

SUL VERSO DE ARTE MAYOR.

Nota del dott. JOHN SCHMITT, presentata dal Socio MONACI.

Per un caso singolare l'origine molteplice e quindi il vero carattere del verso *de arte mayor* non fu finora riconosciuto nè dai primi teoretici castigliani, nè dai più recenti, come risulta dall'articolo del Morel-Fatio (1), l'autore dell'ultimo studio su questa materia. A questo studio fa capo anche la presente indagine; essa cercherà di discutere il valore delle tesi sostenute dal Morel-Fatio e dai suoi predecessori, ma anzitutto vorrebbe studiar di nuovo l'intricata questione che riguarda questo verso ed esaminar liberamente le sue vicende, per poter poi presentare al lettore i nuovi risultati ottenuti coll'applicazione del metodo storico.

È oramai un fatto riconosciuto, che anche in riguardo ai cambiamenti metrici valgano leggi di una logica stringente, come per tutti gli altri fenomeni dovuti all'evoluzione. Così la ricerca che si conduce su di un verso romanzo, deve necessariamente risalire fin alla causa che lo produsse, cioè al prototipo di quel verso. Il quale è da cercarsi non tanto nel latino classico, quanto nel latino medievale, in cui già si era prodotta l'evoluzione dalla metrica quantitativa a quella accentuativa. Spesse volte i rapporti fra un verso romanzo e la sua fonte sono poco manifesti, diversi essendo gli svolgimenti che può avere un verso latino

(1) Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendécasyllabe, dans la poésie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle* in *Romania*, Tome XXIII (1894), pp. 209-231.

nell'adattarsi ai diversi parlari volgari, pur essi differenti fra di loro. In simili casi è sempre più sicuro non badare ai particolari fastidiosi, e tenersi ai soli fatti di prima importanza. Attraverso l'intreccio di fenomeni secondari, che involuppano e rendono appena percettibili i fatti spesse volte elementari, si deve risalire alla causa fondamentale, a quella fonte latina, dalla quale poi scaturiscono i diversi ruscelletti per fertilizzare la metrica nei paesi del dominio neo-latino.

L'applicazione del metodo storico allo sviluppo del verso *de arte mayor* richiede anzitutto che per ora sia fatta astrazione da certe teorie, discordanti fra loro, che c'intratterebbero inutilmente; quindi vorrei prima di tutto far questa indagine indipendentemente da altre ricerche per riservarmi la massima libertà possibile nell'esposizione dei fatti. I risultati che provengono da un esame dell'insieme saranno poi confrontati con quelli ottenuti da altri. Forse un tale raffronto ci aiuterà a ritrovare il retto sentiero.

Cominciamo con istabilire il fondamento necessario sul quale sarà possibile condurre la presente ricerca. Dirò subito che i diversi tipi del verso *de arte mayor* non derivano da un prototipo unico; la sua origine è molteplice, come lo proveranno i fatti che esporremo in seguito. Non possiamo perciò prender in considerazione per la presente indagine l'opinione finora tacitamente ammessa, che esso rappresenti una unità. Sono da considerarsi in riguardo al suo ritmo due generi distinti di versi: l'uno accentato sulla quinta, e l'altro sulla quarta sillaba. Il primo equivale ad un senario accoppiato italiano che può provenire da un verso goliardico latino modificato, o da un secondo emistichio saffico raddoppiato; il secondo fa riscontro al verso asclepiadeo, ossia saffico, letto ad accenti. Questi prototipi, onde derivano i versi *de arte mayor*, hanno dovuto subire certe modificazioni nell'adattarsi all'idioma vernacolo della Spagna.

