

e ispirazione a compiere intorno al poema l'ultima, conclusiva fatica. Come il testo γ completava idealmente i primi tentativi poetici, come il testo β si adeguava alla ricca fioritura del periodo parmense, così il testo α rispecchierebbe l'intenzione di completare finalmente il poema, intenzione che solo in parte poté essere realizzata. Certo le tre redazioni della Vita di Scipione si intrecciano alle vicende dell'*Africa*, testimoniando di una sola, inestinguibile passione.

GUIDO MARTELLOTTI.

II.

Sull'origine latina della « common measure » inglese.

Il secolo scorso, che vide il fiorire degli studi di poesia popolare, ha tuttavia lasciato una serie cospicua di problemi ancora insoluti. La raccolta della considerevole messe di poesie fu forse più cospicua di quanto i raccoglitori stessi non si attendessero; ma proprio da questa messe è sorta una serie di problemi, di domande restate senza risposta o poste appena a tacere con soluzioni provvisorie. Né era d'altra parte possibile che si arrivasse a soluzioni precise prima ancora di avere fatto la raccolta e la cernita del materiale. Opera questa che da sola è bastata a occupare tutta la laboriosissima vita di eccellenti studiosi.

I problemi aperti negli studi sulla poesia popolare sono, dunque, ancora molti e tutt'altro che semplici. Chi abbia appena dato una scorsa al volume recentemente apparso del Santoli, *I canti popolari italiani* (1), si sarà forse meravigliato che oggi, dopo un secolo di lavoro, resti ancora tanto da fare in Italia: ma anche in altri paesi, come per esempio in Inghilterra, che pure fu la patria di questo interesse, le cose sono ancora a quel punto o quasi. E siccome io sono, col Santoli, fermamente convinto che solo quando questi problemi da lui individuati saranno uno per uno risolti per aree potremo sicuramente avventurarci ad uno sguardo d'insieme e, comparando e correggendo i risultati raggiunti dalle singole monografie, portare la nostra risposta alle più vaste domande che ancora ci assillano; credo che questo lavoro così limitato nell'argomento possa avere qualche interesse anche per il lettore che non si voglia particolarmente occupare di letteratura inglese, ma, in generale, di poesia popolare. Il metro di cui qui si studia la genesi è comune a tutta la poesia popolare germanica; e, forse, cercando bene, se ne potranno trovare tracce anche in quella romanza. Impostato così, il problema assume però troppo vaste proporzioni per poter esser risolto in un unico lavoro e da una sola persona; si rischia, come troppo spesso si è fatto nel secolo scorso, di intuire sì le linee generali

(1) VITTORIO SANTOLI, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, 1940. Particolarmente notevoli i capp. I e IV, specialmente per il metodo con cui sono individuati e proposti tali problemi. Il cap. I, *Problemi di Poesia Popolare*, fu già stampato in questi *Annali* (S. II, vol. IV, 1935, pp. 93-119), sostanzialmente lo stesso.

del processo ma di perderne i particolari e di non poter quindi né rendere ragione delle proprie intuizioni né districare i fatti essenziali dalla moltitudine di quelli secondari che sembrano talvolta infirmarle. Questa la ragione per la quale abbiamo limitato tanto l'argomento di questa monografia che si offre da sé agli studiosi di poesia popolare per essere da loro rielaborata in un più vasto lavoro d'insieme.

Le ballate popolari raccolte in Inghilterra e in Iscozia non hanno unità formale. Il termine « ballata » non indica qui un particolare schema metrico, ma, nel campo delle composizioni popolari accompagnate da musica, fa piuttosto questione di contenuto⁽¹⁾. Sia che per brevità si accetti la definizione del Child, « *an epic song in lyric verse* », o quella più precisa del Ritson, nessuna delle due pretende a un'unità in quel senso⁽²⁾. Tuttavia nel *corpus* delle ballate raccolte un metro merita particolare attenzione, sia per la sua premienza numerica sia per il particolare trattamento che ha avuto nella poesia popolare: a questo proposito è interessante riassumere la tabella che il Hendren ha compilato sulla raccolta del Child e sulle nove migliori raccolte apparse posteriormente:

Testi esaminati	601
<i>Common measure</i>	314 (52%)
<i>Long measure</i>	153 (25%)
Altri metri	134 (23%) ⁽³⁾ .

Con questa voce « altri metri » si intendono molte composizioni strofiche che non possono essere ridotte a un principio unico e che non hanno, d'altra parte, alcun interesse per il nostro argomento: sono metri di origine tarda e ben nota, portati fra le ballate dalla diffusione che ebbero fra il popolo certi tipi di « arie », e che vi sono restati sterili, come fossilizzati, senza costituire una tradizione. E nemmeno il problema della *long measure* può essere affrontato qui, esigendo metodi completamente differenti. Il suo verso è, originariamente una tetrapodia trocaica, del tipo

Wól ye hère a wónder thýnge ⁽⁴⁾,

che è proprio il verso considerato « originale » della poesia popolare, e di cui si potrebbero, forse, trovare le tracce anche nella metrica anglosassone. Le strofe invece a cui la *long measure* dà origine offrono notevoli rassomiglianze con quelle del *rondet* francese, sia nelle forme più semplici sia in quelle più complesse. Questi i dati del problema, già, come si vede, abbastanza complesso;

⁽¹⁾ Cfr. il mio articolo *Sull'origine del significato romantico di « ballata »*, pubblicato in questi *Annali* (S. II, vol. X, 1941, III, pp. 221-28).

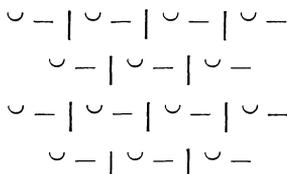
⁽²⁾ La definizione del Child è tratta dalla voce *Ballad Poetry* della *Johnson's Universal Cyclopaedia* (Boston, 1903), l'unico scritto sulle ballate che il Child ci abbia lasciato. La definizione del Ritson è la seguente: « *Ballads may be described as short narrative poems, each celebrating a real or fancied event, and suitable for singing or chanting to some simple natural melody* » (*Ancient Songs from the time of King Henry the Third to the Revolution*, Londra, 1790, p. vii).

⁽³⁾ Cfr. R. W. HENDREN, *A Study in Ballad Rhythm, with special reference to ballad music*, Princeton Un. Pr. 1936, p. 78. Secondo la sola raccolta del Child, che dà molto minor posto alle forme americane ed è informata a criteri più rigidi, le percentuali sono un poco diverse: Testi esaminati, 305; *Common measure*, 168 (55%); *Long measure*, 84 (28%); Altri metri 53 (17%).

⁽⁴⁾ *Riddles Wisely Expounded*, in F. J. CHILD, *English and Scottish Popular Ballads*, Boston, 1882-98, N. 1, versione A*, v. 1.

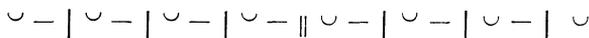
ma un tale studio, che non dispero di portare a termine un giorno, accrescerebbe di troppo la mole del presente lavoro. La diffusione della *common measure* fra le ballate popolari inglesi (e anche tedesche e scandinave), le molte discussioni che si sono fatte e si fanno sull'origine di questo metro, l'incertezza da cui essa è ancora velata, mi hanno indotto a cominciare di qui.

La *common measure*, o *common metre* o anche *ballad metre*, è attualmente descritta come un tetrastico giambico, AbCb, dal seguente schema:



Tale schema (in cui il segno di lunga rappresenta la sillaba accentata e quello di breve la sillaba atona ⁽¹⁾) non è altro che uno schema base: tutte le licenze che la metrica inglese consente sono in ampia misura sfruttate nella realtà della strofa: piedi monosillabici, trisillabici, inversione di accenti, versi ipermetri (« piani », diremmo noi); ogni licenza è consentita sia nella tradizione popolare sia in quella letteraria. Inoltre al secondo piede di uno o di ognuno dei versi dispari può trovarsi una cesura rafforzata talvolta dalla rima al mezzo. La costituzione della strofa è anch'essa variabile per la ripetizione di singoli versi o d'interi distici, e queste varianti si possono trovare tutte nel corpo di un'unica composizione. L'imitazione letteraria più nota, e sempre citata come l'esempio più ricco e bello di *common measure*, è la famosissima *Rime of the Ancient Mariner* del Coleridge, che offre da sola quasi tutti i possibili esempi di variazioni, sia nella costituzione del metro sia della strofa, ma sarà forse opportuno notare che nella tradizione popolare non si dà mai il caso che una sola ballata ne sia così ricca come la *Rime* ⁽²⁾.

