testo di Tommaso ci è stato trasmesso da 48 manoscritti; la citazione del nostro testo è ricavata dall'ed. Hahn (cfr. testo n. 15 dell'*Appendice*) per cui l'autore si serve di un manoscritto di Wolfenbüttel del XIV secolo (Bibliothek Helmstadensis 1020 m. 4 = He), modificandone la lezione qua e là in base al senso. Dato che la Heller si è servita invece di altri 6 mss. oltre ad He ed ha registrato in nota la relativa *varia lectio*, è possibile ricostruire il testo di He e rendersi conto più esattamente del tipo di edizione fornita da Hahn.

54. Si riproduce qui di seguito il testo nella lezione HELLER (pp. 13-14): *Dictaminum vero genera tria sunt, a veteribus definita: prosaicum scilicet, metricum et rhythmicum; prosaicum ut Cassiodori, metricum ut Virgilii, rhythmicum ut Primatis. [...] Rhythmicum dicitur a rhyma vel a rhythmmon, quod est distinctio vel definitio, quia sub certa computatione syllabarum cum finali consonantia distinguitur sive etiam definitur.*

55. Per notizie su Ugo Primate cfr. F.J.E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1957, vol. II pp. 171-80.

Ora, He non legge « rima », ma « rhyma » (che è evidentemente uno pseudogrecismo), per cui quando Tommaso usa tale parola, non intende metterne in rilievo il carattere di termine tecnico proprio della versificazione volgare, come risulterebbe dell'ed. Hahn, quanto piuttosto scolarizzare la terminologia relativa a quella tecnica in modo da rendere plausibile la sua pseudoetimologia (*Rhythmicum* da *rhyma*). Tommaso dunque non è così ingenuo, come appare dalla ed. Hahn, da far derivare una parola latina (o greca) dal volgare, e d'altronde è perfettamente consapevole delle connessioni etimologiche fra *rhythmus* e « rima ». I suoi limiti sono quelli della scuola dell'epoca, vale a dire l'ignoranza del greco, come fra l'altro dimostrato dalla parola che segue: *rithimoròn* He, e *richimon* o *rithimon* [gli scambi *c/t* sono frequentissimi nei mss. medievali] gli altri codici. Il *rithimorum* dell'*Appendice* è lezione interpretativa di Hahn e va comunque espunto in favore delle varianti della tradizione manoscritta, dove, se *rithimon* appare lezione più corretta, si può anche giustificare *rithimoròn* come pseudogrecismo.

La lezione di Hahn quindi va rifiutata in quanto per nulla conforme al contesto culturale in cui si situa l'opera di Tommaso, e più precisamente alla tendenza che si perpetuerà sino all'epoca di Boccaccio, di deformare le parole poco note (istruttiva a questo riguardo la storia dei nomi propri e dei toponimi classici nelle letterature volgari) e soprattutto il lessico greco.

### d) L'anisossilabismo nella versificazione romanza delle origini

Quanto a *diffinitio vel distinctio*, si ricordi che con tali termini erano indicati sia i punti che segnavano le pause (*pausatones* o cadenze) della prosa, sia gli spazi tra un punto e l'altro.

Ora, secondo Tommaso la ritmica si basa sulla divisione del componimento in pause o cadenze delimitabili in base al computo delle sillabe e alla presenza di omofonie. Il fatto più importante è che egli identifica tali incisi di cui si compone una poesia ritmica (e che vorremmo identificare col concetto di verso) con la tecnica della *diffinitio* o *distinctio*. Ora, tale tecnica è propria della prosa, per cui è molto probabile che i maestri delle *artes dictaminis* medievali considerassero la ritmica come un genere a metà strada fra prosa e poesia.

Noi sappiamo che nei primi secoli compaiono nella poesia ritmica artifici propri della prosa d'arte (ad esempio per quanto riguarda il *cursus* si veda la dimostrazione fornita da Gianfranco Contini per il *Cantico delle Creature* di s. Francesco)<sup>56</sup> e che non pochi prosatori, come Guittone nelle sue lettere, introducono oltre a versi veri e propri, sotto forma di autocitazioni, cadenze e misure proprie della poesia. Un contemporaneo di Dante, Francesco da Barberino, alterna nelle sue opere prosa e poesia passando disinvoltamente dall'uno all'altro registro come se fra le due tecniche non esistessero (almeno nella letteratura in lingua volgare) differenze sostanziali.

Vedremo poi (cfr. 9d) che tale labilità investe ed interessa non poche opere della letteratura tanto spagnola<sup>57</sup> e anglo-normanna<sup>58</sup> quanto anche italiana,<sup>59</sup> dove abbondano versi sillabicamente oscillanti. Sino a qualche tempo fa, e sia pure con l'esclusione del dominio spagnolo, si era propensi ad addebitare l'anisossilabismo alle traversie della tradizione manoscritta (vale a dire ad errore degli amanuensi). Ora invece, soprattutto per impulso di Contini, si è giunti alla conclusione che in più di un caso tale fenomeno è originario,<sup>60</sup> risale insomma all'autore e che almeno nei primi secoli va inteso come un dato essenziale e connaturato della versificazione non metrica. Senza entrare nel merito di tali oscillazioni, indubbiamente dovute a motivi di vario genere, è un fatto che l'irregolarità sillabica non è solo espressione dell'incapacità o della rozzezza tecnica di non pochi poeti medievali, quanto piuttosto molto spesso una preziosa testimonianza di quelli che sono stati i reali modelli della versificazione romanza.<sup>61</sup>

56. Un'ipotesi sulle *Laudes Creaturarum*, estratto dal fasc. 3-4, s. VIII, vol. XVIII, marzo-aprile 1963, dei « Rendiconti » della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1963, pp. 179-94.

57. Cfr. P. ENRÍQUEZ UREÑA, *Versificación irregular*, più tardi compresa negli *Estudios de versificación española*, Buenos Aires 1961.

58. Cfr. LOTE, op. cit., vol. 1 pp. 295-306.

59. G. CONTINI, *Esperienze d'un antologista del duecento poetico italiano* (1961), in *Breviario di edotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 175-210, e in partic. 175-90.

60. Per l'anisossilabismo nella ritmica mediolatina si veda D'A.S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della Vita ritmica di San Zeno*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore-Mondadori, 1968, pp. 11-38.

61. Sui rapporti fra ritmica e arte della poesia cfr. PAZZAGLIA, op. cit., pp. 92-97.

Come si è avuto modo di osservare (2b), la dottrina tradizionale ammette che i versi isosillabici possano comportare una durata, o, con la terminologia dell'epoca, un *tempus* diverso a seconda della tonicità o meno delle singole sillabe o, rispettivamente, del fatto che le sillabe contengano dittonghi o siano seguite da due o più consonanti. Il verso in questo caso si fa malfermo; la casualità dei raddoppiamenti mette in moto meccanismi di vario genere, soprattutto sul piano del numerismo. Per tanto la *paritas syllabarum* messa a raffronto con un *tempus* più aleatorio, finisce col subire, da una parte, manomissioni anche ingenti e con l'ammettere, dall'altra, deviazioni nei confronti di una norma sentita come sostanzialmente estranea allo spirito stesso dell'esecuzione strumentale ed orale delle *cantilenae*.

## 8. MAGISTER PONCIUS

### a) Il 'dictamen'

Sotto il nome di Sponcius o meglio Poncius (= Ponce) va una *Summa dictaminis* tuttora in gran parte inedita (vd. *Appendice*, n. 16), scritta, a quanto sembra, verso la metà del XIII secolo. Alla pari di Tommaso di Capua, l'autore ritorna sul problema della definizione del *dictamen*:

Per *dictamen* va inteso un componimento in lingua latina<sup>62</sup> illustrato da eleganza di stile ed abbellito da figure retoriche. I componimenti si dividono in metrici, prosimetrici, ritmici e prosastici. Il componimento metrico è basato sul computo dei piedi e sulla scansione delle parole. Il componimento prosimetrico è parte in prosa, e parte in versi metrici. Il componimento ritmico è basato sul computo delle sillabe e sulla consonanza delle parole (rima). Il genere prosastico, infine, si svolge libero da ogni norma metrica in una ininterrotta ma armonizzata concatenazione di parole.

62. *Litteralis*, perché il latino è l'unica lingua fornita di alfabeto, cioè di *litterae*. Sull'opposizione *litteratus/illitteratus* si veda D'A.S. AVALLE, *La cantilena di San Farone*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, vol. 1 pp. 289-307.



Il componimento ritmico, come si vede, è ancora una volta caratterizzato dai due elementi tradizionali: il sillabismo o numerismo e la rima.

#### b) Definizione di "prosa"

Dietro all'ultima parte del passo sta l'antico dibattito sull'etimologia della parola latina *prosa*, la quale sembra derivare da *prorsa* (risalente a *proversus/prorsum*, cioè 'che va in linea retta'), e che nel Medioevo viene per lo più legata all'aggettivo *longa*. I rapporti di analogia tra *prosa* e *longa* sono ad esempio messi in rilievo da Tommaso da Capua con le seguenti parole: *prosaicum dicitur e prosòn grece, quod latine significat longum*.<sup>63</sup> L'etimologia è quanto meno fantasiosa, e comunque, non diversamente dalle etimologie dell'Antichità e del Medioevo, priva di ogni rigore e attendibilità scientifica. La fonte di questa etimologia va ricercata in un passo di Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, I 38 I, dove le connessioni fra *prosa* e i termini che ne chiarirebbero *per etymologiam* il valore semantico, *producta* o *profusa*, sono affidate alla compresenza della prima sillaba *pro-*: *Prosa est producta oratio [...]. Alii prosam aiunt dictam ab eo quod sit profusa vel ab eo quod spatiosius prouat et excurrat nullo sibi termine prefinito* («La prosa è un discorso prolungato [...]. Secondo altri prosa sarebbe così detta per il fatto che è effusa oppure perché si svolge e si sviluppa in modo troppo ampio senza che le venga posto un limite preciso»).

### 9. 'ARTES RITHMICAE'

#### a) Notizie generali

Col XIII secolo siamo nell'epoca di maggior fioritura della poesia ritmica latina. La tecnica del ritmo viene impiegata soprattutto nella poesia religiosa, come ad esempio nella sequenza vittorina. Dato l'estremo favore di cui godeva questo genere, ci si spiega perché nel XIII secolo siano stati composti tanti manuali di ritmica.

La stragrande maggioranza è però tuttora inedita, se si eccettua-

no la vecchia raccolta di L. von Rockinger, l'antologia di G. Mari cui si può ricorrere per avere un'idea, sia pure sommaria, di questo genere, e qualche altra pubblicazione più recente.<sup>64</sup>

Secondo Mari, le *artes rithmicæ* (XIII-XIV sec.) possono essere divise in due gruppi, di cui il primo (vd. op. cit., pp. 22-23) comprende le AR primitive, per lo più estremamente schematiche, per non dire elementari, e il secondo (vd. op. cit., pp. 23-26) comprende le AR di tipo più erudito e in genere appartenenti ad epoca avanzata. Nel leggere i passi dedicati nelle AR al concetto di ritmo, avremo modo di constatare come la versione tradizionale si arricchisca a poco a poco di nuovi particolari, soprattutto per quel che riguarda il concetto delicatissimo di accento ritmico, fattore questo appena sfiorato nei manuali di retorica dei secoli precedenti.