A. Versi accentati sulla quinta sillaba.

Pare che il verso *de arte mayor* nella sua forma più comune, cioè con due emistichi piani, sia già esistito in latino in

un'epoca in cui appena erano nate le lingue romanze. L'inno a San Gallo (¹), tanto curioso per quel che riguarda il suo ritmo e l'uso dell'assonanza, è un componimento anteriore all'anno 915 in cui morì il monaco Ratperto, autore di questo barbaro carme, fatto per esser cantato dal popolo. L'originale, composto probabilmente in tedesco, fu poi tradotto in latino. Fin a che punto la traduzione abbia conservato il ritmo germanico è questione a parte. In massima, quest'inno non si allontana molto dalla tradizione ritmica del latino. Nel riprodurre esattamente un ritmo tedesco, avrebbe dovuto tener conto dell'arsi e quindi sparger delle atone di qua e di là nel verso, ciò che non fa. La licenza vi prende un carattere di regolarità; si limita ad un uso più o meno arbitrario delle atone, ma non di tutte, come vedremo poi. Questo verso ha già preso il carattere del goliardico, ma non ancora fissato. Ha l'accento sulla quinta, con chiuse talvolte piane, ma più spesso sdrucchiole. Del sillabismo non si tiene conto, e vi sono spesso delle sillabe supernumerarie, non nel corpo del verso, ma in forma di una anacrusi che precede il secondo emistichio, come nel verso seguente, in cui la segniamo con lettere corsive:

Sigibertus, Placidus | *cum* plurimis complicibus.

Era voluta questa anacrusi che doveva, sembra, riempire la pausa fra i due versetti. Essa poteva pure coincidere con la prima sillaba di una parola:

Tristes spernunt Franciam | *con*-tendunt et in Sueviam.

La desinenza poi invece che sdrucchiola può esser piana:

Sanctiorem nullum | *quam* sanctum unquam Gallum.
Gallus infirmatur | *a* via retardatur.

Senza anacrusi, i versi si riducono ad uno schema molto semplice, in cui l'accento sulla quinta è rigorosamente osservato, mentre le atone seguenti sono di poco o nessun momento. Non

(¹) Du Ménil, I, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, par M. Edélestand du Ménil, Paris, 1843, p. 156 sg.

altrimenti è fatto il verso *de arte mayor*, che neppur esso riconosce il sillabismo. Per render più chiari i fatti qui esposti, vorrei servirmi di una formula nella quale coll'indicazione di un semplice numero designo l'ultima sillaba accentata, e con un segno neutro ~ una sillaba atona che segue, o che precede il secondo emistichio nel caso che vi sia un'anacrusi. Così i versi citati si possono esprimere colla formula: $5 \sim \sim | \sim 5 \sim \sim$; $5 \sim | \sim 5 \sim$.

Vi è pure un altro tipo più raro, piano e senza anacrusi, cioè $5 \sim | 5 \sim$, col quale si accorda perfettamente il verso *de arte mayor* nella sua forma più regolare:

Sanctos advocantem | et glorificantem.

Si noti che i versi di questo inno presentano l'assonanza, la quale si spiega come una concessione fatta dalla ritmica latina, sia all'usanza germanica, sia alla romanza. La poesia latina popolare si appropriava certi elementi dei parlari volgari che poteva assimilarsi, e non è improbabile che questo inno rispecchi in qualche modo anche la metrica neo-latina, la quale assai più corrisponde all'indole latina, specialmente in un'epoca ove non si distaccano nettamente i parlari romanzi dalla madre lingua. In ogni modo non vorrei dar troppa importanza al solo fatto che questo inno sia tradotto dal tedesco; esso può esser un riflesso del romanzo appena affrancato dalla tutela latina. Grimm (cfr. Du Méril I, p. 156 (5)) credette trovarvi il medesimo ritmo del *Krist* di Otfried, e cita in appoggio della sua ipotesi il verso:

Chiliano socio, post functo sacerdotio.

Questo tipo $5 \sim \sim | \sim 5 \sim \sim$ si spiega dallo stesso latino; quindi la questione si può porre in un senso inverso: non poteva, con la medesima probabilità, questo verso servir da modello alla metrica tedesca?