Tralasciando per ora l'esattezza di una tale trascrizione schematica, si noti che fin dagli ultimi del secolo scorso è stato posto in discussione se tale tetrastico dovesse considerarsi o no come la frattura di un verso già noto nell'inglese di mezzo, la *long line* del *Pœma Morale*, il cui schema è il seguente



e, quindi, l'origine della *long line* stessa ⁽³⁾. In genere si può affermare che mentre gli studiosi di metrica e di letteratura medievale propendevano per la

⁽¹⁾ La terminologia della metrica inglese è tutt'altro che stabilizzata: di massima adopero quella del Saintsbury che è la più in uso oggi. Stabilita l'equivalenza (agli effetti della terminologia) della sillaba accentata con quella lunga e della sillaba atona con quella breve non si tratta che di trasportare il vocabolario ed i segni della metrica classica nella metrica inglese. Naturalmente in questi « piedi » non si fa mai reale questione di quantità, per cui la risoluzione di un giambo, ad esempio, non sarà mai un tribraco ma un anapesto o un anfibraco. Cfr. G. SAINTSBURY, *Historical Manual of English Prosody*, Londra, 1936.

⁽²⁾ Le strofe adoperate dal Coleridge esistono tutte nella tradizione popolare, meno una, quella di nove versi (vv. 203-11) che il Coleridge ottenne dalla forma AbCb, ripetendo un distico (AbCbDb) e raddoppiando i versi dispari: AAbCCbDDb.

⁽³⁾ La forma moderna della *long line* non è, naturalmente, necessariamente ipermetra (cioè piana),

conessione dei due schemi e per l'origine latina della *long line*, gli studiosi di poesia popolare hanno quasi sempre osteggiato tali connessioni e derivazione propendendo, pur senza affermazioni precise, per nebulose origini autoctone. Così il Gummere scriveva nel 1901: « *Ballad metres are almost uniform; the range is very slight; and they can all be reduced to variations of the immemorial verse of four accents* » (1); e il Gerould, pur cercando di ritrovare le origini della *long measure* nella poesia popolare anglosassone, anche se con « *some sort of influence from the Latin hymns of the Church* » (2), tace assolutamente sull'origine della *common measure*, cioè del più importante, anche numericamente, dei metri delle ballate inglesi e scozzesi. La tendenza generale è a dichiarare controversa la questione, ma le simpatie per la presunta origine autoctona della poesia popolare tralucono dai vari accenni all'ignorata metrica della poesia anglosassone, dal valore dato alla *long measure*, chiamata « *immemorial* ».

Anche il Verrier fa rientrare la *common measure* fra i versi di quattro accenti che, riuniti in tetrastico, formano il « *quatrain populaire* »: « *Souvent les vers pairs se terminent par ... — ou — au lieu de — — — pour marquer par une pause temporelle la fin de la phrase ou de la periode musicale* », e la loro origine autoctona è esplicitamente dichiarata: « *Improvisés sur l'impression d'un sentiment passerger et personnel ces poèmes sont partout d'origine autoctone, par la forme aussi que par le fond; moins que toute autre sorte de poésie ils sont susceptibles de subir une influence étrangère ou capables d'en exercer une au dehors de leur milieu originel. C'est dans leur versification que se manifestent sans doute avec plus de pureté les caractères particuliers de la métrique indigène* » (3).

Era naturale che una volta più o meno chiaramente stabilita tale originalità della *common measure* si tentasse in qualche modo di collegarla con l'antica metrica anglosassone, sia per mezzo della presunta metrica popolare (4), sia per mezzo del metro allitterativo. Così il Saintsbury, che nella sua *History of English Prosody* si era limitato a chiamare la *common measure* « *blood and bone flesh and marrow* » di tutta la metrica inglese e a trovarne le tracce nei primi documenti di poesia medio-inglese senza tuttavia far questione della sua origine (4), nel *Manual* non nasconde la sua propensione per questa origine locale del metro più popolare della sua letteratura: « *Its own equivalent exists, of course, both in Greek and Latin, but it is rather doubtful whether these had much or anything to do with its genesis. A more probable source, if any source of the kind is wanted, has been suggested in the peculiar Latin thirteener, so popular in the Middle Ages and best known by the lines attributed to Mapes*

Meum est propositum in taberna mori.

With a 'catch' syllable at each half you get the full iambic fifteener [es. ET meum est propositum HAC in taberna mori] and the fourteener follows. Perhaps, though

il numero delle sillabe può quindi variare da 15 a 14. Di qui la possibilità di mutare il nome da *fifteener* a *fourteener* (Cfr. G. SAINTSBURY, *Hist. Man.* p. 140): preferisco usare il termine *long line*, escludendo tuttavia, nonostante il Saintsbury, ogni riferimento alla *long line* allitterativa anglosassone.

(1) F. J. GUMMERE, *The Beginnings of Poetry*, New York, 1901, p. 325.

(2) G. H. GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford, 1932, p. 221. Per la *common measure* v. pp. 125-6.

(3) P. VERRIER, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Parigi, 1909, v. II, pp. 100-1. Ho sostituito per brevità i segni da me usati a quelli del Verrier.

(4) G. SAINTSBURY, *A History of English Prosody*, Londra, 1923, v. I, pp. 147 e segg.

it is difficult to recognize the fourteener-rhythm attributed by Guest and others to Caedmon and later Anglo Saxon writers, it is not necessary to look for any foreign source as other than auxiliary to the development [cioè origine] of the metre in English. So soon as definite iambic mould, with or without trochaic or anapaestic substitution, began to be impressed in the language, the amount of stuff usual in a full line [cioè in un verso allitterativo anglosassone] would naturally fall into the fourteener shape » (1).

Mi sono indugiato un poco in queste citazioni perché mi premeva mettere in luce l'aspetto negativo di queste nuove teorie che non demoliscono, ma semplicemente trascurano, le constatazioni dei medievalisti e dei metrici della precedente generazione; e, soprattutto, perché mi premeva far notare come alla base di quelle teorie non vi fosse la scoperta di fatti nuovi, ma la simpatia più o meno apertamente dichiarata per l'origine « spontanea » della poesia popolare. Simpatia da porsi certamente in relazione con le famose « origini collettive » della poesia popolare di cui il Gummere fu il paladino in Inghilterra e in America: una teoria che fu corrente alla metà del secolo scorso e che non è stata dimenticata del tutto nemmeno oggi. Quello che si vuole ignorare, o porre in dubbio, è l'identità di origine della *common measure* con la *long line* e la loro derivazione comune dal *septenarius*, o metro goliardico, quale il dianzi citato

Meum est propositum | in taberna mori,

origine già proposta con molte cautele dal Guest nel 1838 e ripresa più tardi dallo Schipper anche nel *Grundriss der germanischen Philologie* (ed. 1889):

« Vermutlich ist aber nicht dieses [il tetrametro giambico], in der mittellateinischen Poesie wohl früher, aber im ganzen nur selten vorkommende Metrum, das Vorbild für den mittelenglischen Septenar gewesen, sondern ein verwandtes, beiden anglo-normannisch-lateinischen Dichtern besonders beliebtes Versmass, nämlich der brachykatalektische trochäische Tetrameter, der u. a. in zahlreichen, Walter Map zugeschriebene Gedichte werden wurde, so z. B. auch in den populären Versen :

*Meum est propositum in taberna mori
Ubi vina proxima venientium ori.*

Bei den Wiedergabe oder Nachahmung dieses Metrums in der englischen Dichtung musste sich der trochäische Rhythmus in Folge der Vorliebe der mittel- wie neuen-

(1) SAINTSBURY, *His. Man.* pp. 324-25. Il Guest però riconosce, sia pure molto cautamente, l'origine della *common measure* da qualche modello latino: « It is something hard to say whether this species of tumbling verse be the rhythm originally designed by the author, or merely the coarse caricature to which it has been reduced by accumulated blunders. It is probable, that when the psalm metres [fra i quali la c. m.] came into fashion the rhythm of the latin original was closely followed » (E. GUEST, *A History of English Rhythms*, Ed. Skeat. Londra, 1882, pp. 509-10). D'altra parte l'origine autoctona non è in nessun modo documentabile. Per quanto il RANKIN (*Rhythm and Rime before the Norman Conquest*, in *Publ. of the Modern Lang. Ass. of America*, XXXVI, 3 [Sett. 1921], pp. 401-28) abbia trovato tracce di ritmi « metrici » probabilmente popolari nella poesia anglosassone, queste tracce sono ancora troppo poco per poterne distinguere la reale struttura, e, in ogni caso, sembrano piuttosto avvicinarsi a un ritmo di due emistichi con egual numero di accenti (3 + 3, 4 + 4, etc.) affine alla *long measure*. Sembra piuttosto che l'antico verso allitterativo, sotto l'influsso del verso francese, si sia sviluppato in una forma 3 + 3 (non 4 + 3), senza allitterazione, di cui il *King Horn* rappresenterebbe una forma intermedia (Cfr. H. WEST, *The Versification of King Horn*, Baltimore, 1907).

glischen Sprache für den jambischen Tonfall naturgemäss durch häufiges Vorsezen des Auftaktes zu Anfang beider Vershälften zum jambischen katalektischen Tetrameter entwickeln » (1).