#### b) Le 'Artes' del primo tipo

Consideriamo partitamente questi documenti. Il tipo è illustrato dalle sezioni 1, 2, 3, 4 del n. 17 dell'*Appendice*. I testi 2, 3, 4 derivavano a loro volta, secondo Mari, dal testo 1 (*De rithmico dictamine*). Quest'ultimo avrebbe fatto parte dell'opera grammaticale di Pietro de Insulella, che pertanto rappresenterebbe il capostipite del gruppo. La definizione di ritmo offerta in questo testo è vicinissima a quella di Beda: «Il ritmo consiste in una parità rimata di sillabe comprese in un certo numero».

Il testo 2, risalente a ca. il 1290, è praticamente identico. In 3 la definizione è invece un po' più complessa:

Per ritmo si intende un componimento basato su di un numero prestabilito di sillabe e proviene dalla parola greca *ritmòs*, che corrisponde al latino *numerus*; esso sta anche a significare la rima, particolarità questa che contraddistingue il ritmo [concetto analogo a quello di Ugucione], quella poesia insomma in cui vengono contate le sillabe.

64. Per la bibliografia in argomento si rimanda ai lavori di G. VECCHI (ad es. *Il magistero delle Artes' latine a Bologna nel Medioevo*, Bologna 1958, e *Sulla teoria dei ritmi mediolatini. Problemi di classificazione*, in «Studi mediolatini e volgari», VIII 1960, pp. 301 sgg., più tardi in *Due studi sui ritmi latini del Medio Evo*, Bologna 1967) e di PAZZAGLIA, op. cit., pp. 82 e sgg.

63. Ed. HELLER, p. 14.

Per quanto riguarda il testo 4, dell'inizio del XIII secolo, la definizione di ritmo è ancora più elaborata: « Il ritmo consiste in [i] una distribuzione regolare di parole (*dictio*) [ii] fornita di rime e [iii] svolta sistematicamente in base al principio dell'uguaglianza<sup>65</sup> del numero delle sillabe ». Si noti come oltre alle due caratteristiche che già conosceamo, rima ed isosillabismo, è aggiunta una terza qualità, cioè la *congrua dictionum ordinatio*, con la quale l'autore intende l'ordinata collocazione delle parole. Con tale precisazione il concetto di ritmo viene ulteriormente adeguato alle nuove strutture della lirica europea, tanto latina quanto romanza.

La parola ritmo [continua l'autore delle *Regole*] proviene dal greco *rythmòs* che vuol dire numero, in quanto fondato su precise norme numeriche. L'importanza del computo numerico è evidente nel ritmo [i], prima di tutto per quel che riguarda le *distinctiones* [cadenze] [ii] poi le sillabe e [iii] infine le rime.

Nella seconda parte della definizione compare, come si vede, il nuovo elemento [i] riguardante questa volta le *distinctiones* in generale, indipendentemente dalla loro qualità o distribuzione.

### c) *Le Artes' del secondo tipo*

Come abbiamo detto, i testi raccolti sotto il II paragrafo sono molto più dotti. Il testo I, vale a dire la *Ars rithmica*, è opera di Giovanni di Garlandia, maestro inglese vissuto quasi sempre in Francia, e fa parte di un'opera più vasta intitolata *Poetria* (c. 1260), nome con il quale nel XIII secolo si indicavano i manuali di metrica.<sup>66</sup>

« Il ritmo [o la rima?] consiste in una consonanza di parole con finali simili regolata in base a norme numeriche prestabilite senza tener conto dei piedi metrici ». Ancora una volta riaffiorano, come

65. Sembra che in questo caso *aequalitas* non abbia il significato con cui viene usata correntemente nei trattati medievali di musica.

66. Per altre notizie su Giovanni cfr. P. BAGNI, *La costituzione della poesia nelle Artes del XII-XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968, p. 15 n. 7.

si vede, i due elementi caratteristici delle definizioni a noi note, ovvero (i) la rima e (ii) il numerismo.

Poco più in là Giovanni di Garlandia aggiunge un chiarimento, in cui si fa cenno ad una figura retorica a noi nota, e cioè all'omoteleuto; si noti inoltre che la parola *rythmus* è usata in questo luogo col valore di 'rima' come per altro risulta dalla prima definizione: « La rima trae origine, secondo alcuni, da una figura retorica chiamata col nome di *similiter desinens* ». Il concetto è ulteriormente precisato un po' più in là: « Il *similiter desinens* è una figura retorica contenente in fondo alle parole delle rime perfette, chiamate leonine dal nome del loro inventore Leone ».<sup>67</sup>

La rima leonina era la rima per eccellenza della poesia mediolatina, soprattutto in Francia e in Germania. Certamente Giovanni di Garlandia ha qui presente la poesia in lingua volgare, come risulta fra l'altro dal periodo che segue, dove vien fatto esplicitamente cenno ad alcuni aspetti caratteristici della versificazione romanza:

Il *compar*<sup>68</sup> riguardante il numero delle sillabe, impone l'uso di un numero sempre eguale di sillabe soprattutto nelle opere appartenenti alla letteratura latina, per il fatto che coloro che scrivono componimenti<sup>69</sup> in volgare<sup>70</sup> compongono ritmi in tal modo da sembrare che sia osservato il principio dell'eguaglianza sillabica, anche se in effetti tale norma non vi è affatto osservata.

67. Per rima leonina si intende la rima fra le cadenze di fine emistichio e di fine verso riscontrabili negli esametri dattilici. Si veda ad es. SERLO OF WILTON: *Dactyle quid latitas? exi. quid publica vitas?*, o addirittura con parole-rima: *Docto crede duci si vis ab eo bene duci*. Il termine è stato ripreso nella versificazione romanza: cfr. fr. a. *rims leonismes* con cui si indicano le *rimes plates* (o rime bacciate). Sono queste le rime più frequenti nella poesia didattica e narrativa della letteratura francese delle origini.

68. Su questa figura retorica, corrispondente all'*isocolon* greco, vd. più sopra 3c e n. 33.

69. Per il valore di *cenographa* cfr. MARI, art. cit., p. 419 n. 17: « Il cod. Monacense qui postilla: "Cenographa dicitur a *cenos*, quod est *commune* et *graphos* quod est *scriptura*, quasi *communis scriptura*" ».

70. La terminologia è perfettamente in linea con l'opposizione: *latina lingua/romana lingua*, dove il primo termine si riferisce alla letteratura latina ed il secondo alla letteratura in lingua volgare (cfr. il *rustica romana lingua* dei *Giuramenti* di Strasburgo).

La fonte della prima parte del passo è la *Rhetorica ad Herennium*, iv 20 27, sia pure con qualche variante soprattutto per quel che riguarda la *paritas syllabarum*. Mentre infatti la *Rhetorica* parla di *membra [...] quae constant ex pari fere numero syllabarum*, Giovanni invece mette in rilievo il carattere rigorosamente isosillabico della figura. La differenza dipende dalla diversa angolatura dei due passi; quello della *Rhetorica* rivolto a definire le figure della prosa, quello di Giovanni volto invece, presumibilmente, a definirne l'applicazione nella *poesia*.<sup>71</sup>

d) *Altre oscillazioni sillabiche nella poesia in lingua volgare*

Giovanni di Garlandia è il primo a stabilire rapporti fra la poesia numerica in lingua latina e quella in lingua volgare. Tanto la letteratura latina quanto quella in lingua volgare, per esplicita definizione di Giovanni, sono basate sullo stesso principio, con la differenza che mentre nelle opere in lingua latina viene osservata rigorosamente la *paritas syllabarum*, di cui parla Beda, in quelle "volgari" invece, lo stesso principio non comporta un pari rigore di applicazione (si veda più sopra, 7d).

Dato che l'anisosillabia rappresenterebbe un fenomeno particolare innestato su di una base rigorosamente isosillabica, cade l'ipotesi che l'anisosillabia osservata da Giovanni di Garlandia rientri nell'ambito di una versificazione basata 1. sull'alternanza fra due formule come ad esempio nel caso dei sistemi ottonario/novenario in italiano, oppure *décasyllabe/alexandrin* in francese, oppure 2. su più vaste oscillazioni, solo parzialmente razionalizzabili, specifiche ad esempio della letteratura anglonormanna, e in genere della letteratura epica, ad esempio nel *Cantar de mio Cid*. Come si vedrà più avanti (cfr. 10f), l'anisosillabia rigorosamente isosillabica non può essere che quella propria di una tecnica fondata sulla possibilità di innestare cadenze maschili e femminili su formule ritmicamente omogenee; fenomeno questo che è ancora specifico della versificazione moderna (cfr. 1b).<sup>72</sup>

71. Per altri accenni all'*ars rithmica* in Giovanni, cfr. BAGNI, op. cit., pp. 123-24.

72. Comunque sia, le osservazioni di Giovanni di Garlandia sembrano escludere

e) *La glossa marginale al 'Laborintus' di Eberardo il tedesco*

Questa glossa potrebbe anche essere opera di un allievo intento ad annotare le lezioni del maestro. Nel qual caso i termini della datazione sarebbero ovviamente diversi da quelli dell'opera di Eberardo.

Nella prima riga leggiamo *Rigmus*. Come si è già avuto modo di osservare a proposito delle deformazioni cui vanno soggetti nel Medioevo i termini greci e in generale le parole "barbare" (vd. più sopra, 7c), la forma non ci deve preoccupare. Si tratta ovviamente di *rhythmus* in una delle sue numerose epifanie, proprie del XIII e XIV secolo.

Per ritmo si intende un componimento armonioso atto ad accarezzare l'orecchio degli ascoltatori, basato sulla cadenza (*distinctio*) dei versi, sul computo delle sillabe e sulla rima.

Si noti come questo testo non sposti i termini della questione nei confronti di quanto abbiamo avuto già modo di osservare a proposito delle testimonianze precedenti.

f) *La "rinascita dell'accento" e la breve 'Arte' di Monaco*

La breve *Arte* di Monaco (testo 3 dell'*Appendice*, p. 463 = 91, 23-30) è una delle prime opere dove si faccia esplicito cenno alla funzione dell'accento nella costituzione della *rima* (vd. più sopra, 9d):

Col termine di *rhythmus* si intende un componimento messo insieme in base a leggi precise relative alla tonicità (*producendi*) o meno (*corripiendi*) di certe sillabe;<sup>73</sup> tale tipo di componimento è inoltre articolato in base a

l'anisosillabismo classico, quello cioè affiorante sporadicamente qua e là nelle letterature romanze (ad esempio in quella anglonormanna, oppure in non poche opere della letteratura spagnola) nella misura in cui il fenomeno da lui descritto investe, al contrario, tutta la poesia in lingua volgare.

73. Letteralmente: « In base a leggi precise sull'allungamento o l'abbreviamento di certe sillabe ». Il concetto di *durata* (= quantità) qui introdotto va inteso in rapporto all'influenza da essa esercitata sulla posizione dell'*accento tonico* nelle parole latine ("legge della penultima"). Il traslato è frequentissimo nelle *Artes* italiane, secondo le quali la *correptio* e la *productio* riguardano anche il concetto di *accentus* in generale e più

1. cadenze (*pausatones*) e 2. omofonie 3. di egual numero di sillabe.

In qualsiasi componimento ritmico (nella rima?) si tiene conto 1. della tonicità (*productio*) o meno (*correptio*) della penultima sillaba delle singole cadenze (*pausatōnis*), come si vede ad esempio negli inni; 2. inoltre nei componimenti ritmici di buona e commendevole fattura la rima (*consonantia*) si estende tanto dalla penultima quanto dalla terzultima sillaba in poi, come si vede nelle liriche dei migliori poeti; 3. infine sia nel primo (cadenza) sia nel secondo (omofonia) tipo di clausole (*pausatōnum*) si fa attenzione a che il numero delle sillabe interessate dalla cadenza e dalla omofonia sia sempre identico.