Non è qui il luogo di insistere di più sul valore che possono avere per la origine del verso *de arte mayor* i ritmi dell'inno a San Gallo. Non è da supporre che essi rappresentino un fatto isolato e perciò al di fuori della tradizione latina, anche se ammettiamo che rendano scrupolosamente i ritmi dell'inno te-

desco di Ratperto. Vi sono altri esempi che fanno fede dell'esistenza di tali ritmi in diverse epoche della latinità medievale. Thurneysen (1), p. 314, che tratta del destino ch'ebbe nel medio evo l'esametro, cita fra i tipi degenerati di questo verso gli esempi seguenti:

Laris indeffebilis	adtumulatam ecce,
Nardei qui sedulo	et ambaris odorem...

Qui la prima sillaba del secondo emistichio, che noi chiamiamo anacrusi, può esser intesa come la breve dopo la cesura dell'esametro, tuttavia se si può immaginare questo verso privo del dattilo necessario nel quinto piede. La formula è la solita: 5 ~ ~ | ~ 5 ~. Osserviamo che questo tipo si avvicina pure al verso politico, con la formula 6 ~ ~ | 6 ~:

Nunc comprimam has lacrymas et luctum qui te urget.

Per produrre un verso politico, basta aggiungere un'atona ossia una anacrusi al primo emistichio dei versi citati. Tali esempi dimostrano la grande facilità con la quale un genere di verso può confondersi con un altro. Si vede di più che la decomposizione è capace di ridurre cose in origine diverse ad un medesimo livello.

Tali ritmi popolari, per quanto appariscano irregolari, erano per lungo tempo coltivati nei bassi strati, come prova il modo in cui sono trasmessi, e venivano alla superficie anche in epoche posteriori. Ne troviamo esempi in un poema (2), contenuto in un manoscritto dell'anno 1267, in cui l'anacrusi continua sempre ad esser rigorosamente osservata:

Scribere proposui	<i>de contemptu mundano</i>
jam est hora surgere	<i>de somno mortis vano.</i>
Vita brevis, brevitatis	<i>in brevi finiatur ;</i>
mors venit velociter	<i>et neminem veretur.</i>
Ubi sunt qui ante nos	<i>in hoc mundo fuere?</i>

(1) Thurneysen, *Der Weg vom dactylischen Hexameter zum epischen Zehnsilber der Franzosen*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Band XI, Heft 3 (1887).

(2) Du Méril, II, *Poésies populaires latines du moyen âge*, Paris, 1847, p. 125 sg.

Come si vede, questo poema contiene il germe onde più tardi si sviluppò il celebre canto studentesco *Gaudeamus igitur*, però coll'abbandono dell'anacrusi. Si osservi che qui il verso esce fuori dal suo ambiente popolare. La formula è sempre $5 \sim \sim | \sim 5 \sim$.

In latino non è facile che una cadenza sdrucchiola diventi piana; invece nel volgare, in ispecie nei parlari gallici, dove ben presto si rinuncia al proparossitonismo, tale modificazione è regolare. Comunque, il latino conserva sempre le desinenze sdrucchiole e non le abbandona, specialmente se sono dovute ad una ragione storica. Così in un componimento anteriore all'inno a San Gallo, in una epistola composta mentre viveva Carlo Magno, lo schema $5 \sim \sim | 5 \sim \sim$ è rigorosamente osservato, senza anacrusi e senza assonanza:

Fer salutem Caesari | ac suis agminibus,

epistola dell'Hibernicus Exul a Carlo Magno (Du Méril I, p. 141, n. 1). Questo schema è molto significativo⁽¹⁾, perchè dimostra la forma pura dei versi alterati dell'inno a San Gallo, sia per l'uso dell'anacrusi, sia per la tendenza di far piane le chiuse, e c'indica precisamente la fonte latina, onde scaturiscono i versi goliardici e quindi i versi romanzi da questi derivati, fra i quali anche il nostro ritmo spagnolo. Il verso latino, composto di due emistichî uguali, accentati sulla quinta e seguiti da due atone, corrisponde in tutti i punti ad un senario sdrucchiolo accoppiato, il quale non è altro che il raddoppiamento del secondo emistichio del decapentesillabo trocaico: $7 \sim 5 \sim \sim$. È quell'antichissimo verso soldatesco che si cantava sulle vie trionfali di Cesare al suo ritorno dalle Gallie, e che per molto tempo si perpetuava fra i