Questa era l'opinione corrente verso la metà del secolo scorso, sebbene fosse anche allora un po' contrastata da coloro che, come il Trautmann, volevano ritrovare anche nella *long line* tracce della cosiddetta « metrica di Otrid » (2); ma né quelli, né i più recenti studiosi di poesia popolare sono riusciti a demolirne il punto essenziale: l'origine della *common measure* dal metro goliardico. Hanno invece bisogno di essere chiariti e corretti i punti secondari: la presunta giambicizzazione del metro qui data per certa e attribuita alla giambicizzazione della lingua stessa (in sé discutibilissima); e la derivazione mediata della *common measure* dal metro goliardico attraverso la *long line* del *Poema Morale* (3). In quest'ultimo quarantennio fatti nuovi sono venuti alla luce e, soprattutto, il vasto materiale raccolto dal Child e dai suoi successori è stato accuratamente studiato classificato e descritto dal punto di vista metrico e musicale; cosicché tenendo presentè la documentazione raccolta sia dall'una che dall'altra parte è finalmente possibile una revisione generale della questione dalla quale mi lusingo che si possano trarre conclusioni più precise.

La prima questione da prendersi in esame concerne, la natura reale della strofa e del verso, cioè se si debba parlare di un tetrastico o di un distico. Per risolvere adeguatamente il problema sarà necessario porre innanzi tutto una distinzione fondamentale tra la versione « popolare » della *common measure* e quella letteraria del medesimo metro. Mentre la « versione letteraria » è, attualmente, quel tetrastico giambico dianzi citato, la scansione della forma popolare deve essere senz'altro rivista. Lo Stewart, ponendosi appunto questo problema, ha preso in esame la natura degli accenti e ha potuto notare che nella *long line* popolare (o *common measure* propriamente detta) gli accenti dispari (1, 3, 5, 7) hanno intensità diversa da quelli pari (2, 4, 6); cioè che mentre gli accenti dispari, o forti, vengono generalmente sopportati dagli accenti primari dei nomi, degli aggettivi e degli avverbi, gli accenti pari, o deboli, coincidono invece cogli accenti secondari di questi, o con quelli delle preposizioni, delle congiunzioni e dei verbi ausiliari, che hanno, nella frase, un accento secondario. Non si tratta di una regola fissa, ma di una tendenza generale la quale, pur non manifestandosi in ogni singolo caso, è però tanto forte da poter essere indicata statisticamente in un *indice dipodico*, dalla cui misura si può appunto dedurre quale sia la reale scansione del metro in esame. E mentre tale indice dipodico è relativamente alto per le composizioni popolari esso è minimo, o addirittura negativo, nelle imitazioni letterarie di questo medesimo metro (4).

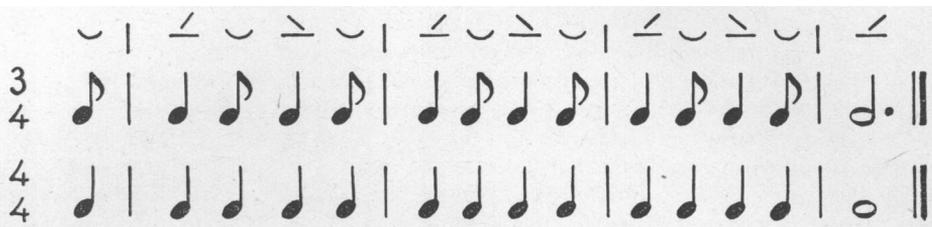
(1) J. SCHIPPER, *Englische Metra*, nel *Grundriss der germanischen Philologie*, a cura di H. Paul, Strasburgo, 1889, II, i, p. 1047.

(2) Rispondendo infatti alle obiezioni del Trautmann lo Schipper scriveva che la sua opinione era la più diffusa: « ... lange vor mir Gelehrte wie Guest, March, Shaw, Spalding, Mätzner und Goldbeck, ten Brink, Kurz, wohl die meisten, derer, die bis auf Trautmann sich über das Metrum der betreffenden Gedichte äusserten, direct oder indirect gesagt haben, nämlich, dass es eine Nachbildung populärer mittellateinischer Rhythmen oder genauer des Septenars oder auch, dass es das Common Metre sei, was auf dasselbe hinauskommt ». (*Metrische Randglossen*, II, in *Engl. Stud.* X [1887], p. 193).

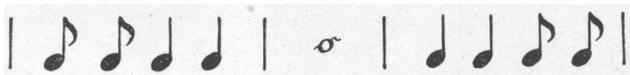
(3) J. SCHIPPER, *Engl. Metra*, p. 1048: « In ein weiteres Stadium der Entwicklung tritt der Septenar ein durch seine Verwendung für die Lyrik jener Zeit und für die spätere volkstümliche Balladen-dichtung ».

(4) G. R. STEWART jr, *The Metre of the Popular Ballad*, in *Pub. of the Mod. Lang. Ass. of*

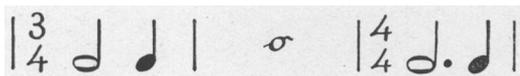
Tale struttura dipodica, dallo Stewart riscontrata nei testi, è in perfetta corrispondenza con la struttura ritmica delle melodie, per cui, riducendo quest'ultime al mero schema ritmico, si può stabilire la seguente corrispondenza:



Tale struttura non è, naturalmente, alterata dalle possibili varianti del tempo in tre,



e, nel passaggio dal primo al secondo verso, l'anacrusi di quest'ultimo (attacco in levare) viene a far parte della quarta battuta,



Si potrà quindi ragionevolmente concludere che l'unità di misura della *common measure* non è, nella sua versione popolare, il giambo bensì la dipodia trocaica: un fatto metrico che già di per sé la distacca dalla « versione letteraria » la quale, come ha osservato lo Stewart, non preserva tale andamento dipodico. Altra prova della divergenza delle due tradizioni è la disposizione delle rime nella strofa: mentre la versione popolare mantiene fedelmente lo schema AbCb, quella letteraria tende a stabilizzarsi nello schema AbAb, per

America, XL, 4 [Dic. 1925], pp. 933-62. Se si indica con A_1 la percentuale degli accenti secondari in posizione debole e con A_2 quella degli accenti primari in posizione debole; con B_1 la percentuale degli accenti primari in posizione forte e con B_2 quella degli accenti primari in posizione debole, avremo:

$$D = (A_1 - A_2) + (B_1 - B_2)$$

dove D rappresenta l'indice dipodico. Ecco le due tabelle dello Stewart (la lettera fra parentesi indica la versione nella raccolta del Child): **COMPOSIZIONI POPOLARI:** *Tam Lin* (A), 64; *Sir Patrick Spens* (A), 60; *Brown Adam* (A), 47; *Little Gest of Robin Hood*; 43; *Lass of Loch Royal* (A), 41; *The Knight and the Shepherd's Daughter* (D), 39; *The Wife of Usher's Well* (A), 36; *Lady Isabel and the Elf Knight* (H), 33; *Fair Annie* (E), 30; *id.* (A), 27; *Battle of Philipshaugh*, 21; *Young Johnstone* (A), 18; *The Battle of Harlaw*, 16. **IMITAZIONI:** *Ormolum*, -9, *Chapman's Iliad*, -23; *Pope's Universal Prayer*, -14; *Coleridge's Ancient Mariner*, -10; *Longfellow's Village Blacksmith*, 5. A proposito di questo indice dipodico lo Stewart osserva: « *Its value is, of course, comparative, but in general I should say that an index figure of above 35 shows what can be recognized by the ear as a dipodic movement, while a value approaching near 20 represents a syllabic arrangement too marked to be the work of chance Dipodic structure appears also in literary verse as the result of conscious desire for that effect (see e. g. much of the work of Kipling and Masefield)* » (*Op. cit.* pp. 936-38). Il Kipling infatti componeva spesso sotto l'influsso di arie popolari.

poi complicarsi in strofe più complesse di cui la *common measure* è soltanto la base. Se, escludendo i voluti calchi ottocenteschi, esamineremo gli esempi più palesi di imitazioni di motivi popolari noi vedremo che appunto questa è la tendenza che essi mostrano; l'*Alysoun*, il *Robyn and Makeyne* e il *Bludy Sark*, e perfino lo scialbo poemetto di Martin Parker, *A True Tale of Robin Hood*, costruiscono la loro strofa sulla base AbAb (1).

Un tale schema significa la perdita assoluta della distinzione fra accento primario e accento secondario. Nella scansione dipodica la pausa di cesura si distingue appunto da quella di fine di verso per il fatto che l'una cade dopo un accento secondario e l'altra dopo uno primario; ed è quindi naturale che solo quest'ultime pause si rafforzino con le rime. Ma dove tale distinzione di qualità negli accenti invece scompaia, non è più facile distinguere nemmeno fra l'una e l'altra pausa, il verso si spezza in due, e le pause, avendo tutte il medesimo valore, vengono entrambe trattate ugualmente. Non è qui il caso di stare a discutere se tale frazionamento del distico in tetrastico sia avvenuto spontaneamente nella tradizione letteraria inglese o se tali tetrastici sieno stati direttamente ripresi da quelle strofette latine, derivate dal metro goliardico, di quattro sei od otto versicoli 7 \smile — e 6 — \smile alternati, con rime pure alter-nate, così comuni per tutto il medioevo. In tale tradizione letteraria, non più suffragata dalla musica, anche se il processo si è iniziato da sé si è certamente confuso subito con le imitazioni dirette di quegli schemi latini le quali conducevano al medesimo punto: a noi preme ora di stabilire la differenza delle due tradizioni soltanto. Che la struttura in distico sia, per la *common measure*, la struttura originale, o almeno la struttura più antica, è del resto documentato dalle melodie che accompagnano le ballate fra le quali un due o tre per cento preserva ancora la struttura bifrasale. La priorità di quest'ultime sulle più frequenti melodie quadrifrasali può ragionevolmente argomentarsi dal fatto che la maggior parte di quelle proviene dalle musiche raccolte dal Greig in Scozia, in un paese cioè eminentemente conservatore (2).