Tre sono dunque i principi sui cui si fonda la teoria della rima. Primo: la presenza alla fine dei versi di cadenze regolari (parossitoniche con la penultima lunga, e proparossitoniche o ossitoniche con la penultima breve), come negli inni. Secondo: oltre alla congruenza delle cadenze, l'omofonia dalla penultima ed eventualmente dalla terzultima sillaba in poi, come nelle poesie dei maestri. Terzo: l'uguaglianza del numero delle sillabe interessate dalla cadenza e dalla omofonia, che è come dire coincidenza fra l'ultimo accento tonico del verso e l'inizio della relativa omofonia.

Definitivo, infine, l'accenno al principio base della poesia ritmi-

precisamente il concetto di accento dinamico o espiratorio. Si veda ad esempio ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris*, ed. R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, p. 99. *Fallit tamen maxime quoad barbarismum in his dictionibus simile et humile et similibus, quae aliquando proferuntur accentu correpto, aliquando producto, vale a dire l'accento a volte sulla terzultima (símile, úmíle), ed a volte sulla penultima (simile, umíle).* Scrive a questo proposito PAZZAGLIA, op. cit., p. 85, parafrasando un saggio di Vecchi: « La differenza sostanziale consiste nel fatto che mentre i francesi, mutuando i termini dalla metrica latina, chiamano, sia pur metaforicamente, "spondaici" i raggruppamenti di sillabe piane e le relative terminazioni dei versi, e "giambici" (o, talvolta "dattilici") le parole e i versi sdruciolati, i maestri italiani denunciano come inesatta e generatrice di confusione tale nomenclatura, e riferendosi, appunto, alle terminazioni piane e sdruciolate, usano di preferenza "vocaboli piú rispondenti al fatto ritmico, come *productio* e *correptio accentus*, sicché in tal maniera la parola o il verso piani erano indicati con l'espressione *penultima sillaba accentu producta*, gli sdruciolati [...] con la formula *penultima sillaba accentu correpta* (p. 36) ». In effetti la terminologia non è solo italiana, come risulta oltre che dalla breve *Arte* di Monaco, anche da un passo di NICOLÒ TIBINO (vd. piú avanti, 99): *Nota quod per accentum non intelligo plus quam prolongationem et breviationem sillabarum, id est acutam [= longam] et [gravem] brevem ipsarum prolotionem, ita quod per prolongationem sillabe signatur acutus vel elevatus sonus, breviationem gravis suspensio* (ed. MARI, cit. in *Appendice*, n. 15, p. 470). Si noti che con le due espressioni "accento acuto" e "accento grave" si designano rispettivamente le sillabe toniche e le sillabe atone.

ca, secondo il quale essa sarebbe fondata su schemi di tipo accentuativo: « leggi precise relative alla tonicità o meno di certe sillabe ».

Per la parte che segue si avverte che essendo la tradizione manoscritta probabilmente corrotta, la versione sarà per forza di cose approssimativa:

Inoltre la cadenza (*pausatō*) è la fonte della rima, visto che è il luogo dove si posa (gravita, indugia, insiste) la voce di chi legge. La rima, a sua volta, consiste nella uguaglianza (*equalis convenientia*) nella parte finale delle parole in base agli ultimi suoni (*litterae* col doppio valore di 'lettera alfabetica scritta' e di 'lettera alfabetica pronunciata' o suono).

Che la cadenza rappresenti la *fons consonantie* è dottrina vulgata nell'epoca. Una espressione molto simile si ritrova in un luogo del *De rigmis* (XIV sec.) citato da MARI, p. 380 n. 31, dove leggiamo che la *distinctio* [quindi la *pausatō* o cadenza] *est causa consonantiarum*. L'affermazione può essere estesa dal piano sincronico su cui è collocata in questi testi a quello diacronico.

Quanto poi a *littera* si ricordi che nel Medioevo il termine aveva il duplice valore di 'suono' e di 'segno grafico' (vd. Etelvaldo).

In conclusione, secondo l'autore, non si possono ormai piú confondere le cadenze piane con quelle sdruciolate. Mentre per l'innanzi era sufficiente l'omofonia, ora si ritiene indispensabile anche la congruenza degli accenti tonici.

L'origine del termine 'ritmo': Ritmo proviene dal greco *rithmos* che significa in latino *numerus*. Di conseguenza ritmo vuol dire qualcosa come numero [...]. E infatti vengono computate secondo arte in un componimento ritmico non solamente le sillabe, ma anche le cadenze e le omofonie come risulterà chiaro tra poco dagli esempi. Nella rima si danno (*inventur*) tre diversi punti di vista atti a produrre svariati tipi di omofonie: il primo riguarda le cadenze o *distinctiones*, il secondo le omofonie o concinnità, il terzo infine l'egual numero delle loro (*predictarum*) sillabe.

Gli elementi qui posti in rilievo sono quelli propri delle *Artes* del XIII secolo e costituiscono un avvio concreto alla definizione ritmico-accentuativa dei ritmi e la costruzione della rima così come sarà intesa nei secoli successivi, sino a noi.

g) Il *Trattato* di Nicolò Tibino

Ben poco sappiamo di Nicolò Tibino: secondo Mari, il suo vero nome sarebbe Nicolaus da Dybyn, poi latinizzato in Tibino. Di origine probabilmente tedesca, sembra che sia vissuto a Vienna nel XIV secolo.

Leggendo il primo testo ci rendiamo immediatamente conto che il suo insegnamento si rifà a fonti qualificate, non diverse da quelle cui fa capo l'anonimo autore della breve *Arte* di Monaco:

Per rima (*rhythmus*) si intende 1. una omofonia collegante più parole (*dictiones*) poste in un componimento in base 2. ad una certa misura (o numero) di accenti, e 3. ad una loro precisa cadenza.<sup>74</sup>

La *mensura accentuum* o schema accentuale qui si riferisce sicuramente alla struttura ritmica della parte finale del verso o cadenza, e corrisponde alla *lex producendi vel corripiedi* della penultima sillaba delle *pausationes* di cui alla breve *Arte* di Monaco.

La rima che è propria dei componimenti ritmici consiste nell'unione di più parole in base 1. alla omofonia delle loro vocali e 2. al numero dei loro accenti tonici.

Questa seconda definizione ricalca pressapoco la precedente, con la sola eccezione di non far cenno al terzo prerequisito e cioè alla cadenza (*distinctio*):

La terza regola è la seguente: per far rima si richiede una misura (uno schema) precisa di sillabe nel caso che il ritmo sia a base sillabica. Tutto ciò è chiaro in base alle regole precedenti ed a quelle che seguiranno, perché per fare un componimento e le sue rime si richiede un numero determinato di sillabe secondo una misura o schema preciso; perché altrimenti non si direbbe ritmo dal greco *rithmós*, che corrisponde a *numerus* in latino, se le sillabe contenute nello stesso non fossero basate su di una misura (o schema) precisa.

74. Il valore di 'cadenza' attribuito a *distinctio* sembrerebbe garantito dal testo precedente, *Unde dicatur Rhythmus*.

In altra parte del suo *Trattato*, Tibino ritorna sul concetto di ritmo, ribadendo concetti noti:

La seconda regola è la seguente: la misura o schema comune per quel che riguarda le distanze fra le varie cadenze non dovrebbe superare le 8 sillabe [restrizione del tutto arbitraria e comunque giustificata dalla legge musicale degli otto toni], e cioè una rima non dev'essere separata da un'altra da più di otto sillabe. Si dice questo perché qualsiasi rima dev'essere immediatamente percettibile; e infatti, se l'uditorio non riuscisse a percepire in modo chiaro le rime, il componimento non potrebbe chiamarsi ritmico; pertanto tale percettibilità si basa su un numero prestabilito, fissato dai poeti, vale a dire sul numero delle sillabe.

L'ultimo paragrafo, pur nella sua brevità, conclude, se così si può dire, in modo perentorio la storia della parola *rhythmus* nel Medioevo: « Il ritmo [nel suo doppio valore di *dictamen* o componimento e di *consonantia* o rima] si basa sull'accento e sulle sue misure [o schemi] », o, se si vuole, « sullo schema degli accenti ». Nulla resta delle definizioni di Beda, tranne un malfermo sillabismo, e la via è oramai aperta alle formulazioni della scienza moderna.

Riassumendo, mentre la breve *Arte* di Monaco mette in parallelo i due concetti di poesia ritmica e di rima, il *Trattato* di Nicolò Tibino affronta unicamente il problema della rima. Per quel che riguarda questo secondo tema, i due testi sono concordi nel definire la rima come il prodotto di una combinazione di cui entrerebbero a far parte 1. le cadenze, 2. gli elementi omofonici e 3. il numero delle sillabe. Le cadenze e le relative omofonie possono essere di due ( $\mathcal{L} \sim$ ) o di tre ( $\mathcal{L} \sim \sim$ ) sillabe a seconda che la penultima sillaba sia lunga ( $\_$ ) o breve ( $\smile$ ). L'ordine in cui sono elencate queste proprietà varia da 1-2-3 (numero delle sillabe) nella breve *Arte* di Monaco a 2-3 (numero degli accenti) 1 nel *Trattato* di Tibino.

## 10. POESIA IN LINGUA VOLGARE

a) *Caratteri della dottrina dei maestri italiani*

Ancor più approssimativa ed in alcuni casi fortemente ambigua è la dottrina dei teorici che in Italia si sono occupati per primi del-

la poesia in lingua volgare (fine XIII-inizio XIV sec.). Per il testo del *De vulgari eloquentia*, che è forse il più semplice, si è adottata la versione Mengaldo. Per gli altri invece la traduzione che qui si propone è puramente sperimentale. Quanto infine al testo di Antonio da Tempo, andrà osservato che esso è particolarmente scorretto, per cui alle difficoltà terminologiche si aggiunge l'incertezza della lezione sui due piani morfologico e sintattico. Elementi questi che rendono se non altro aleatorio il compito dell'interprete.

## b) Traduzioni

BRUNETTO LATINI. « Chi vuol rimare correttamente deve contare tutte le sillabe dei suoi componimenti in modo che i versi si accordino per il numero delle sillabe e che nessuno ne abbia più degli altri. Inoltre deve controllare le due ultime sillabe dei (singoli versi contenuti nei) suoi componimenti in modo che siano identiche tutte le lettere (suoni) dell'ultima sillaba e quanto meno la vocale della penultima. Infine deve dosare (equilibrare) l'accento e il suono, in modo che le rime si corrispondano per l'accento. Infatti anche se tu accordi le lettere (suoni) e le sillabe, non si avrà sicuramente rima corretta se l'accento è discordante ».<sup>75</sup>

DANTE ALIGHIERI. « Prima di passare ad altro, esaminiamo a fondo la forma delle canzoni, che molti manifestamente usano a caso anziché secondo le regole tecniche; e mentre finora è stata assunta a caso, spalanchiamo per essa l'officina della tecnica.

È vero che essi [i poeti in lingua volgare] si differenziano dai poeti grandi, vale a dire quelli regolari, perché, essi i grandi, hanno poetato in una lingua e con una tecnica regolari, gli altri invece a caso, come s'è detto.