(1) Fu conservato parallelamente allo schema di senari sdrucchioli accoppiati anche quello di senari semplici = $5 \sim \sim$. Lo troviamo in un ms. del sec. XIV (Du Méril, II, p. 48):

Novi partus gaudium
Sonet vox fideium.
Quo lumen de lumine.

Prodiens de virgine
Purgat Adae vitium
Veteri caligine.

militari, per esser poi elevato a funzioni più nobili nell'innografia cristiana. Per dar un esempio non troppo conosciuto, citerò un verso cantato dai legionari dell'imperatore Aureliano (Du Méril I, p. 110).

Tantum vini habet nemo | *quantum fudit sanguinis.*

L'obbligo di chiudere ognuno dei due emistichî con un dattilo ritmico poteva col tempo, per causa del ritmo troppo saltellante, recar molestia, e si cercò forse di portar rimedio ad un tale inconveniente. Col sacrificio di una atona, uno degli emistichî divenne piano e per ciò il verso si fece più sopportabile, anzi gradito all'orecchio. E così anche i due emistichî, forse sotto influenze galliche, potevano farsi piani, come lo vedemmo nell'inno a San Gallo, il quale è quasi un preludio ad uno stato di cose ritmiche da venire. Le esigenze della rima potevano, anche nel latino, suggerire una chiusa piana ad un verso, come il goliardico, destinato ad unirsi in quartine monorime.

Il verso goliardico è dunque, con ogni probabilità, una modificazione del verso nell'epistola a Carlo Magno, ossia un compromesso fra il tipo sdrucciolo e quello piano. L'abbandono di un'atona finale produsse la formula $5 \sim \sim | 5 \sim$, la quale poi divenne stabile nelle quartine dei Goliardi. Un'altra possibilità era di porre il dattilo in fine: $5 \sim | \sim 5 \sim \sim$, per esempio nel verso:

Exultemus omnes | *lau-demus* Christum pariles

che sfugge al poeta dell'inno a San Gallo, ma per le ragioni già indicate non fu più continuato. Invece il verso goliardico colla prima formula:

Meum est propositum | in taberna mori —
Gaudeamus igitur | juvenes dum sumus —

era divenuto tipico, come dimostra la sua grande popolarità nel

s. XIII. Secondo Wilhelm Meyer (1) il primo esempio di questo verso si trova in un componimento attribuito a Pietro Damiano che morì nel 1072. Ma gli esempi sopra citati dimostrano che stava per fissarsi all'epoca carolingia nel modo già osservato.

Abbiamo finora conosciuto desinenze sdrucchiole e piane; quelle tronche mal si confanno all'uso latino, ma nello spagnolo, come nell'italiano, possono alternare promiscuamente le tre desinenze. Quindi si solleva il problema: quale è la ragione del costante oscillare delle atone postoniche nel verso *de arte mayor*? Vi sono due possibilità; o i poeti spagnuoli prendevano a modello versi simili a quelli dell'inno a San Gallo, o si appropriavano a modo loro il goliardico latino, già fissato al s. XI.

Le due tesi sono ammissibili e si riducono ad una sola, se ammettiamo che il goliardico stesso derivi dai ritmi dell'epoca carolingia. Le chiuse tronche potevano senz'alcuna difficoltà prodursi dentro ai confini del dominio spagnolo; tanto è vero che la ritmica deve seguire le vicende fonetiche della lingua. Così la forma *fe* non è meno naturale per lo spagnolo quanto è *fides* e *fede* per il latino e l'italiano.