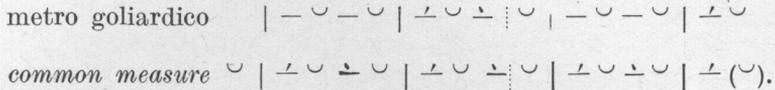
Si potrà dunque concludere che il movimento dipodico trocaico riconosciuto ora alla versione popolare della *common measure* porta questo metro fuori

(1) L'*Alysoun* (MS. Harleian 2253, Ed. Béddeker, p. 147) appartiene piuttosto alla tradizione lirica e la sua strofa è un'elaborazione della *common measure*; lo schema è infatti complesso, AbAbBBBc + rit. XXXc, ma i primi quattro versi sono una palese ripresa di un motivo popolare. Lo schema dei due poemetti del Henrysoun (1430?-1506 ?) è una strofa di otto versi AbAbAbAb, quello di Martin Parker (c. 1632) una di quattro, AbAb. Contro questi imitatori stanno invece i poeti semi-popolari, quali gli autori della *Little Gest of Robin Hood* e dell'*Adam Bell* (fine del sec. XV) che mantengono lo schema AbCb. Non con questo però che si voglia affermare che tale ultimo schema non sia anche della tradizione letteraria, né che, in qualche raro caso, specialmente per qualche strofa isolata, lo schema AbAb non possa trovarsi in qualche composizione popolare genuina; si tratta anche qui di una tendenza chiarissima ma non di una regola.

(2) Cfr. HENDREN, *Op. cit.*, p. 12: « On the other hand, the continuity of the long phrases, together with the emphasis and resemblance of the medial and final cadence suggests the reading A, B [cioè due long lines] for the whole musical sentence.... A considerable number of four-phrase melodies — perhaps one out of every dozen — involve this element of structural uncertainty in their analysis ». E più oltre (pp. 14-15): « Only a handful of tunes can be found in which a bifrasal reading is.... strongly suggested.... certainly not over three or four per cent. ». Il conto è tuttavia stretto: « In Greig.... a good many melodies lean heavily in this direction and perhaps some musicians would read them as couplets », ma il Hendren tende a leggere invece in quattro frasi, e questo spiega l'esclusione delle melodie del Greig dal conteggio. Debbo inoltre aggiungere che il Hendren (il cui ottimo lavoro non ha però pretese di serie indagini genetiche) mostra di interpretare il fenomeno della scissione al contrario: « The tunes above [cioè quelli quadrifrasali] have shown the tendency to fuse together in pairs » (*ib.* p. 14).

della tradizione letteraria, derivata più o meno dalla *long line* del *Poema Morale*, per ricondurlo a una tradizione indipendente, intimamente connessa con la musica. È una tradizione questa parallela e non susseguente a quella della *long line*; ed in essa non un'astratta serie di sviluppi metrici ma la struttura ritmica delle melodie ci fa render conto dei punti sia di contatto sia di divergenza fra *common measure* e metro goliardico.

Si comparino ora i due schemi:



Basandosi sul solo testo non è possibile dar per provata nessun'altra alternanza di accenti deboli e forti, né abbiamo a soccorrerci alcun documento musicale all'infuori di qualche rifacimento francese del XII o XIII secolo; la nostra analisi del metro goliardico non può dunque essere documentata più oltre. Tuttavia, la coincidenza della natura degli accenti in punti tanto sensibili può essere elemento sufficiente per determinare anche gli altri poiché, dato il movimento discendente delle dipodie pari, le leggi naturali del ritmo ne esigono uno uguale anche nelle dispari. Si veda infatti come un accento forte in settima (ottava della *common measure*) muta radicalmente tutta la struttura del primo emistichio in versi apparentemente identici:

As I crossed o-ver London bridge One
 morning bright and early, etc. ⁽¹⁾
 Or appro-chez petits et grands Et
 ve-nez pour en-tendre, etc. ⁽²⁾

(1) O. D. CAMPBELL and C. J. SHARP, *English Folk-Songs from the Southern Appalachians*, New York, 1917, N. 28A, p. 117. (Cit. da HENDREN, *Op. cit.* p. 50).

(2) J. FLEURY, *Littérature orale de la Basse-Normandie*, Parigi, 1883, p. 219. (Raccolta dall'autore).

Gli accenti coincidono ancora, ma non più la loro natura; per cui le dipodie risultano assolutamente invertite nel primo emistichio, uguali invece nel secondo essendo identica la natura dell'ultimo accento:

As | *Í* *crossed* *òver* | *Lóndon* *brídge* : *one* | *mórníng* *briġht* *and* | *éarly*
Or | *approchéz* *pe* | *tìts* *et* *gránds* : *et* | *vénéz* *póür* *en* | *téndre*:

Tuttavia la struttura dipodica e le alternanze di accenti deboli e forti non sono di per sé facilmente riconoscibili senza l'aiuto della musica. Osservava lo Stewart che il movimento dipodico della *common measure* non era stato conservato dalle imitazioni letterarie: ugualmente si può ricordare che la tradizione inglese e quella francese non osservano mai, fino dai primi documenti, questa distinzione di accenti primari e secondari: la sdrucciola latina è per esse una tronca, sia che il metro volgare ricalchi quello latino, sia nel caso contrario. Il preservarsi nei ritmi delle ballate popolari inglesi di questo movimento dipodico non solo le pone al di fuori della tradizione letteraria e dà loro una tradizione indipendente, ma costituisce anche per tale tradizione un carattere di arcaicità così forte da porla alla pari almeno con quella letteraria la quale, con il *Poema Morale*, risale al secolo XII, nonostante la modernità dei documenti. In fatto di tradizioni popolari il caso è del resto più che frequente.

Tale movimento dipodico era stato anche incidentalmente osservato dal Gerould il quale proponeva, con ragione, di ricercarne l'origine nell'influsso delle musiche ecclesiastiche; sebbene poi errasse nel proporre come modello gli inni ambrosiani del tipo *Apparebit repentina Dies magna Domini* ⁽¹⁾, perché il modo con cui la metrica inglese riproduce le sdrucciole latine (con delle tronche) toglie al tetrametro catalettico la possibilità di risolversi in *common measure*. Il movimento dipodico era stato osservato però anche dal Heusler nell'antica *Langzeile*, ed egli vedeva proprio nell'influsso esercitato dalla metrica latina sul verso alto-tedesco antico la causa della perdita di quel movimento ⁽²⁾. Tuttavia è evidente che il Gerould e il Heusler non si contraddicono che apparentemente: il punto cruciale non sta nel passaggio da una metrica latina a una metrica germanica, o viceversa, bensì nel passaggio da un metro cantato a uno scritto. Sebbene strettamente parlando non sia necessario che all'accento primario della battuta corrisponda un accento forte, e all'accento secondario uno debole, poiché, come sempre avviene quando parole e musica sono composte separatamente e adattate l'una all'altra, tali valori accentuali si possono, in qualche caso, aggiustare da sé nel canto senza che per questo l'orecchio ne resti gravemente offeso, è tuttavia evidente che nella composizione contemporanea, o meglio ancora quando quella delle parole sia susse-

(1) GEROULD, *Op. cit.*, pp. 221-22: « With regard to the metrical forms of the British ballads.... it seems to me justifiable to believe in some sort of influence from the Latin hymns of the Church. As soon as accentual rhythms began to replace the earlier quantitative metres, there appeared a tendency to alternate primary or heavy stresses with lighter ones: a tendency that must certainly have been due to the musical accompaniment ».

(2) A. HEUSLER, *Deutsche Versgeschichte*, Berlino, 1927, II, p. 64: « Ungleich ist vor allem das Grundmass. Einst die zwei Langtakte nun die vier Kurtakte.... Es ist ein Unterschied der dynamischen Gliederung: die Kette von gleich viel guten und schlechten Takteilen ist dort dypodisch gegliedert, hier monopodisch ».

guente a quella della melodia, vi è una tendenza a far sì che i due tipi di accento, primario e forte, secondario e debole coincidano. Già abbiamo ricordato come l'indice dipodico sia alto nella *common measure* di Kipling e di Masefield che componevano appunto in quest'ultimo modo.