È bene sapere che i nostri predecessori hanno fatto uso nelle loro can-

75. Ed eccone la versione di BONO GIAMBONI, ed. GAITER, Bologna, Romagnoli, 1883, iv pp. 42-44: « [...] chi vuol bene rimare deve ordinare le sillabe delli suoi detti in tal modo, che e' versi siano accordevoli in numero [...]. Appresso ciò gli conviene misurare le due deretane sillabe del verso in tal maniera, che tutte le lettere delle deretane sillabe siano simili, ed almeno le vocali della sillaba che va dinanzi alla diretta. Poi gli conviene contrappesare l'accento e la voce, sì che sue rime s'accordino co' suoi accenti. Che se tu accordi le lettere e le sillabe, certo la rima non sarà diritta se l'accento si discorderà ». BELTRAMI, art. cit., p. 467, osserva che nella cosiddetta "seconda redazione" al posto di *accent* viene impiegato il termine *les sons* (che peraltro corrisponde esattamente al *sonitus* di Francesco (cfr. *Appendice*, n. 18 3).

zoni di svariati versi, e lo stesso fanno i contemporanei: ma sinora non ci risulta che qualcuno nel conto delle sillabe del verso abbia passato la misura dell'endecasillabo oppure sia sceso sotto quella del trisillabo ».

FRANCESCO DA BARBERINO. « Il primo difetto consiste nell'uso di sillabe false [corrispondente alla *sillabarum inepta accentuatio* di Tibino; cfr. n. 82] e riguarda non pochi principianti. Queste sillabe, sebbene corrispondano le une alle altre quanto al numero [secondo la legge di Beda], non coincidono tuttavia alla fine dei versi [*ad cursum*, insomma nelle cadenze] dal punto di vista dell'accento [*sonitus*]. E ti dico perché tale difetto compaia nei principianti. Essi non sanno scrivere le loro canzoni se non contando le sillabe. Ma tale difetto non tocca gli altri che rimano non in base al numero ma all'accento [*sonitus*] ».

ANTONIO DA TEMPO. « In base a tali considerazioni e anche perché da nessuno di quelli che mi hanno preceduto è stato preso in esame teoricamente sulla base di regole o di nozioni ordinate e di esempi in un qualche manuale (*ars*) che mi sia capitato sott'occhio o di cui abbia sentito parlare, anche un sol punto della ritmica dei testi volgari che riuscisse utile all'istruzione delle persone incolte [...], ma solo sono constatabili un certo andazzo ed una consuetudine [...], la cui utilizzazione da parte dei rimatori si è pur sempre perpetuata a caso e non certo in base alle norme della scuola; di conseguenza [...], poiché l'esperienza è naturalmente chiamata la madre dell'arte, ho pensato di compendiarne in un manuale, sia pure di piccola mole, comprendente la teoria, le regole e i relativi esempi, quelle tendenze che per esperienza e per pratica ho visto sino ad ora seguite dagli altri poeti [...].

Ma dal momento che si deve parlare della ritmica volgare, va ricercato prima di tutto che cosa sia il ritmo. Alla domanda si risponda che per ritmo nella poesia latina si intende, secondo i grammatici, un componimento poetico composto di versi identici contenenti un numero prestabilito di sillabe e fornito di rime. La stessa definizione vale per qualsiasi ritmo volgare [...].

## c) I maestri italiani e i loro predecessori

I maestri italiani, Dante Alighieri e Antonio da Tempo, ritengono di essere i primi ad avere affrontato in modo sistematico il problema della versificazione volgare. Dante (vd. *De vulg. el.*, II IV 1) si propone (1303-1304) di aprire una officina d'arte (*artis ergasterium*), vale a dire di scrivere un trattato teorico dove si insegni secondo

regole precise quanto era stato sino ad allora trasmesso a caso (*casualiter*). « Nessuno – scrive infatti all'inizio del *De Vulgari Eloquentia* – io ho trovato che prima di me abbia svolto alcuna dottrina intorno all'eloquenza volgare » (*nominem ante nos de vulgaris eloquentiae doctrina quicquam invenimus tractasse*). Antonio, da parte sua, che non conosceva sicuramente il *De Vulgari Eloquentia*, scrive nel medesimo modo che prima di lui (1332) nessuno ha affrontato il problema della ritmica volgare e che per tanto ha pensato di compendiarne in un manuale (*ars*) le norme di quella tecnica. In effetti i due sono stati preceduti quanto meno dai maestri provenzali, Raimon Vidal (*Las razos de trobar*) e Uc Faidit (*Donat proensal*) della prima metà del XIII secolo<sup>76</sup> e ripetono in pratica, soprattutto Antonio, l'insegnamento delle precedenti *Artes* latine.

#### d) Analogie e differenze tra la "Prima" e la "Secunda Rethorica"

Fra il "ritmo letterale" (latino) della "Prima Rethorica" (o *rethorica litteralis*) ed il "ritmo volgare" della "Secunda Rethorica" (o *rethorica vulgaris*) non esiste soluzione di continuità; l'unica differenza, almeno per quel che riguarda il periodo più alto, è che esse vengono trasmesse, la prima *arte regulari* (Dante) o *magistraliter* (Antonio), la seconda invece *casualiter, casu* (Dante) o *accidentaliter* (Antonio).

Ma questo non basta. Mentre infatti le *Artes* latine del XIII secolo mettono in rilievo la struttura ritmica del verso, vale a dire la regolare distribuzione degli accenti tonici, i maestri italiani invece, Brunetto Latini, Dante e Antonio da Tempo, non vanno oltre il principio del sillabismo o numerismo. Per quel che riguarda le *Artes* basterà questa citazione di Giovanni di Garlandia, dove si fa oramai esplicitamente cenno alla funzione delle *percussiones* o accenti ritmici nel verso:

*Rithmus dispondaicus continet quatuor percussiones, que sunt ex quatuor dictionibus vel partibus earum dictionum [...]:*

76. Si veda sull'argomento P. RAJNA, *Il primo capitolo del trattato 'De vulgari eloquentia'*, in « Miscellanea di studi in onore di A. Hortis », Trieste, Tip. Caprin, 1910, p. 121, e A. MARIGO, seconda edizione del *De vulgari eloquentia*, Firenze, Le Monnier, 1948, pp. 2-3.

Ó María Vite vía  
Pér hoc máre Singuláre  
Lúmen, áve, Cèptis fáve  
[...]

*Rithmus qui habet tres percussiones clarescit in hoc exemplo sequenti:*

Rósa síne nóta,  
Gémma púlchra tóta,  
Lútum péccatórum  
Absólve nostrórum<sup>77</sup> [...]

*Rithmus constans ex quatuor percussionibus est in hoc exemplo subsequente: Hodierne lux diei etc. et in hoc domestico exemplo:*

Éva múnđum déformávit  
Áve múnđum réformávit,  
[Múnda múnđum émundávit,  
Pía néfas éxpíávit].<sup>78</sup>

Gli accenni alla struttura del verso nei maestri italiani sono invece estremamente sommarî. Brunetto scrive: « il li convient a conter toutes les sillabes, etc. ». Dante si accontenta di un gerundio *sillabando*. Antonio infine ripete la solita formula *consonans paritas syllabarum certo numero comprehensarum*, che prende di peso dalle *Artes* della prima maniera.<sup>79</sup>

Quanto invece alla struttura della rima l'unico italiano che vi faccia cenno, Brunetto Latini, accetta la formulazione delle *Artes* della seconda maniera, secondo cui l'omofonia deve accompagnarsi alla congruenza degli accenti tonici. Il principio, che abbiamo già visto nella breve *Arte* di Monaco, ha precedenti nel *De rhythmico dictamine*, dove per la prima volta, almeno in base alla documentazione prodotta, si mette in rilievo la funzione dell'accento nella costituzione della rima:

77. Gli accenti in questo caso sono solo due, di cui il primo spostato in sede incongrua.

78. Ed. MARI, p. 409. L'attenzione portata da Giovanni alla distribuzione regolare delle *percussiones* è stata messa nel dovuto rilievo da PAZZAGLIA, op. cit., pp. 87, 96 e 148.

79. Sulle probabili ragioni di questa differenza di comportamento si potrà vedere quanto scrive PAZZAGLIA in op. cit., pp. 87-91 e 148-49.

*Si penultima sillaba distinctionis proferatur acuto accentu<sup>80</sup> consonantia debet servari a vocali penultime sillabe usque in finem, ut in hoc exemplo:*

*Veneretur Delia castitatis diva,  
Dimittantur Veneris gaudia furtiva,  
Nam salutis anime hec est sublativa,  
Illa super omnia nobis est nociva.*

*Si vero proferatur gravi accentu<sup>81</sup> consonantia debet servari a vocali antipenultime sillabe usque ad finem, ut in hoc exemplo:*

*Luctu fessus, confectus sénio,  
Genu tremens labante vénio;  
Quam sinistro sim natus génio  
Nullo capi potest ingénio.<sup>82</sup>*

### e) Probabili cenni alla funzione dell'accento nella struttura del verso

L'insegnamento di Brunetto Latini è molto più sommario di quello prodotto dalle *Artes latine*. Come infatti si sarà osservato, Brunetto non fa distinzione fra rime piane (femminili) e tronche (maschili), categoria questa in cui confluiscono, almeno per le opere in latino, quelle sdruciole. Dato che il *Tresor* è scritto in lin-

80. « Porta l'accento tonico ».

81. « È atona ».

82. Ed. MARI, pp. 384-85. Sulla necessaria congruenza fra accento tonico ed omofonia perché si abbia rima, ritornano oltre alla breve *Arte* di Monaco e a Brunetto Latini anche il cod. di Admont e Nicolò Tibino. Cod. di Admont: *In consonantiis quidem talis denotandus est numerus, quod in rithmorum distinctionibus* [cadenze, da cui dipende la relativa, *quae penultimam...*] *sillabae. Quae penultimam forte producunt* [piane], *consonantes quidem vel in duabus sillabis integris vel ad minus in una et dimidia esse necessario oportet. Unde si dicam: Gloriosae rex coelorum vel polorum, oportebit utique in consequenti distinctione* [cadenza] *ut habeamus has duas* [sillabas] *lorum" vel ad minus "orum", et dicamus sic: terrae factor et coelorum, vel: tu creator mundanorum. Si autem in rithmorum distinctionibus penultima corripatur* [sdruciole], *necessarium est utique vel in tribus sillabis integris vel ad minus in duabus finalibus integris* [et dimidia] *consonantia demonstraretur; utpote si dicamus: princeps perennis gloriae, oportet siquidem ut sequenti habeamus similiter "gloriae", vel ad minus "oriae" et dicamus sic: mundi contemptor gloriae, vel salubris et victoriae, vel similia. Nicolò Tibino: Tertium vitium dicitur sillabarum inepta accentuatio, et fit quando dictiones consonae* [le parole in rima] *habent sillabas varii accentus, quamvis tum tenent ydemptitatem litterarum; sicut iste due dictiones legère et rège* [forse egère] *vitosam habent consonantiam, quia prima est medio correpta* [sdruciole], *secunda medio producta* [piana] (ed. MARI, rispettivamente pp. 400 e 486).

gua d'oïl (sembra nella sua variante vallone), ci saremmo aspettati quanto meno un accenno alle rime maschili che sono le più frequenti in francese. Invece l'unico tipo di rima da lui preso in considerazione è quello femminile, per cui si deve pensare che il modello sottinteso da Brunetto fosse quello italiano, dove le rime piane sono di gran lunga le più frequenti, per non dire la rima stessa in assoluto.