Siccome l'accento spagnolo produce tre desinenze distinte, così si offre in un modo molto naturale una divisione del verso *de arte mayor* in tre gruppi, secondo che il primo emistichio coll'accento sulla quinta sillaba ha una chiusa sdrucchiola, piana o tronca. Del secondo emistichio, che può anch'esso avere una chiusa mascolina o femminile, non teniamo conto per ora. Vorrei soltanto osservare, e i fatti lo dimostreranno, che esso non dipende in nessun modo dal primo emistichio, e come altri versi va soggetto alle esigenze della rima (2).

(1) Wilhelm Meyer, *Ludus de Antichristo und über lateinische Rythmen*, in *Sitzungsberichte der phil. hist. Classe der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München* (1882), Band I, p. 165.

(2) Sono stato costretto a servirmi dell'edizione d'Alcalá 1566: *Las Trecentas del famosissimo poeta Juan de Mena*. La nuova edizione di questo poeta, pubblicata da Foulché-Delbosc, non mi fu accessibile al momento in cui si doveva chiuder questo articolo.

I. Prima chiusa sdrucchiola; formula 5 ~ ~. Esempî:

- Que es dicha gótica | segun nuestro uso. 43.
 Del agua del Tánais | contra el medio día. 44.
 Y la sarracénica | region de paganos. 50.
 En el primer círculo | que es de Diana. 71.
 Y contra las dóricas | gentes se ensaña. 88.
 Estava Hierónymo | alçando los cantos. 117.

Altri esempî da Morel-Fatio p. 219. I numeri indicano le strofe delle *Trecientas* dove si trovano i versi citati. A questi si devono forse aggiungere altri esempî in cui nelle prime chiuse *i* oppure *e* + vocale (a, o, u) si seguono senza necessariamente far sinalefe:

- Quando al principio | formo cada cosa. 43.
 Del mediterráneo | contra la gran mar. 45.

Può questo tipo, come dimostra l'ultimo verso, esser tronco in fine, cioè essere un verso mascolino quando la strofa in cui si trova richiede una rima mascolina. Di questi versi citiamo un altro esempio:

- O mas que seráfica | o clara vision. 22.

I versi di questo gruppo corrispondono pienamente al verso goliardico. È vero che nelle poesie di Juan de Mena essi sono di una frequenza limitata, forse per l'obbligo del dattilo in fine alla prima chiusa, la quale più comodamente poteva costruirsi piana. È mescolato questo ritmo goliardico nelle medesime coppie o *coplas* con altri tipi, piani e tronchi, e con versi accentati sulla quarta sillaba, dei quali si parlerà poi (1).

(1) Citiamo qui un esempio in cui l'ordine degli emistichi pare essere inverso con la prima chiusa posta in fine: Amor solo basta | a turbar nuestros animos, Morel-Fatio, p. 210, che cita Francisco de Cascales, *Tablas poeticas*, p. 196. Ma non può esser un verso *de arte mayor* nel senso ristretto; è piuttosto un buon tipo di asclepiadeo ritmico con anacrusi ed è da scandere:

A | mór solo | basta a tur | bár nuestros | ánimos

È affatto insolita la chiusa finale sdrucchiola all'uso latino; lo spagnuolo, come vedremo, la fa sempre piana.

II. Prima chiusa piana; formula 5 ~. Esempi:

Suplico me digas | de donde veniste,
 y qual es el arte | que tu mas seguiste,
 y como se llama | la tu perfeccion. 22.
 Tu mas cierta orden | es desordenança. 10.

Abbiamo già trovato questo ritmo nell'inno a San Gallo. Nel riprodurlo, i poeti spagnuoli non avevano che da seguir la tradizione del latino o del volgare. D'altra parte la prima chiusa sdrucchiola della prima classe poteva farsi piana, come già dissi, per ragioni di comodità. Può anche esser l'effetto di una tendenza a ristabilir la simmetria col conformare il primo emistichio al secondo, quasi sempre piano. Così modificato, questo ritmo assume la forma che più gli conviene: in Ispagna come verso *de arte mayor*, in Francia come decasillabo e in Italia come senario accoppiato. È un verso di grande simmetria e forse di troppa per il gusto italiano, che preferisce la varietà degli accenti. Nell'inno a San Gallo i due senari che lo compongono, sono soggetti all'assonanza, la quale talvolta si presenta come una rima pura:

Gallus infirmatur | a via retardatur.