Se dunque è vero che l'andamento dipodico si preserva soltanto nella composizione simultanea delle parole e del canto oppure allorquando il poeta adatti il suo verso a una musica prestabilita, e che altrimenti si perde, si ricordi che tali modi di composizione sono normali per il poeta popolare, rarissimi invece nel poeta d'arte, anche se egli stesso scriva le proprie musiche, come spesso facevano i trovatori: in questo senso, quindi, ma in questo senso soltanto, tale movimento dipodico può ritenersi un carattere musicale ma anche un carattere popolare del metro, proprio perché nella composizione popolare non avviene la scissione tra poesia e musica. E in tale senso si conciliano anche i fatti, apparentemente contraddittori, osservati dal Gerould e dal Heusler: di fatto l'espressione « infusso latino » segna per l'uno il subentrare e per l'altro il finire di una sensibilità musicale: due influssi diversi che coincidono solo nel luogo d'origine.

Anche in un altro aspetto della sua costituzione la tradizione popolare della *common measure* mostra all'evidenza come il suo sviluppo sia separato dalla tradizione letteraria del medesimo metro e il momento assai antico di questa scissione. Il metro goliardico ha la cesura sdruciolata (o tronca che dir si voglia) ma la finale piana. La caduta di tale finale piana è assai antica: tanto antica che gli esempi di versi in cui essa è già caduta sono contemporanei a quelli di versi che ancora la mantengono; tuttavia la sillaba finale atona era, musicalmente, di importanza assai maggiore di quello che non appaia da un punto di vista assolutamente metrico.

Per le musiche che accompagnavano i canti goliardici noi non abbiamo monumenti così importanti e così vasti come i *Carmina Burana* o, per la tradizione semipopolare inglese, il manoscritto Harleian 2253 ⁽¹⁾, ma d'altra parte la tradizione trovadorica francese può in qualche modo soccorrerci per la ricostruzione. Tale tradizione ha conservato infatti, in stanze più o meno elaborate, l'uso di distici che riproducono esattamente la struttura del metro goliardico, sia nella sua forma pura sia nella forma più tarda con anacrusi al secondo emistichio o ad entrambi ⁽²⁾, dei quali versi ci ha conservato la musica. Qualunque sia il numero delle sillabe tali distici mantengono l'alternarsi della rima tronca con la rima piana con una fedeltà ignorata dalla metrica inglese.

(1) Fu stampato nel 1878 dal Böddeker: *Altenglische Dichtungen des MS. Harl. 2253. Mit Grammatik und Glossar herausgegeben von Dr. K. BÖDDEKER*, Berlino, 1878.

(2) È noto che i romanisti non propongono come modello di tali versi il metro goliardico ma il tetrametro giambico che nella « Romania » fu diffusissimo. Per quanto riguarda la metrica germanica in generale, e quella inglese in particolare, è pacifico ormai che bisogna invece partire dal tetrametro trocaico brachicatalettico perché l'altro ebbe scarsissima diffusione in quei paesi, se n'ebbe mai (Cfr. SCHIPPER, *Engl. Metra*, 1047). Per quanto certe nostre espressioni sembrino talvolta implicare che una tale origine sia da noi data per certa anche per i corrispondenti metri francesi non vogliamo entrare decisamente nel merito della questione, troppo lontana dal nostro campo: certo è che dal punto di vista musicale (che è quello che c'interessa) questo verso riproduce bene la struttura del metro goliardico: la soluzione più semplice sarebbe il pensare che le due tradizioni, quella del tetrametro giambico e quella del tetrametro trocaico brachicatalettico, l'una per la caduta e l'altra per l'aggiunta di una sillaba iniziale si sieno presto identificate.

mente concepibile se non dopo la riduzione del neuma precedente a nota puntata, dopo la quale, specialmente se le due note si identificano nel loro valore melodico, l'ultima di esse viene a perdere ogni valore essenziale. Le tracce di tale trasformazione del neuma in una nota singola sono comparativamente assai scarse; se ne ha tuttavia qualche esempio: fra gli altri la succitata *Ja ne serai sans amour*. Il mantenimento della sillaba finale è dunque da considerarsi un carattere di arcaicità per quanto riguarda la struttura ritmica del metro; e sebbene, come dianzi dicevamo, tale sillaba sia caduta piuttosto presto nella tradizione della *common measure*, letteraria e popolare, quest'ultima ne conserva abbondanti tracce in quell'*O* o *Ah*, o altra sillaba tante volte aggiunta ai versi pari di tale metro. Tracce che sarebbero oggi più numerose e più antiche se molti dei raccoglitori non avessero trascurato questo particolare giudicandolo un inutile ritornello privo di senso (1). E tale deve essere stata l'impressione anche dei più fedeli raccoglitori che hanno notato questa sillaba aggiunta (esattamente una [e], o vocale comune) con *O* od *Ah* o altra interiezione qualsiasi. Non mancano tuttavia esempi di trascrizioni più aderenti all'intima connessione di tale vocale « aggiunta » con la struttura metrica del testo: ad esempio la ballata *John Dory*, che è l'esempio più antico che io abbia potuto trovare di tale trascrizione nel *corpus* delle ballate (da una *garland* del 1609):

*As it fell on a holy-day,
And upon a holy-tide-a,
John Dory brought him an ambling nag,
To Paris for to ride-a* (2).

Meglio ancora, altre ballate incorporano tale aggiunta direttamente nel testo, come *The Braes o Yarrow*,

*'O true love mine, stay still and dine,
As ye ha done before, O';
'O I'll be hame by hours nine,
And frae the braes of Yarrow'* (3).

Si sono osservati finora quei caratteri della *common measure* per i quali essa ci si presenta come derivata dal metro goliardico per una tradizione indipendente da quella della *long line* del *Poema Morale*, che pure le si è svolta parallelamente. Per un terzo carattere, e invero il più appariscente, la *common measure* sembra invece riattaccarsi più a quest'ultimo metro che non al tetrametro brachicatalettico ora propostole come modello diretto.

Rispetto allo schema metrico di quest'ultimo la *common measure* porta infatti due sillabe in più, all'inizio di ambedue gli emistichi, che non si trovano di regola nel metro goliardico. Per quanto riguarda la *long line* è opinione corrente, mantenuta anche dallo Schipper, che tali sillabe in più siano indici di una mutata sensibilità, da trocaica a giambica, particolarmente per effetto

(1) Anche al Hendren, del resto, non è chiaro il valore storico di questa sillaba e la considera un primo elemento di ritornello (*Op. cit.* pp. 107-8). È anche da escludersi che tale sillaba aggiunta serva di regola a trasformare la *common measure* in *long measure*, come vuole altrove il Hendren (*Op. cit.* p. 85) sebbene questo sia il caso nell'esempio da lui citato (*And downstairs rán this-a lădy, Ô !*) dove tale sillaba è aggiunta non a una tronca ma a una piana.

(2) *John Dory*, st. 1, CHILD, 284.

(3) CHILD, 214A, st. 2. In altre strofe e in altre versioni dove tale aggiunta non appare si hanno però le rime piane ai versi pari.

dell'influsso esercitato dall'anglonormanno sull'anglosassone nella costituzione della lingua inglese. Non si saprebbe ora su che cosa basare tale affermazione, a meno che non si volesse documentarla appunto con la trasformazione del metro goliardico in *long line*, il che non sarebbe che un circolo vizioso. Se da una parte lo Jespersen ha potuto dimostrare che la lingua inglese ha conservato e conserva ancora il suo andamento trocaico, dall'altra il Jeanroy ha potuto trovare nella stessa poesia francese (e particolarmente in quella popolare) le tracce di un movimento trocaico preservatosi almeno fino al tredicesimo secolo (1); gli stessi esempi da noi citati dalla tradizione lirica trovadorica dimostrano ancora come nella tradizione francese i metri derivati dal metro goliardico, o a lui assimilabili, mantengano ancora un tale andamento trocaico. Inoltre, se esaminiamo tali metri, inglesi e francesi, non più nell'astrazione degli schemi ma nella realtà delle composizioni, vedremo che mentre l'assenza o la presenza dell'anacrusi porta nella tradizione francese alla costituzione dei tre tipi di versi dianzi accennati ($7 \cup - + 6 - \cup$; $7 \cup - + 7 - \cup$; $8 \cup - + 7 - \cup$) nell'ambito dei quali il numero delle sillabe è costante (2), nella tradizione inglese, invece, qualunque essa sia, ritroviamo come principio fisso soltanto un alternarsi di quattro e tre accenti, restando sempre incerto il numero delle sillabe. Differenti principi operano nella diversa resa del medesimo metro, un principio sillabico per la metrica francese, uno accentuale per quella inglese, romanzo l'uno, germanico l'altro. A maggior ragione poi la divergenza fra le due rese diviene evidente se invece di prendere in esame il diverso trattamento del modello comune dal punto di vista delle sillabe noi lo osserviamo da quello degli accenti. La posizione è allora nettamente invertita. Mentre la resa francese è su questo punto quanto mai oscillante (l'identità accentuale si scopre solo attraverso l'analisi delle melodie), al contrario la resa inglese è fedelissima e non si stacca mai da quella disposizione degli accenti che è caratteristica del metro goliardico. Concludendo, dunque, le anacrusi della *common measure* rispetto al tetrametro brachicatalettico non comportano alcuna necessità di ricorrere a « mutamenti di sensibilità linguistica » per essere spiegate, tanto meno a mutamenti di sensibilità metrica, poiché come l'influsso francese non mutò lo spirito della lingua, così non mutò quello della prosodia. Diverse nello spirito dalle anacrusi dei corrispondenti versi francesi esse non sono che lo sviluppo di licenze proprie del sistema metrico indigeno, costruito su tale base chiaramente accentuale.