Poco chiaro infine il valore attribuito da Francesco da Barberino a *sonitus* e *cursus*, per cui è difficile dire se si riferiscano rispettivamente all'accento della cadenza, oppure allo schema ritmico complessivo del verso.<sup>83</sup> La seconda ipotesi porrebbe naturalmente Francesco all'avanguardia<sup>84</sup> della speculazione relativa alla struttura ritmica del verso, sia pure entro i limiti di una pura e semplice accettazione del principio della ripetibilità dello schema ritmico, né più né meno come nella poesia ritmica latina. Ma sotto questo rispetto si entra nel campo intricato e tuttora controverso della poesia di Francesco, per cui, almeno per ora, è meglio fermarsi alla lettera del testo, rimandando la soluzione del problema al momento in cui sarà stata definitivamente messa in chiaro la sua specialissima tecnica versificatoria.

### f) Ritmica mediolatina e versificazione romanza

Se c'è un termine che da non pochi decenni a questa parte gode di una larga udienza fra coloro che si occupano delle letterature

83. Sui vari significati di *cursus* si veda ad es. NICOLAU, op. cit., pp. 151-53; ed ancora PAZZAGLIA, op. cit., pp. 73 e 151.

84. PAZZAGLIA, op. cit., pp. 155 e sgg., anticiperebbe la novità a Dante Alighieri, *Convivio*, I X 12, « La rima e lo ri(tim)o e lo numero regolato », dove fra i due concetti tradizionali di *rima* e di *numero* si introdurrebbe, a suo avviso, quello nuovissimo di *ritmo*, più o meno nel significato odierno della parola. « Il *ritmo* - scrive a p. 161 - definisce la durata del verso e il suo movimento nel contesto, e come si leghi strettamente agli altri due elementi è utile ripeterlo. È la componente dinamica, l'attuarsi della compagine armonica del discorso poetico ». Più avanti il concetto è riferito piuttosto alla *quantitas continua* o tempo (cfr. p. 169), per cui si resta un po' incerti sul reale valore attribuito da Pazzaglia al nostro termine (d'altronde poco sicuro, viste le condizioni della tradizione manoscritta in questo luogo). Si aggiunga che sempre secondo PAZZAGLIA, p. 158, il *ritmo* dantesco potrebbe identificarsi con il *cursus* di Francesco da Barberino.



medievali in lingua volgare, questo è proprio il cosiddetto medioevo latino, il *lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius. Con una leggera forzatura dei termini, oggi si crede infatti di poter dare alla precaria sopravvivenza dei valori della latinità nel Medioevo la funzione di esorcizzare autorevolmente i fantasmi della decadenza e della caduta della civiltà antica. Il medioevo latino assurge di conseguenza in tale prospettiva a categoria privilegiata atta a rimuovere, quando necessario, il primo elemento ("medioevo") di cui si predica la latinità, tanto che ci si potrebbe anche chiedere (sia pure sollecitando i termini della questione) se sia mai esistito un vero *medium aevum* incuneato *ex negativo* fra l'Antichità classica ed il rinascere di tale Antichità fra il XIV e XV secolo.

È vero che la cultura ufficiale, soprattutto religiosa, cronachistica e filosofica, è quanto meno sino al XII secolo esclusivamente latina, e non solo dal punto di vista, per altro decisivo, della strumentazione linguistica. Tuttavia quello che più colpisce è l'immagine che della latinità viene sistematicamente offerta nel Medioevo soprattutto dai prodotti dell'arte figurativa. Basti qui ricordare per la loro immediata evidenza non solo i moduli iconografici svarianti da un incontinente astrattismo all'abuso di formule geometriche, ma anche le varie forme di travestimento, ad esempio, degli eroi dell'Antichità (il turbante di Virgilio mago, e così via). Le ragioni di questo tipo di lettura dell'Antichità non sono state forse approfondite nella loro reale "ascendenza" (tranne nel campo della storia dell'arte o, problematicamente, in quello della storia della musica) e molto spesso ci si è arresi inconsciamente alle pregiudiziali vasariane (arte rozza), per altro nuovamente confermate dalla storiografia sei- e settecentesca. Eppure sotto quelle manipolazioni qualcosa si agita, indipendentemente dai difetti puramente tecnico-formali che sembrerebbero inficiarne la struttura.

Questo qualcosa affiora in filigrana in non pochi testi della cultura mediolatina e, soprattutto, di quella rustica di gusto "románico" e di intenti divulgativi. I testi appartenenti alla seconda delle due categorie non presentano problemi di sorta. La cultura mediolatina, invece, è di più difficile e incerta definizione; in alcuni

casi coltiva propensioni di carattere antiquario, in altri sembra disposta a sfruttare i modi della *rusticitas* (cfr. il dettato del concilio di Tours). In questo senso è indubbio che un confronto fra le due categorie è stato fatto sin dalla tarda latinità, confronto che ha comportato il riconoscimento, anche ufficiale, di una realtà alternativa, apparentemente di diversa "ascendenza", tale da giustificare estesi fenomeni di bilinguismo e la conseguente necessità, quando si passa dall'una all'altra delle due categorie, di una traduzione. In altre parole i due termini, "ascendenza" e "derivazione", che si è voluto riferire univocamente alla cultura romanza, non sono contraddittori. Essi ci danno un'idea, sia pure approssimativa, delle ragioni per cui l'"ascendenza" da un po' di tempo a questa parte fa aggio sul concetto di "derivazione".

Un chiaro esempio delle condizioni che determinano questo stato di fatto ci è fornito dalla storia della yersificazione romanza che attinge buona parte dei propri modelli (e soprattutto i versi) dalla tradizione mediolatina, e, per quel che riguarda la musica, dall'arte dei tropi che qua e là saccheggiano il gregoriano, salvo poi manipolarlo alla luce di altre tradizioni di incerta collocazione storica.

Verso la metà del XII secolo, che è l'epoca dei primi esperimenti modalistici e mensuralistici, Pietro Elia, come abbiamo visto, definisce in questo modo l'*accentus*: *Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi*, e aggiunge subito dopo: *Hoc autem dicitur propter cantilenas ubi accentum non servamus*. Una prima interpretazione di questo testo (4c) sembrerebbe invogliarci a collocare la non-congruenza fra le due linee, quella naturale (l'*usus loquendi*) e quella prosodico-musicale (come nelle *cantilena*e generalmente intese col valore di poesie per musica in lingua volgare), in un ambito più propriamente ritmico-accentuativo. «No te ni garda accen», insomma, non tiene conto della posizione degli accenti naturali come, invece, impongono le nuove leggi del modalismo. La non-congruenza o divorzio delle due linee è fenomeno antico che risale all'epoca in cui all'*ictus pedis* (la battuta) si sostituisce l'*ictus vocis* (l'accento dinamico), e nello stesso tempo, l'*accentus* da cromatico-musicale che era si trasforma in dinamico o

espiratorio. I due fenomeni portano, come è noto, alla fusione di *ictus* e *accentus* e parallelamente alla esclusione di una loro necessaria sovrapposibilità in sede prosodica, come già osservato nei secoli alti dal grammatico Sacerdote (rd). Qui sembra che l'eventuale non-congruenza non interessi più che le *cantilena*e, i componimenti cioè in lingua volgare o, comunque, volgareggianti, uniche superstite dell'epoca più antica, mentre sotto l'influenza del modalismo assistiamo alla cosiddetta "rinascita dell'accento" nel senso di una ritrovata e conclamata identificazione dell'*ictus vocis* con l'*accentus* naturale, e di una, questa volta necessaria, congruenza dei due tipi di *percussiones*.

Una seconda spiegazione di carattere esclusivamente musicale, potrebbe venire da una lettura più tecnica del termine *accentus*. Non bisogna, infatti, dimenticare che l'*accentus* comporta due varianti, l'*accentus acutus* che riguarda le sillabe toniche e l'*accentus gravis* che concerne le sillabe atone. Ora, noi sappiamo che nel gregoriano l'altezza delle note sulla scala diatonica (tetragramma o pentagramma che sia) viene per lo più calcolata in funzione dei due tipi di *accentus*. In altre parole, il profilo musicale dipende in linea di principio dall'*accentus* del testo verbale, nel senso che la o le note poste sulle sillabe acute (toniche) sono di norma più alte di quelle poste in corrispondenza delle sillabe gravi (atone): tecnica questa che sembra riflettere, ancora a grande distanza di tempo, la natura cromatico-musicale dell'*accentus* classico. La seconda spiegazione rifletterebbe dunque una tecnica compositiva diversa da quella della tradizione liturgica e para-liturgica senza che se ne possa ricavare una qualsiasi certezza, o tutt'al più una qualche indicazione quanto alla sua collocazione storica: fase avanzata (svincolamento della linea melodica dal testo verbale) nell'evoluzione della musica occidentale, oppure tecnica risalente ad altra tradizione non meglio identificata?

Quale delle due spiegazioni sia la più corretta è problema rimasto sino ad ora irrisolto. Independentemente da ogni valutazione di merito, esse hanno in comune il fatto di sottolineare l'influenza dell'accento naturale sulla struttura prosodico-musicale delle *cantilena*e in base a criteri, via via, ritmico-accentuativi (che

sembrano portarci indietro nel tempo) oppure melodici (che sembrano postulare, invece, una fase avanzata); contraddizione questa sanabile forse alla luce, come si diceva, di altre tradizioni ancora da definirsi.

Un secolo dopo Giovanni di Garlandia sottolinea, come abbiamo visto, altre differenze fra le due tecniche:

*Compar in numero sillabarum ponit pares syllabas in numero, in latino sermone precipue, quia qui componunt cenographa romana componunt rithmos ita ut paritas esse videatur in sillabis, licet non sit.*

Questa apparente *paritas sillabarum*, dipende, come è noto, dal fatto che nella versificazione romanza (*romana*) a differenza di quella latina (*latino sermone*) si contano unicamente le sillabe sino all'ultima accentata dell'emistichio (rime-al-mezzo) e/o del verso, e che dopo tale sillaba sono ammesse un'atona soprannumeraria nei *cenographa* gallo-romanzi e addirittura due o tre, ad esempio, nei *cenographa* italiani con evidenti conseguenze sul piano della *paritas*. Nei testi mediolatini, invece, la *paritas sillabarum* investe tutte le sillabe del verso, quelle poste prima come quelle poste dopo l'ultima sillaba accentata. La necessità che, una volta adottata una certa misura sillabica, non se ne introducano altre di diverso tipo, come avviene nei *cenographa romana*, caratterizza dunque specificamente la sola tradizione latina (cfr. la breve *Arte* di Monaco). Se poi Brunetto Latini raccomanda la *paritas sillabarum* in assoluto anche nei componimenti in lingua volgare, la ragione andrà ricercata, come si è visto, nel fatto che si occupa solo delle cadenze femminili.