Del resto, per effetto particolarmente dei poeti di origine germanica, la tradizione medievale latina del tredicesimo secolo porta traccia anch'essa di tutte quelle licenze che la metrica inglese si permette nella resa del metro goliardico (anacrusi, sostituzione del dattilo o del giambo al trocheo, cesura piana, finale tronca, ecc.) tanto che il Meyer, il quale studiò e classificò appunto tali licenze, definì la costituzione di questa tradizione dugentesca « *eine Vermengung der lateinischen und deutschen Rhythmik* » (3); alla radice della trasfor-

(1) Cfr. O. JESPERSEN, *Growth and Structure of the English Language*, Oxford, 1927, pp. 215-16, e A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age*, Parigi, 1904², pp. 342-62.

(2) Musicalmente avremmo questa corrispondenza: 1) $7 \cup - + 6 - \cup$, attacco in battere e pausa mediana; 2) $7 \cup - + 7 - \cup$, attacco in battere senza pausa; 3) $8 \cup - + 7 - \cup$, attacco in levare senza pausa.

(3) W. MEYER, *Der Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rhythmen*, nei *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, Berlino, 1905-36, I, pp. 136-339. Le varianti del

mazione del tetrametro brachicatalettico in *long line* o in *common measure*, sta dunque non una sensibilità linguistica mutata, ma una sensibilità metrica germanica.

Tale libera sensibilità ritmica accentuale della metrica inglese è però, per effetto della musica, in certo modo disciplinata, e più nella tradizione lirica, sia popolare sia dotta, che non in quella assolutamente disgiunta da ogni accompagnamento musicale. Versi assolutamente privi di sillabe atone come

ánd his hóm

che si riscontra in un poemetto in *common measure* del XIII secolo ⁽¹⁾ non si trovano nella tradizione lirica se non con determinato valore ricorrente e solo nei ritornelli; come per la tradizione francese, si può ancora notare nella tradizione moderna delle ballate la tendenza a sviluppare un ritmo secondario, dattilico anziché trocaico, del tipo

∪ | ∟ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪ | ∟ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪ | ∟ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪ | ∟

come:

*When Phóebus had mēltd the sháckles of íce, | And líkewise the
móuntains of snów* ⁽²⁾,

di cui non trovo traccia, se non casuale, nella tradizione lirica più antica. Sebbene anche la musica popolare si permetta nel ripetersi delle stanze varianti talvolta notevoli (perfino aggiunte di versi, cioè di « frasi ») essa ha, tuttavia, sulla libera sensibilità germanica della metrica inglese, notevole influenza moderatrice impedendo, nel corso del verso, licenze altrimenti concesse, o sviluppandole addirittura, come nell'ultimo caso citato, in ritmi decisamente nuovi. Dimodoché, fuori delle infinite possibilità teoriche che si possono escogitare sulla base accentuale 4 + 3, la realtà delle composizioni che s'incontrano nel *corpus* delle ballate ci conduce sempre ad un alternarsi di sillabe accentate ed atone secondo quello schema che possiamo ora precisare così:

(∪) | ∟ ∪ ∟ ∪ | ∟ ∪ ∟ (∪) | ∟ ∪ ∟ ∪ | ∟ (∪)

Il *Poema Morale* ci dimostra che almeno nella tradizione letteraria tale tipo di verso 8 ∪ - + 7 - ∪ si era definitivamente stabilizzato fin dalla fine del secolo XII. I cosiddetti versi trocaici (7 ∪ - + 6 - ∪) vi appaiono come eccezioni ⁽³⁾ e molto meno frequenti che nella tradizione lirica del secolo seguente. Nonostante la funzione moderatrice della musica a cui accennavamo

metro goliardico sono studiate alle pp. 250-9 dove è anche dimostrato chiaramente il passaggio del metro goliardico da 7 ∪ - + 6 - ∪ a 8 ∪ - + 7 - ∪, passaggio dovuto appunto all'anacrusi che, nata come licenza germanica, ha dato poi origine a un tipo costante di verso nella metrica latina.

⁽¹⁾ *Death*, in R. MORRIS, *An Old English Miscellany*, etc., E. E. T. S. 49, Londra, 1872. Questo verso (44) è tratto dalla vers. 1 (Cotton MS., Caligula, A, IX, f. 247), nella vers. 2 (Jesus Coll. MS 29, f. 255b) abbiamo invece « *and his hus and his home* ».

⁽²⁾ A. K. DAVIS, *Traditional Ballads of Virginia*, N. 31 v. 1. Citata da HENDEEN, *Op. cit.*, p. 169. Cfr. *Robin Hood and the Ranger*, CHILD, 131, da numerose *garlands* del '700.

⁽³⁾ Cfr. SCHIPPER, *Engl. Metrik*, pp. 89-101.

poc'anzi, la sensibilità inglese di questi secoli non riesce a tenere distinti i due ritmi, anche fuori della *common measure*. Nella versione inglese dello *Stabat Mater* (MS. Harl. 2253), per esempio, non sono rari i versi che abbiano, rispetto all'originale latino, l'anacrusi, come ad esempio nel verso:

y sé thin fét, y sé thin hónde (1).

Che del resto la sensibilità metrica inglese senta i vari tipi che si possono combinare premettendo a uno o ad entrambi gli emistichi del metro goliardico questa sillaba extrametrical è noto. Lo Schipper citava la versione dell'*Archipoeta* fatta da Leigh Hunt (2); nella tradizione medievale possiamo citare quella fatta da William of Shoreham (c. 1320) delle *Horae de Passione Domini* nelle sue *Hours of the Cross*:

*At prime ihesus was iléd
To-fóre sýre pyláte
Thar wýtnessés fálse and jéle
Be-lówen hýne for háte.
In tháne nékke hy héne smýte
Bónden hys hónden of myghhte,
By-spét hym thát swéte semblánt
thát héuene and érthe a-lýghhte.*

*Hora prima ductus est
Iesus ad Pilatum;
Falsis testimoniis
multum accusatum.
In collo percussit
manibus ligatum,
Vultum dei conspuunt
lumen caeli gratum* (3).

È evidente dall'esempio sopracitato che; nonostante la presenza costante di un modello latino, non solo le anacrusi sono irregolarmente frequenti, ma che nemmeno è stato sempre rispettato l'alternarsi delle sillabe accentate ed atone. Come abbiamo già detto, nonostante ogni influsso moderatore alla radice di questo metro sta appunto una sensibilità accentuale e questa soltanto.

Ora, proprio a causa di questa attenzione esclusivamente rivolta al numero degli accenti si dà il fatto che metri originariamente diversi, sviluppatasi o no dal metro goliardico, siano riusciti a penetrare fino dai primi tempi nella tradizione della *common measure* ed assimilarvisi, o comunque ad esercitarvi un influsso profondo. Ci limiteremo ai casi più notevoli.

Abbiamo osservato come alla libertà della tradizione lirica inglese rispetto all'uso dell'anacrusi corrispondessero nella tradizione francese tre tipi distinti di versi. Se ora volgiamo la nostra attenzione non più all'inizio ma alla fine degli emistichi osserveremo un fenomeno simile. Spezzatosi in due il metro goliardico, la tradizione francese non sente più la necessità di mantenere la cesura tronca e la finale piana, ma considerando questi emistichi ciascuno come un verso a sé stante ne varia le finali in tutte le combinazioni possibili. Così, sempre sulla base di un ottonario e di un senario alternati noi troviamo accanto alle terminazioni usuali (7 [∪] - + 6 - [∪]) due finali tronche (7 [∪] - + 5 [∪] -), una finale piana e una tronca (8 - [∪] + 5 [∪] -), e, più raramente, due finali piane (8 - [∪] + 6 - [∪]).

La prima variante (7 [∪] - + 5 [∪] -) è forse la più frequente nella tradizione francese. Non è stata tuttavia riscontrata dal Meyer fra le varianti

(1) Ed. Bøddeker, p. 205, v. 2.

(2) Cfr. SCHIPPER, *Metrische Randglosse*, p. 193, e *Engl. Metra*, p. 1047.

(3) WILLIAM OF SHOREHAM, *The Poems*, ed. Konradth, Londra, 1902, p. 81; e C. BLUME, *Pia Dictamina* (*Anat. Hymn. XXX*), Lipsia, 1832, p. 32.

del metro goliardico da lui studiate, né io ne ho trovato traccia fra le composizioni dei *Carmina Burana*; solo un'unica versione tedesca rende il metro latino, regolare, con tutte tronche:

Lude, ludat, ludite!
Iocantes nunc audite,
Quos presentis gaudia
Demulcent leta vite.

Ich han eine senede not,
div tut mir also we.
daz machet mir ein winder chalt
vnd ovch der wise sne (1).