L'accento naturale, inoltre, di cui non si tiene conto nel quadro di un qualsiasi schema regolare all'interno del verso (vd. Pietro Elia), ricompare, invece, come elemento fondamentale della rima in non pochi trattati della *rethorica litteralis* come in quelli della *rethorica vulgaris*. Perché si abbia rima è, insomma, necessario che l'inizio dell'omofonia coincida con l'ultimo accento tonico del verso (o dell'emistichio nel caso di rima interna). I trattati appartenenti alla prima serie chiamano la cadenza col nome di *pausatio* (che vale anche ad indicare la clausola in generale come nella breve *Arte* di Monaco) o di *distinctio* (breve *Arte*, *De rythmico dictamine* e

Codice di Admont). Essa è determinata dalla tonicità o atonicità della penultima sillaba, a loro volta indicate rispettivamente coi termini di *productio* e di *corruptio* (breve *Arte* e Codice di Admont), oppure di accento acuto e di accento grave (*De rhythmico dictamine*). L'omofonia, infine, è unanimamente chiamata col termine di *consonantia*. Quanto, invece, ai trattati della seconda serie basterà citare le definizioni di Brunetto Latini e di Francesco da Barberino. Il primo colloca l'omofonia nelle due ultime sillabe del verso e la lega al concetto di *accent*, mentre per l'omofonia si serve di varie espressioni come *vois*, *letres* e *sillabes*. Il secondo sembra dare per scontato l'elemento omofonia e punta sul solo concetto di cadenza (o *cursus*) in quanto basata sul *sonitus*, insomma sull'*accentus*. Nel primo testo viene inoltre segnalata l'inammissibilità di eventuali discordanze dell'accento o cadenza nei confronti dell'omofonia, per cui, ad esempio, una parola come *portò* non può rimare in una serie di [(R) orto] o *libera* in una serie di [(R) era]. Lo stesso difetto è segnalato ancora da N. Tibino che condanna (cfr. n. 82) la *sillabarum inepta accentuatio*, come nel caso di una corrispondenza del tipo *legere: egere*, sia che si tratti di una [(R) ere] oppure [(R) egere]. Nulla è detto, infine, dell'altra discordanza, quella dell'omofonia, in presenza di serie di cadenze omogenee, come ad esempio *vítium: prétium: ótium*, ecc.

Ancora una volta, però, andrà osservato che l'interesse teorico-pratico per la clausola in quanto prodotto della combinazione di cadenza ed omofonia, pur investendo parimenti le due tradizioni, porta alla luce differenze sostanziali. Prima di tutto, nei testi latini le atone finali della cadenza rientrano nel computo delle sillabe del verso; nella poesia in lingua volgare fanno, invece, parte a sé, sono insomma soprannumerarie. Secondariamente, la tecnica delle rime in ambito romanzo non attende per affermarsi il XII/XIII secolo, l'epoca cioè in cui si elaborano le leggi fondamentali della polifonia, ma compare già perfetta in se stessa sin dal più antico testo (il primo giunto sino a noi) in lingua volgare, la *Sequenza di Santa Eulalia* (ca. 881-882). Nella lirica basso- e medio-latina essa appare solo saltuariamente in un continuo processo di "regolarizzazione", come se ci si volesse adeguare alle norme della poesia in lingua volgare. Inversamente, nella lirica italiana del XIII secolo (si pensi al caso di Monte Andrea) l'uso non congruente dell'accento già lamentato da Brunetto Latini e da Francesco da Barberi-

no può costituire un difetto, anche se non ci sentiamo di escludere l'altra ipotesi che si tratti di un relitto (prestito) della più arcaica poesia basso- e medio-latina.

Vediamo ora più da vicino che cosa succede, per esempio, alla *Sequenza* (o meglio *Dacaposequenza*) di *santa Eulalia*, una volta tradotta o, se si vuole, trasferita dalla redazione latina nel mondo culturale rustico-volgare (piccardo vallone). A questo riguardo esporremo la materia secondo l'ordine degli argomenti adottato nelle pagine che precedono, cominciando con la struttura ritmico-accentuativa del verso.

Nel testo latino, se si escludono i *metra* dove la non-congruenza fra accento naturale e accento ritmico è di casa, i *rhythmi* risultano rigorosamente organizzati in base a schemi ritmici precisi; tecnica questa che anticipa di non poco il modalismo. Se si passa a considerare la versione volgare, gli schemi ritmici si riducono a pochi casi corrispondenti a sei *couplets* (I/VII, II/VIII e IV/IX) su di un totale di 14, fenomeno questo che lascia supporre una estraneità nei confronti della tecnica impiegata per la redazione latina.

Quanto al secondo argomento, è un fatto che nella redazione latina i versi sono tutti rigorosamente isosillabici, secondo la lezione di Beda, mentre nella redazione in lingua volgare compaiono all'emistichio quattro atone soprannumerarie nei vv. 11 *E por o fut presente/de*, 23 *La domnizelle celle ko/se*, 19 *Enz enl fou la gette/rent* e 20 *Elle colpes non au/ret*. Comunque sia, sempre in questa redazione non si confondono mai le cadenze femminili, tutte relegate a fine emistichio (cfr. vv. 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22), con quelle maschili (cfr. vv. 7, 8, 12, 24, 25, 26, 27, 28), sempre a fine emistichio. Le uniche mescolanze ammesse sono quelle in cui la desinenza femminile è il frutto, come si è detto, di un'atona soprannumeraria. Tali mescolanze possono essere a contatto (cfr. vv. 11 /femm./: 12/masch./ = 23 /femm./: 24 /masch./) oppure a distanza (cfr. 7,8/masch./ = 19,20 /femm./).

Presentano, infine, un certo interesse i problemi connessi col trattamento delle clausole a fin di verso. Nel testo latino le cadenze sono tutte proparossitone, per cui l'accento può variare dalla terz'ultima (L ~ ~) all'ultima (~ ~ L) con esclusione, ovviamente, della penultima. Le omofonie, invece, comprendono tre varianti a seconda che interessino solo l'ultima sillaba (vv. 11, 12 e 19, 20), oppure le due ultime sillabe (vv. 3, 4 + 7, 8 + 23, 24 e 25, 26), o ancora le tre ultime (vv. 5, 6, 9, 10, 13, 14 e 17, 18). Il confronto fra cadenza e omofonia sta ad indicare che i due termini sono an-

cora indipendenti l'uno dall'altro e che le eventuali coincidenze, nel caso di omofonie monosillabe o trisillabe, rasentano la casualità. Nella redazione in lingua volgare, invece, tutte le omofonie sono monosillabe e le cadenze tronche (maschili), insomma coincidono perfettamente costituendo in tal modo delle (rime)-assonanze vere e proprie. La tecnica verrà piú tardi raccomandata sulla base della *rethorica vulgaris* nella breve *Arte* di Monaco, dove si sostiene che omofonia e cadenza devono avere il medesimo numero di sillabe, e da Brunetto Latini nel suo *Livres dou tresor*, che parla di un giusto dosaggio di accento e di parola.

Come si vede, in questo caso ci troviamo di fronte a due diversi tipi culturali, per cui il travaso del primo, quello mediolatino, nel secondo, quello volgare, può essere definito come il frutto di una traduzione, di una reinterpretazione imposta dal nuovo ambiente in cui esso viene trasferito. Tutto succede come se il traduttore fosse "parlato" dalla sua cultura e ad essa cercasse di adattare il testo prodotto nel mondo latino. Nessuno nega l'influenza di questo mondo, la "derivazione", per esempio, da fonti classiche o mediolatine di taluni tipi di versi o di strofe come, ad esempio, nel caso della sequenza. La continuità è garantita in questo caso dalla conservazione dei modelli del passato, ma nello stesso tempo porta alla luce l'esistenza di universi alternativi non previsti dal tipo culturale di origine. Come di solito succede, è da una operazione di retroguardia che si prende coscienza del nuovo e del diverso, di quanto, insomma, non è escluso che possa avere un certo sviluppo nel futuro.

## APPENDICE DI TESTI

RITMICA LATINA  
E VERSIFICAZIONE ROMANZA

## 1

M. FABIO QUINTILIANO (ca. 35/40-96)

INSTITUTIO ORATORIA, IX 4 (ca. 93-96 d.C.)

(QUINTILIANUS, *Institutio Oratoria*, ed. L. RADERMACHER, voll. 2, Leipzig, Teubner, 1971).

45. Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (numeros ῥυθμοῦς accipi volo) aut μέτροις, id est dimensione quadam, quod, etiam si constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. 46. Nam primum numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis [...]. 48. Sunt hi [sc. dactyli, jambi, etc.] et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens, dactylicusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit. Proinde alia ad dimensionem versuum «ratio»; pro dactylico poni non poterit anapaestus aut spondeus, nec paeon eadem ratione brevibus incipiet ac desinet [...]. 50. sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi, quomodo coeperant, currunt usque ad μεταβολήν, id est transitum ad aliud rhythmici genus, et quod metrum in verbis modo, ῥυθμός etiam in corporis motu est [...]. 52. In compositione orationis certior et magis omnibus aperta servari debet dimensio [...]. 55. nam rhythmici, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem, sed, qua coeperunt sublatione ac positione, [ad finem] usque decurrunt; oratio non descendet ad crepitum digitorum [...]. 57. ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne Marcus quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut, cum pro composito dixero numerum et ubicumque iam dixi, oratorium dicere intellegar.

## SERVIO ONORATO (sec. IV)

IN VERGILII GEORGICON LIBRUM SECUNDUM  
COMMENTARIUS

(*Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, rec. GEORGIUS THILO, Lipsia 1887; ristampa anastatica Hildesheim 1961, p. 253, 385).

[...] «versibus incomptis ludunt», id est carminibus Saturnio metro compositis, quod ad rhythmum solum vulgares componere consuerunt.

## ARS PALAEMONIS DE METRICA INSTITUTIONE

(*Grammatici latini*, ex rec. HENRICI KEILII, vol. VI, *Scriptores artis metricae*, Lipsia 1874, pp. 206-15, qui pp. 206-7).

Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus observata. Metrum unde dictum? Quod veluti mensuram quandam praestituat, a qua siquid plus minusve erit, pes sive versus minime constabit. Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium. Rhythmus ergo in metro non est? Potest esse. Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine ritmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatione. Plerumque tamen casu quodam etiam invenies rationem metricam in ritmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente.

## MARIO VITTORINO (metà del sec. IV)

## ARS GRAMMATICA

(*Grammatici latini*, ed. cit., vol. VI pp. 1-205; si danno nell'ordine la pagina e la riga).

[41 25-42 5] [...] nam rhythmus est pedum temporumque iunctura velox divisa in arsin et thesin vel tempus quo syllabas metimur. latine numerus dicitur, ut Vergilius «numeros memini si v.t.». differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit; et quod metrum [p. 42 1] pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam; et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem numquam numero circumscribatur. nam ut volet, protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.

[44 6-9]. inter pedem autem et rhythmum hoc interest, quod pes sine ritmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit. non enim gradiuntur mele pedum mensionibus, sed rhythmis fiunt.

[50 10]. species igitur metrorum sunt quattuor, epica, melica, comica, tragica. [...] [50 25-29]. melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharaeve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum est secutus Horatius. carmen autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur.

[183 27-29]. infinita enim res est rhythmos, cum usque quo voles vocis sono ducatur ibique cogas quiescere, ubi pedem finiturus es. melos autem, quod ex his nascitur [...].

## DIOMEDE (IV sec.)

## ARTIS GRAMMATICAE LIBRI III

(*Grammatici latini*, ed. cit., vol. I pp. 297-529).

[p. 468, 1-5] Omnis autem structura constat rythmis et pedibus et metris. rythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbi-

trio nunc brevius artari nunc longius provehi possunt. pedes certis syllabarum temporibus insistent nec a legitimo spatio umquam recedunt. metra sunt verborum spatia certis pedum temporibus alligata.

[p. 473, 21-24] *De rythmo*. Rythmus est pedum temporumque iunctura cum levitate sine modo. alii sic, rythmus est versus imago modulata servans numerum syllabarum positionem saepe sublacionemque continens.