Anche la tradizione inglese ne mostra un solo esempio, la famosa *rota* del secolo XIII, *Sumer is icumen in*, che del resto ha nella seconda strofa un verso con la finale piana (2). I versi latini che si trovano sottoscritti a quelli inglesi li ricalcano esattamente: si tratta del resto di un canto a più voci dove non è possibile permettersi delle licenze metriche, e, a mio parere, non di una variante ma di una rielaborazione della *common measure* soggetta forse a quell' influsso francese nella cui tradizione tale variante a rime tutte tronche è così comune.

Anche l' inversione delle finali (8 — [∪] + 5 [∪] —) è comune assai nella tradizione trovadorica e, ugualmente, in quella della poesia popolare francese. Questo tipo di verso che molto probabilmente non deriva dal metro goliardico, ma direttamente dal tetrametro trocaico, è stato però, in Inghilterra, confuso con la *common measure* dalla quale non differisce che per l'ordine rispettivamente invertito delle finali piane e tronche. Così nei poemi in *common measure* si trovano già dal Trecento improvvisi rovesciamenti nell'ordine delle finali come ad esempio nel *Sir Ferumbras*,

Hit ne might nought longe endure,
the batail betwene hem two,
For neyther of other mesure,
both evere thay foghte so (3),

e tanti altri esempi si potrebbero citare. Ma appunto per essere stato confuso con la *common measure* ed esserne stato considerato una variante esso non si è stabilito con una tradizione propria, come del resto l'altro tipo a finali tutte piane (8 — [∪] + 6 — [∪]) che in Francia ha pure una tradizione a sé, sia pure assai esigua (4), e in Inghilterra invece appare solo, come variante della *common measure*, sia pure la più frequente e la più antica, già dal *Poema Morale*.

(1) Ed. Schmeller, nn. 134 e 134a. La citazione tedesca è stata riveduta su F. LUERS, *Die deutsche Lieder der Carmina Burana*, Bonn, 1922. Si noti che il testo latino ha l'anacrusi solo agli emistichi pari. Per la priorità dei testi latini su quelli tedeschi nei *Carmina Burana* cfr. J. SCHREIBER, *Die Vagantenstrophe der mittellateinischen Dichtung und das Verhältnis derselben zu mittelhochdeutschen Strophenformen*, Strasburgo, 1894 e *Carmina Burana*, ed. Hilka e Schumann, II, i, Heidelberg, 1930, pp. 91-3.

(2) Dal MS. Harl. 978. È stampata in tutte le antologie, generalmente male, poiché non si avverte mai che gli ultimi versi scritti in fondo al ms. (*Sing cuccu nu, sing cuccu, | Sing cuccu, sing cuccu nu*) sono un controcanto da cantarsi contemporaneamente al testo. Il ms. è riprodotto fotograficamente nella *Chamber's Cyclopaedia of English Literature* (ed. 1903, I, p. 43), e ridisegnato, con due errori, nella *English Literature* di R. GARNETT (Londra, 1903, p. 124).

(3) S. J. HERRTAGE, *The Charlemagne Romances: I. Sir. Ferumbras*, E. E. T. S. (Ex. Ser. XXXIV), Londra, 1879, vv. 610-11.

(4) Nei *Carmina Burana* il tedesco *Solde ich noh den tach leben | daç ih unschen solde*, etc. rende con rime tutte piane una *rota* in metro goliardico regolare. Lo schema, a parte questo, è ugualmente AbAbAb in tutt'e due (Ed. Schmeller, nn. 99 e 99a; la cit. tedesca è stata rivista su LUERS).

Si potrebbe dunque ripetere per le finali degli emistichi quello che abbiamo detto poc'anzi per il numero delle sillabe e la relazione che esse hanno con gli accenti del verso, e ripetere ancora che nemmeno in questo campo la tradizione francese ha avuto molta influenza sulla struttura intima del verso. Al confronto non solo della tradizione francese, ma anche di quella semipopolare dei *Carmina Burana*, la tradizione inglese è restata in uno stadio arretrato, dove la libertà concessa al poeta è molto vicina ad un'incertezza metrica; incertezza alla quale fino da questo secolo decimoterzo deve avere contribuito non poco l'incertezza stessa della lingua per quanto riguardava la pronunzia della *e* finale, cosicché le licenze concesse alla *common measure* sono restate licenze anziché stabilizzarsi in tipi di versi. Dove forse la tradizione letteraria francese (o quella latina, il che è lo stesso ⁽¹⁾) ha realmente influito è, invece, nel preservarsi della sillaba finale in certe stanze non popolari che hanno a base la *common measure*, e, soprattutto, nell'apparizione della rima al mezzo nei versi dispari di questo metro.

Abbiamo infatti osservato poc'anzi che la tradizione popolare della *common measure* ha conservato abbastanza spesso, e in questi casi regolarmente, la sillaba finale atona fino ai tempi nostri, nonostante l'incertezza manifestatasi fin dal *Poema Morale*, e sviluppatasi tanto da far sì che lo schema oggi più comunemente in uso per rappresentare tale metro non la comprenda. Se nella tradizione popolare questa sillaba atona è da considerarsi come un relitto della forma originaria non è questo il caso per qualche esempio reperibile nella tradizione lirica dotta dove il metro goliardico è soltanto la base della strofa ed ha subito già una manipolazione tale da escludere che si tratti di una forma arcaica fossilizzata. Tale è il caso, ad esempio, per *Nou skrinketh rose & lylie flour*, *Loue hauith me broght in lithir thoght*, e *Gabriel fram evenking*; di quest'ultima, il cui schema è assai più complesso, abbiamo anche l'originale latino ⁽²⁾. Ma tali esempi son rari: benché la tradizione lirica, assai più accessibile agli influssi francesi e latini, sia più rigida per quanto riguarda le finali del verso che i poemetti in *common measure* (o *fifteeners*), nemmeno essa riesce, in questo scorcio del secolo XIII, a permearsi della sensibilità metrica dei suoi modelli. Le tre poesie dianzi citate sono, come l'*Ormulum* fra le omelie, soltanto eccezioni.

Nonostante l'irregolarità nelle rime e nel numero delle sillabe, l'impressione che si ha scorrendo i pochi esempi restatici della tradizione lirica dei secoli XIII e XIV è di un'aspirazione, se non altro, a questa regolarità, la quale non trova però riscontro nelle omelie, nei bestiari, nelle vite dei santi, nei *fabliaux* e nei romanzi in *common measure* che ancora ci restano, e tanto meno in quella unica ballata duecentesca, di scansione difficile, che è il *Judas*;

(1) Cfr. W. MEYER, *Lateinisch-mittelenglische Gedichte in Hexametern und Vagantenzeilen*, in *Gesammelte Abhandlungen*, etc. III, p. 347: « Im 11. und 12. Jahrhundert wurde in England gewaltig der Einfluß Frankreichs. Diese von Frankreich gebotene Bildung war aber zum grossen Theil luteinisch ».

(2) *Nou skrinketh rose & lylie flour*, dal MS. Harl. 2253, ed. Böddeker p. 312. Lo schema è AAb AAb CbCb, ma l'ultima stanza manca del v. 5 e versi dispari del tetrastico non rimano. *Loue hauith me broght in lithir thoght*, dal Ms. Harl. 913 (prima del 1325), in F. J. FURNIVAL, *Early English Poems and Lives of Saints*, Berlino, 1862, p. 21. Lo schema è AbAb AbAb CcCd, i vv. 1 e 9 hanno la rima al mezzo. *Gabriel fram evenking*, dal MS. Arundel 248 (1250-1300), in F. J. FURNIVAL, *Publication of the Chaucer Society*, Ist. Ser. p. 73. Lo schema è AbAb CCdd EfEf, i vv. 7 e 8 hanno due accenti. L'originale latino, *Angelus ad Virginem*, si trova nello stesso manoscritto ed è stampato nello stesso volume, a p. 695. Negli schemi ho indicato con le lettere in corsivo le rime piane.

aspirazione certamente dovuta a quegli influssi francesi e latini, larghissimi ma che non hanno alterato la costituzione intima del verso.

Di più forse ha potuto influire invece su tale costituzione l' identificazione, dal punto di vista del mero numero degli accenti, del metro goliardico con versi come :

Virent práta | hiemáta || térsa rábié (4 — ∪ + 4 — ∪ + 5 ∪ —)
Nunc pátuít | quod vólúít || me dómínus serváre (4 ∪ — + 4 ∪ — + 7 — ∪) (1).