[p. 474, 1-7] *De metro*. Metrum est pedum iunctura numero modoque finita. vel sic, metrum est compositio pedum ordine statuto decurrens modum positionis sublacionisque conservans. clarius sic, metrum est quod certis pedum quantitibus qualitibusque rythmo discriminatur. distat enim metrum a rythmo, quod metrum certa qualitate ac numero syllabarum temporumque finitur certisque pedibus constat ac clauditur, rythmus autem temporum ac syllabarum pedumque congruentia infinitum multiplicatur ac profluit.

[p. 513, 1-3]. Et Varro dicit inter rythmum, qui Latine numerus vocatur, et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam.

## 6

MALLIO TEODORO (fine IV sec.-inizio V sec.)

## DE METRIS

(*Grammatici latini*, ed cit., vol. VI pp. 581-601; si danno, nell'ordine, la pagina e la riga).

[585 17-586 4]. Siqua autem apud poetas lyricos [586 1] aut tragicos quispiam reppererit, in quibus certa pedum conlocatione neglecta sola temporum ratio considerata sit, meminerit ea, sicut apud doctissimos quosque scriptum invenimus, non metra, sed rythmos appellari oportere.

[588 21-589 3]. Sunt igitur metrorum genera haec, dactylicum, iambicum, trochaicum, anapaesticum, choriambicum, antispasticum, ionicum a maiore, ionicum a minore. Siquid ergo praeter haec, quod non ad certam pedum legem, sed ad temporum rationem modumque referatur, vel scribet quispiam vel ab alio scriptum leget, id non metrum, sed rythmon esse sciat, hisque ex- [589 1] ceptis metris octo, quae sunt a nobis enumerata, nullum aliud, etiamsi a quoquam certi ac definiti pedes attribuantur, aut eam quae sit digna carmine suavitatem habiturum aut omnino metrum esse dicendum.

## 7

AURELIO AGOSTINO (354-430)

## DE MUSICA (389)

(*Dialoghi II. La grandezza dell'anima. Il libero arbitrio. La musica. Il maestro*, Introduz. generale di A. TARPÈ, introduz., traduz. e note a cura di D. GENTILI, Roma 1976. Qui si riproducono i parr. 1.1 e 1.2 del *Liber tertius, quatenam rythmi et metri sit ratio*, pp. 492-94).

*Rythmus sine certo  
fine currit*

1.1. *M.* Tertius hic sermo postulat ut quoniam de pedum amicitia quadam concordiaque satis dictum est, videamus quid ex his contextis continuatisque gignatur. Quare primum ex te quaero, utrum possint copulati sibi pedes, quos copulari oportet, perpetuum quemdam numerum creare, ubi nullus finis certus appareat: velut cum symphoniaci scabella et cymbala pedibus feriunt, certis quidem numeris et his qui sibi cum aurium voluptate iunguntur; sed tamen tenore perpetuo, ita ut si tibias non audias, nullo modo ibi notare possis quousque procurrat connexio pedum, et unde rursus ad caput redeatur. Velut si tu velis centum vel amplius, quousque libitum est, pyrrhichios vel alios qui inter se amici sunt pedes, continua connexione decurrere.

*D.* Iam intelligo, et fieri posse concedo quamdam pedum connexionem, in qua certum est usque ad quot pedes progrediendum sit, atque inde redeundum.

*M.* Num huius generis esse dubitas, cum certam faciendorum versuum disciplinam esse non neges, et qui versus te semper cum voluptate audisse confessus sis?

*D.* Manifestum est et hoc esse, et ab illo superiore genere distare.

*Metrum est in fine  
et modo*

1.2. *M.* Ergo quoniam oportet distingui etiam vocabulis ea quae re ab se distincta sunt, scias illud superius genus copulationis, rythmum a Graecis, hoc autem alterum, metrum vocari: latine autem dici possent, illud numerus, hoc mensio vel mensura. Sed quoniam haec apud nos nomina late patent, et cavendum est ne ambigue loquamur, commodius utimur graecis. Vides tamen, ut opinor, quam recte utrumque nomen sit his rebus impositum. Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhyth-

mus, id est numerus: sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat, propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo. Itaque non solum metrum propter insignem finem, sed etiam rhythmus est, propter pedum rationabilem connexionem. Quocirca omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est. Rhythmi enim nomen in musica usque adeo late patet, ut haec tota pars eius quae ad diu et non diu pertinet, rhythmus nominata sit.

## 8

MAGNO AURELIO CASSIODORO (ca. 485-580)

## VARIARUM LIBRI XII

(MAGNI AURELII CASSIODORI, *Variarum libri XII*, cura et studio A.J. FRIDH, in *Corpus Christianorum. Series Latina XCVI. Magni Aurelii Cassiodori senatoris Opera. Pars I*, Turnhout 1973; qui si riproduce un passo di II 40, anno 507, *Boethio Patricio Theodericus rex*, p. 89, rr. 65-70).

Sed haec omnia [sc. musicae modi] humano studio per manulem musicam videntur effecta. Naturalis autem rhythmus animatae voci cognoscitur attributus: qui tunc melos pulchre custodit, si apte taceat, congruenter loquatur et per accentus viam musicis pedibus composita voce gradiatur.

## 9

AUDACE (ca. VI sec.)

## DE SCAURI ET PALLADII LIBRIS EXCERPTA

(*Grammatici latini*, ed. cit., vol. VII, *Scriptores de orthographia*, pp. 315-62, sez. *De metro*, pp. 331-32).

Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus observata. Metrum unde dictum? Quod veluti mensuram quandam

praestituat, a qua siquid plus minusve est, versus minime constabit. Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Quid est rhythmus? Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica vulgarium poetarum. Rhythmus ergo in metro non potest inesse? Distat quidem a metro; verum tamen rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine ritmo esse non potest, quod liquidius ita definitur: metrum est ratio, cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in ritmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente.

## 10

BEDA (ca. 673-735)

## DE ARTE METRICA

(*Corpus Christianorum. Series latina, CXXIII A, Bedae venerabilis opera, Pars prior. Opera didascalica*, ed. C.B. KENDALL, *De arte metrica*, I XXIV, *De Rithmo*, Turnhout 1975, pp. 138-39).

*Videtur autem rithmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina uulgarium poetarum. Et quidem rithmus per se sine metro esse potest, metrum uero sine rithmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rithmo, non artificii moderatione seruata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem uulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Quomodo instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus:*

Rex aeterne Domine,  
rerum creator omnium,  
qui eras ante saecula  
semper cum Patre Filius;

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum:

Apparebit repentina  
dies magna Domini,

fur obscura uelut nocte  
inprovisos occupans.

\*

Rex aeternae, domine,  
qui es ante saecula  
qui mundi in primordio  
cui tui imaginis

quem diabolus deceperat,  
cuius tu formam corporis

ut hominem redimeres,  
et nos deo coniungeres

5 quem editum ex virgine  
per quem nos resurgere

qui nobis per baptismum  
qui tenebamur vinculis

qui crucem propter hominem  
dedisti tuum sanguinem

[...]

(da W. BULST, *Hymni latini antiquissimi LXXV Psalmi III*, Heidelberg 1956, «hymni secundum regulas Caesarii et Aureliani dicendi praeter Ambrosianos», VI 2 p. 92).

\*

1 Apparebit repentina  
Fur obscura velut nocte  
In tremendo die iudicii.

2 Brevis totus tum parebit  
Totum simul cum clarebit  
In tremendo die iudicii.

3 Clangor tubae per quaternas  
Vivos una mortuosque  
In tremendo die iudicii.

rerum creator omnium,  
semper cum patre filius,

Adam plasmasti hominem,  
vultum dedisti similem,

hostis humani generis,  
adsumere dignatus es,

quem ante iam plasmaveras,  
per carnis contubernium,

pavescit omnis anima,  
devota mente credimus,

donasti indulgentiam,  
ligati conscientiae,

suscipere dignatus es,  
nostrae salutis pretium.

4 De caeleste iudex arce, maiestate fulgidus,  
Clarior angelorum choris comitatus aderit  
In tremendo die iudicii.  
[...]

(da *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi carolini*, to. IV, fasc. II et III, rec. K. STRECKER, Berlin 1923, n. XVII, *De die iudicii*, pp. 507-10, e in partic. p. 507).

11

EDELVALDO (re della Mercia dal 716 al 757)

LETTERA A ALDELMO († 709)

(*Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi*, to. XV, Pars II, a cura di R. EHWARD, Berlin 1914, pp. 496-97 [testo della lettera], 534 [testo della poesia]; anche qui, prima la pagina, poi la riga).

Aedilwaldus Aldhelmum abbatem Malmesburiensem rogat, ut se erudire pergat. Carmina mittit, in his unum de peregrinatione transmarina Wynfritho destinatum. Ante 706.

[496 27-31 - 497 1-2]. Huic autem nostrae parvitatibus epistulae trina cantati modolaminis carmina binis generibus digesta subidimus [...]; tertium quoque non pedum mensura elucubraturum, sed octenis syllabis in uno quolibet versu compositis, una eademque littera comparis linearum tramitibus aptata cursim calamo perarante caraxatum tibi, sagacissime sator, transmittens dicavi.

\*

Si dà qui di seguito il testo delle prime *lineae* del terzo componimento secondo la lezione fissata da E. DÜMMLER in *Monumenta Germaniae Historica. Epistolarum Tomus III. Epistolae merovingici et karolini aevi*, to. I, Berlin 1892, n. 5, pp. 245-46 (riprodotto secondo un'altra sistemazione dei versi da EHWARD, in op. cit., pp. 534-35):

IV. AETHILWALDUS AD ALDHELMUM

Aethereus qui omnia mundi Herus molimina  
Verbi tantum cum numine formasti in origine,



|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| Mihi, nova qui nutibus  | adgredior nutantibus, |
| Litterarum cum lusibus  | odas coaptem usibus,  |
| Facunda funde famina    | [. . . .]             |
| Queam cepto in carmine, | celso proferre famine |
| [. . .]                 |                       |

12

AURELIANO DI RÉOMÉ (metà del IX secolo)

## MUSICA DISCIPLINA

(*Scriptores ecclesiastici de musica sacra* [. . .] luce donati a MARTINO GERBERTO, to. I, St. Blasien 1784; ristampa anastatica, Hildesheim 1963, pp. 33-35).

Caput iv. *Quot habeat humana Musica partes*. [. . .] Sunt ergo tres, videlicet harmonica, rhythmica, metrica [. . .]. Rhythmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud: *Rex aeternae Domine, Rerum creator omnium*, ad instar metri iam-bici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum contentus est rhythmica modulatione. Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum.

Metrica est, quae mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa heroicum, elegiacum, sapphicum, et caeterorum metrorum. Nam ipsius cantilenae vox si recto canitur tramite, per ordinem discurrit pedum [. . .].

Igitur secundum Nicomachum tertia pars humanae musicae, quae metrica nuncupatur, quoniam non tam speculatione ac ipsius artis ratione, quam naturali instinctu fertur ad carmen, ideo a musica, quamquam ab ea originem trahat, segregandam putat. Rhythmus vero, quia totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputandum arbitratur. Is est enim musicus, cui secundum speculationem, propositamve rationem, ac musicam convenientiam de modis ac rhythmis, deque cantilenarum generibus ac permixtionibus, sed et de poetarum carminibus adest facultas sine errore iudicandi [. . .].

Caput vi. *Quod habeat Musica cum Numero maximam Concordiam*. [. . .] In rhythmica autem provisio manet, ut cum verbis modulatio apte concurrat: ne scilicet contra rationem verborum cantilenae vox inepte formetur.

13

MILONE DI SAINT-AMAND (ca. 809-871/2)

DE SOBRIETATE (seconda metà del IX sec.)

(*Monumenta Germaniae Historica. Poetae Latini Aevi Carolini*, to. III, rec. L. TRAUBE, Berlin 1896, p. 674).

1035  
 Ut potui, cavi, ne mens errore sinistro  
 devia tractaret; salva virtute fidei  
 posthabui leges, ferulas et munia metri:  
 non puto grande scelus, si sillaba longa brevisque  
 altera in alterius dubia statione locetur;  
 quodsi, ut credo, nequit carmen iam iure vocari,  
 sic satis huic saltem censeri nomine rithmi.

14

UGUCCIONE DA PISA († 1210)

DERIVATIONES (ultimo decennio del XII sec.)

(Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XXVII sin., cod. I).

[fol. 262v, col. b, rr. 19-21, s.v. METIOR] Metrum dicitur quicquid mensura sillabarum perficitur ut in rithimis.

[fol. 356r, col. a, rr. 1-9, s.v. REOR] Et hic ritinus [per *ritimus*, come in tutti gli altri luoghi di questo passo] id est sonus cantilene. vel rithinus grece, latine numerus quia in numero quodam consistit vel sillabarum vel vocum; unde rithinicus -a -um dulciter sonans vel quod sit ex rithinis; et risinor -ris, id est consonare vel rithinos facere.

TOMMASO DI CAPUA († 15.8.1239)

## SUMMA DICTAMINIS

(G. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, in « Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di lettere, scienze storiche e morali », vol. XX [XI della III s.], Milano 1899 (rist. anast. Bologna, Forni, 1971), pp. 373-496, secondo l'ediz. basata sul manoscritto di Wolfenbüttel [XIV sec.] a cura di F. HAHN, *Collectio monumentorum veterum et recentium*, ecc., Brunsvigae 1724, to. I p. 280. Se ne veda anche l'ediz. più recente *Die Ars dictandi des Thomas von Capua*, kritisch erläuterte Edition von E. HELLER, Heidelberg 1919, per cui si rimanda alla nota 54).

[375 = p. 3, num. 8] Dictaminum vero genera tria sunt a veteribus definita, scilicet prosaicum, metricum et rithmicum. Prosaicum ut Cassiodori, metricum ut Virgilii, rithmicum ut Primatis [...]. Rithmicum dicitur a « rima » vel rithimorum [*sic*] quod est diffinitio vel distinctio, quia sub certa computatione sillabarum cum finali consonantia distinguitur, sicut et diffinitur.

MAGISTER SPONCIUS (O PONCIUS) PROVINCIALIS

## SUMMA DICTAMINIS (ca. 1250)

(C. THUROT, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques*, to. 24, 2<sup>e</sup> partie, Paris 1868, p. 418).

Dictamen est litteralis editio venustate sermonum egregia, sententiarum coloribus adornata. Dictaminum aliud metricum, aliud prosimetricum, aliud rictimicum, aliud prosaicum. Metricum est illud quod pedum numero et vocum attenditur scansione. Prosimetricum est quod partim prosaice partimque metricae compilatur. Rictimicum est quod sillabarum numero et vocum consonantiis est contextum. Prosaicum est quod solum a lege metrica longa sed congrua continuatione procedit.

ARTES RITHMICAE (sec. XIII-XIV)

(MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, cit., pp. 373-496).

## I

1. *De rhythmico dictamine* [p. 383 = II, 5]. Rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum.

2. Rifacimento di maestro Sion di Vercelli, *Novum Doctrinale* [p. 389 = 17, 1]. Rithmus est consona paritas sillabarum certo numero comprehensarum.

3. Redazione dell'Arsenale [p. 395 = 23, 3-5]. Rithmus est oratio sillabarum certo numero comprehensa, et dicitur a ritmos grece quod est numerus latine, velut consonantia in rithmo, ubi connumerantur sillabe.

4. *Regole intorno ai ritmi*, redaz. del cod. di Admost 759 [p. 400 = 28, 6-8]. Rithmus enim est congrua dictionum ordinatio, consona, continenter sillabarum aequalitate prolata. Dicitur autem rithmus a graeco rithmos, idest numero, quoniam certa lege numerorum constituendus est. Numerus ergo in ipso notandus est, primo quidem in distincionibus, postmodum vero in sillabis et consonantiis.

## II

1. *Ars rithmica* di Giovanni di Garlandia (ca. 1260) [p. 408 = 36, 8-9]. Rithmus est consonancia dictionum [*sic*] in fine similium sub certo numero sine metricis pedibus ordinata.

[p. 408 = 36, 16-17]. Rithmus sumpsit originem secundum quosdam a colore rhetorico qui dicitur similiter desinens.

[p. 419 = 47, 363-67]. Similiter desinens est color rhetoricus continens rectas consonantias in fine dictionum, que dicuntur leonitates a Leone inventore. Conpar in numero sillabarum ponit pares sillabas in numero, in latino sermone precipue, quia qui componunt cenographa romana componunt rithmos ita ut paritas esse videatur in sillabis, licet non sit.

2. *Laborintus* di Eberardo, lib. IV. Glossa marginale [p. 453 = 81, apparato v. 9]. Rigmus est sermo audibilis iocunditatem auribus inserens, membrorum distincione, sillabarum numeratione et finali concordantia procedens.

3. Breve *Arte* di Monaco [p. 463 = 91, 23-30]. Rithmus est dictamen certa lege producendi vel corripienti quasdam sillabas compactum. Supple: per pausationes et consonantias sub equali predictarum numero sillabarum distributum. In rithmo enim quolibet productio vel correptio in cuiuslibet pausationis penultima observatur, ut patet in ymnis; in bono autem et laudabili rithmo in eisdem vel in antipenultimis consonantia observatur, ut patet in carminibus magistrorum; utrovisque tamen attenditur pausationum equalis numerus sillabarum. Est autem pausatio fons consonantie, velut requies secundum speciem proferendi. Consonantia vero est equalis convenientia in fine dictionum secundum finalem litterarum.

[p. 464 = 92, 31-37]. *Unde dicatur Rithmus*: Rithmus dicitur a greco *rithmos* quod latine sonat 'numerus', inde rithmus quasi numerus, id est plenus numero; non enim sillabe tantum in rithmo sed et pausationes et consonantie artificialiter numerantur, ut patebit postmodum in exemplis. Rithmi triplex diversitas multas rithmorum species constituens invenitur. Prima est in pausationibus sive distinctionibus, secunda est in consonantiis sive concinnantiis; tertia est in equali numero predictarum sillabarum.

4. *Trattato* di Niccolò Tibino [p. 467 = 95, 19-20]. Rithmus est consonantia dictionum in orationibus positarum secundum mensuram accentuum et distinctionem debitam earundem.

[p. 467 = 95, 29-30]. [...] consonantia rithmicalis est convenientia dictionum secundum ydemptitatem vocalium consonantium, et accentum debitum earundem.

[p. 468 = 96, 39-43]. Tercia regula est ista: ad consonantiam requiritur debita mensura sillabarum si ex ipsis debet fieri rithmus. Patet ista ex precedenti et etiam ex sequentibus, quia ad unum rithmum et ad ipsius consonantiam requiritur determinatus numerus sillabarum secundum mensuram, quia alias rithmus non diceretur a *rithmo* grece, quod est « numerus » latine, si sillabe in ipso contente non haberent mensuram.

[p. 468 = 96, 73-78]. Secunda regula est: mensura comunis secundum extensionem ad maius servare debet octo sillabas, idest una consonantia non debet separari ab altera longius quam ad octo sillabas. Ista declaratur, quia quelibet consonantia rithmicalis notabilis debet esse perceptionis, quia is auditor non posset percipere modo distincto consonantias, ipsum dictamen non diceretur rithmicum: at ergo talis perceptio requirit certum numerum, quem dictatores vel auctores posuerunt, et est numerus sillabarum.

[p. 469 = 97, 90]. Rithmus requirit accentum et mensuram.

## POESIA IN LINGUA VOLGARE

## MAESTRI ITALIANI

(seconda metà del XIII-inizio XIV sec.)

I. BRUNETTO LATINI [ca. 1220-1294], *Li livres dou tresor* (ca. 1267-1268) (ed. F.J. CARMODY, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1948).

[III x 2]. Car ki bien voudra rimoier, il li covient a conter toutes les sillabes de ses dis, en tel maniere que li vier soient acordables en nombre et que li uns n'en ait plus que li autres. Après li covient il amesurer les .ii. derraines sillabes de ses dis en tel maniere ke toutes les lettres de la derraine sillabe soient samblables, et au mains la vocal de la sillabe qui va devant la derraine. Après ce li covient il contrepeser l'*accent* et la vois, si ke ses rimes s'entracordent en lor accens. Car ja soit ce que tu acordes les lettres et les sillabes, certes la risme n'ert ja droite se l'*accent* se descorde.

2. DANTE ALIGHIERI [1265-1321], *De vulgari eloquentia* (ca. 1303-1304) (ed. P.V. MENGALDO, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, to. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979).

[II IV I]. [...] antequam migremus ad alia, modum cantionum, quem casu magis quam arte multi usurpare videntur, enucleemus; et qui hucusque casualiter est assumptus, illius artis ergasterium reseremus.

[II IV 3]. Differunt [scil. qui vulgariter versificantur, II IV 2] tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est.

[II V 2]. [...] sciendum est quod predecessores nostri diversis carminibus usi sunt in cantionibus suis, quod et moderni faciunt; sed nullum adhuc invenimus in carmen sillabando endecadem trascendisse, nec a trisillabo descendisse.

3. FRANCESCO DA BARBERINO [1264-1327], *Documenti d'Amore* (ca. 1296-1313) (ed. F. EGIDI, Roma 1905-1927, voll. 4: vol. II, Roma 1906).

[II p. 261]. Primum [scil. vitium] est sillabarum falsarum et hoc novitios multos tangit. que licet invicem sibi conrespondeant numero, sonitu atamen non se habent ad cursum. et quare hoc tangit novitios dico tibi.

quia nesciunt suas componere cantiones nisi sillabis numeratis. quod in aliis non ita contigit, qui non ad numerum sed ad sonitum rimant.

4. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (1332) (ediz. critica a cura di R. ANDREWS, Bologna 1977).

[p. 4, rr. 3-19]. His itaque consideratis, et quod de rithimis vulgaribus per aliquam artem, quae meis fuerit oculis aut auribus intimata, non fuit per aliquos praecedentes aliquid sub regulis aut determinato modo vel exemplis hucusque theorice nuncupatum, quod ad doctrinam aliquam saltem rudium [...] posset accedere, sed solum quidam cursus et consuetudo, [...] quod quidem est per rithimatores quasi accidentaliter non autem magistraliter usitatum; idcirco [...] ea quae circa hoc per experimenta rerum et praticam per alios rithimantes vidi hactenus observari – quia experientia artis mater naturaliter appellatur – in quamdam licet parvam artem et doctrinam et regulas cum exemplis earum [...] redigere meditavi [...].

[p. 5, rr. 41-45]. Sed quia de vulgaribus rithimis dicendum est, primo quaerendum est quid sit rithimus. Ad quod dic quod literalis rithimus secundum grammaticos est consonans paritas syllabarum certo numero comprehensarum. Et eadem diffinitio cadit in quolibet vulgari rithimo [...].

#### IV

#### L'USO DELLE FONTI