Quest'ultimo verso è il verso della cantilena basso-bretonne dianzi citata:

Or approachéz | petits et grands || et vénez pòur enténdre

in cui gli accenti sono invertiti come qualità rispetto alla *common measure*. Da tale inversione risulta chiaro che una cesura alla quarta sillaba rafforzata dalla rima al mezzo può considerarsi un naturale sviluppo di quel metro in tale tradizione francese; ma la tradizione popolare inglese si mostra così ostinata nel mantenere il ritmo dipodico e di conseguenza tanto restia a rafforzare con rime le più forti cesure mediane, non ostante l'esempio diffusissimo dello schema AbAb nella tradizione letteraria, che non è possibile considerare tale sviluppo come naturale nel metro inglese, sebbene, qualche cesura nel primo emistichio, sia pure senza rima al mezzo, sia stata riscontrata dal Meyer fra le varianti del metro goliardico, e tale cesura appaia talvolta spontanea nelle ballate popolari per effetto di ripetizioni enfatiche e di costruzioni parallele, in versi come:

I héard a cow lów, | a bónnic cow lów;
Be't wínd or wéet, | be't sn'w or sléet (2).

Non si può escludere *a priori*, per quanto io non ne abbia trovato traccia, che accanto al tipo di ballate a andamento dipodico trocaico ne siano esistite altre che riproducessero la struttura dianzi accennata reperibile nella Bassa Normandia, con accenti deboli e forti anziché forti e deboli; in altre parole, che alcuna di queste arie abbia passato la Manica, è anzi probabilissimo. Ma anche qui, come per gli altri casi, è da escludersi che esse abbiano formato una tradizione parallela alla *common measure*. Anche nella tradizione letteraria, mentre la Francia ci offre moltissimi esempi di versi come:

Au tens nouvel | que cil osel || sont hetie e gai (3)

l'Inghilterra ne è scarsa e la cesura dopo il secondo accento appare anche qui, come nella tradizione popolare, soltanto un abbellimento saltuario, raramente usato in posizioni costanti. Chi, avendo l'orecchio alle imitazioni letterarie del secolo scorso, come ad esempio la *Rime of the Ancient Mariner*, vada

(1) Rispettivamente: *Carmina Burana*, ed. Schmeller, N, 114, e *Hilarii versus*, p. 85 (Citato da A. JEANROY, *Les origines, etc.* p. 357). Particolarmente interessante quest'ultimo poiché, come osserva il Jeanroy seguendo il TOBLER (*Le vers français ancien et moderne*, Parigi, 1885, pp. 126-7) questo verso si trova presso i poeti anglonormanni: *Ne flechirai | par nule mort | tant seit cruele et dure* (Saint-Auban, 607, TOBLER, *loc. cit.*).

(2) Rispettivamente, *The Queen of Elfan's Nourice* (CHILD, 40) st. 1, v. 1 e *Sir Patrick Spens* (CHILD, 58G) st. 9, v. 1.

(3) P. AUBRY et A. JEANROY, *Chansonnier de l' Arsenal*, p. 55.

poi a leggere le ballate raccolte dal Child, si meraviglierà di vedere come i poeti popolari siano parchi nell'uso di quest'artificio così vivo ed affascinante nei versi del Coleridge.

In questa rima al mezzo del primo emistichio si può dunque riconoscere il più forte influsso straniero su un metro che, nonostante l'origine latina, ha formato in Inghilterra, fino dagli ultimi del Duecento, una tradizione propria, nazionale. Influsso straniero proprio in quanto in contrasto col principio informatore del ritmo stesso, la dipodia trocaica, ma così profondamente assimilato da fare sparire nell'orecchio del poeta popolare questo senso di contrasto e da poter essere poi considerato dai poeti d'arte addirittura un carattere di « popolarità ». Per il resto, né la tradizione latina né quella francese, pur così diffusa in Inghilterra fino a tutto il Trecento, hanno potuto influir molto sulla struttura del verso.

Se vorremo dare ora la nostra risposta al problema dell'origine della *common measure*, per quanto almeno riguarda la sua versione popolare, diremo che essa è direttamente derivata dal metro goliardico. Non però attraverso una voluta imitazione, ma probabilmente per opera di poeti che forse non erano capaci di intendere le parole degli inni che cantavano e semplicemente adattavano parole e versi loro a musiche note, oppure componevano insieme le une e le altre avendo però nell'orecchio quel ritmo e componendo quindi su quello schema. Per quanto la *common measure* non sia l'unico né forse il più antico dei metri che oggi si trovano fra le ballate popolari d'Inghilterra e di Scozia, la sua prevalenza numerica è così forte (più del 50%) da escludere senz'altro che possa trattarsi di un metro prima volutamente imitato da una classe colta e quindi passato fra il popolo. La sua nascita non può essere localizzata in una città o in un poeta: bisogna che tutto un popolo lo abbia direttamente incontrato, assimilato e sentito come suo, lo abbia fatto rinascere da se stesso, condizione che un metro latino non può avere avuto in Gran Bretagna se non attraverso le musiche che lo accompagnavano.

Dal metro goliardico, dunque, attraverso le musiche del metro goliardico: e tale intima origine musicale ha impresso alla struttura del metro un marchio così profondo da essere tuttora visibile. È naturale che la tradizione letteraria di questo metro, e narrativa e lirica, la quale le si è svolta parallela, abbia influito sulla *common measure* e che da tale tradizione dotta abbiano potuto far sentire il loro peso anche quei versi francesi o latini, diversi d'origine ma che, nella sensibilità accentuativa della metrica inglese, le si erano venuti assimilando: tracce ne sono state trovate nella caduta della sillaba finale atona anteriore alla caduta definitiva della *e* finale e, soprattutto, nella cesura che qualche volta si incontra negli emistichi dispari. Sebbene tali influssi agissero in senso contrario alla struttura ritmica musicale del verso, essi hanno potuto tuttavia penetrare nella tradizione popolare, affrettare la caduta della sillaba atona o stabilirvisi come variante o abbellimento. Non hanno tuttavia deformato tanto la costruzione del verso che non la si possa riconoscere anche oggi; non si può dunque dire che tali influssi rientrano come elementi costitutivi del processo genetico, alla base del quale resta solo il metro goliardico, come avevano bene intuito i filologi del secolo scorso.

Se volessimo poi domandarci se la *common measure* sia o no un metro popolare bisognerebbe che ci chiedessimo prima cosa si intenda con tale aggettivo. Se per metro popolare intendessimo un metro nato spontaneamente

dal popolo, dovremmo rispondere negativamente; se, invece, non faremo più una questione di cronologia ma di sensibilità, risponderemo di sì. La sensibilità che ha operato nel costruire da una musica un metro è stata una sensibilità germanica, autoctona; popolare quindi questo metro nel senso che un popolo lo ha creato dalla sua intima anima dopo che gli influssi stranieri erano già stati assimilati e dimenticati. In questo senso, e in questo senso soltanto, la *common measure* è un metro popolare, « il sangue e l'osso, la carne e il midollo » di tutta la metrica inglese.

SERGIO BALDI.

III.

Note linguistiche.

(A. MEYER-LÜBKE, *Einführung*³, p. 170 e a PEDERSEN, *Vergleichende keltische Grammatik*, I, p. 205).

Nel paragrafo 155 dell'*Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft* di W. MEYER-LÜBKE (3^a ediz. Heidelberg, Winter, 1920) si tratta del nesso latino NS che dovè, fin dai tempi più antichi, ridursi a semplice S (e così fu pure del nesso NF ridotto a F), con allungamento della vocale precedente, come appare dalle iscrizioni (a cominciare da quella famosa degli Scipioni: CESOR) e dalle attestazioni dei grammatici a cui si può aggiungere un notevole passo di Cicerone (*Orator*, 48, 159) riportato per esteso dal NIEDERMANN, *Phonétique historique du latin* (Klincksieck, Parigi, 1931), p. 91. Ma il MEYER-LÜBKE, che pure era così attento sia nella formulazione dei principi linguistici, sia nella scelta degli esempi, per mostrare l'antichità dello scempiamento del nesso, dice: « Das hohe Alter des Schwundes wird auch dadurch erwiesen, dass ein ursprünglich kurzer Vokal gedehnt wird, aber geschlossen ist, also *mēnsis* über *mēsīs* zu *mēsīs* vgl. ital. *mese*, frz. *mois*, span. *mes*, port. *mez* ».

Ora, è bene precisare che un lat. *mēnsis* non è mai esistito né vi è alcuna ragione per postularlo. Le forme indoeuropee che si possono chiamare a confronto col latino *mēnsis* riportano a basi come *m ē n e s - (lit. *mė'nes-is*), *m ē n s - (oltre al lat. *mēnsis*, gr. μήν, μήνός, cfr. genit. lesb. μῆννος, irl. *mí*, gen. *mís*), *m ē s - (sanscr. *mās-*, iran. *māh-*, sl. *mēs-ecì*) e infine *m ē n - (toc. A *mañ*, toc. B *meñe*, got. *mēna*, m. « luna ») e *m ē n ō t (got. *mēnōzs*, nord. a. *mānaðr*, alto ted. a. *mānōt*): tutte queste forme riportano ad una base con ē e forse devono riferirsi alla radice *m ē - « misurare » (v. ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*; WALDE-HOFMANN, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*; BRUGMANN, *Kurze vergl. Grammatik der indogermanischen Sprachen*, p. 73, § 99).

La scelta del MEYER LÜBKE sarebbe perciò caduta più opportunamente su voci come *accēnsus*, *ascēnsus* ecc. che si oppongono ad *accēndo*, *ascēndo* ecc.