Ma non così nelle *Trecientas*; qui fa parte delle strofe e segue l'usanza di queste in quanto alla rima.

È molto probabile che insieme a questi coefficienti ve ne sia un altro non meno importante per la divulgazione del tipo piano. Come il tipo sdrucchiolo corrisponde al secondo emistichio del decapentesillabo: *quantum fudit sanguinis*, così può corrispondere il tipo piano al secondo emistichio del verso saffico:

Integer vitae | scelerisque purus —
 Hinc coepit ipse | Mauros debellare —

per citare due esempi, uno della poesia quantitativa ed uno di quella accentuativa, che ambedue danno gli stessi accenti ritmici. Il saffico, costruito ad accenti, era molto popolare nel medio evo, più forse di qualunque altro verso, e può da parte sua aver contribuito alla popolarità che godè il nostro verso a

chiusa piana, in ispecie nella metrica volgare, ove esso s'immischia nelle medesime strofe col saffico rimasto integro. In una materia così fluida e pieghevole come la metrica due elementi simili, se non identici, si uniscono e compenetrano facilmente, tanto più che anche elementi eterogeni si accozzano promiscuamente, come vedremo poi nello studio di casi assai più notevoli di assimilazione metrica. Era facile per un verso a cesura, come il saffico, dividersi in due parti, delle quali l'una o l'altra poteva poi essere intesa come un verso indipendente; basta ricordarsi della strofa dello *Stabat*. La stessa ritmica latina ci offre esempî di senarî piani che potevano servir da modello:

Ave maris stella,
 Dei mater alma
 atque semper virgo,
 felix coeli porta (1).

Con la tesi di tale origine latina si accorda pienamente quella degli Spagnuoli; da essi il verso *de arte mayor* (a chiusa piana, s'intende) è sentito come un verso accoppiato, composto, come si esprimono, di due *versos de redondilla menor*. Di questi il Diez (2) dà alcuni esempî:

A mi n'outro dia
 o per que guaria.

Fuori del dominio spagnuolo troviamo il verso a chiusa piana nell'italiano e nel francese. Comunissimo nei canti di Fra Jacopone (3) fu dopo lunghi secoli ripreso dal Manzoni. Presso Jacopone è quasi sempre sparso nelle strofe di endecasillabi, del tipo saffico e asclepiadeo, mentre in francese non si mescola

(1) Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, Halis, 1841, n. CLXXI.

(2) Diez, *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, Bonn, 1863, p. 38, 42.

(3) Fra Jacopone, *I cantici del beato Jacopone da Todi, con diligenza ristampati, con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi e con la vita sua nuovamente posta in luce*. Roma, (Salviano), MDLVIII.

con altri versi. Gli esempi che citiamo di Jacopone e della Chanson d'Arras dimostrano la sua identità col verso spagnuolo:

Perdut ho la lengua | con la qual parlava.
Arras est escole | de tous biens entendre.

Qui l'indole delle tre lingue non si oppone alla produzione di un tipo identico in tutte. Ma in generale la metrica si adatta alle esigenze fonetiche; così in questo caso essa segue le condizioni delle atone postoniche dopo l'accento finale. Perciò una parola, e per conseguenza una chiusa sarà piana in italiano, ove in ispanguolo è necessariamente tronca:

En humil estilo tal breve oracion. 22.
La synodo santa que libro la fe. 40.
El mal governado del sabio voler. 52.

L'italiano che tronca le parole, non per necessità, ma per motivi diversi, userebbe qui le forme piane: *orazione, fede, volere*.

III. Prima chiusa tronca; formula 5. Esempi:

Cruel es amor | si tal cosa sufre. (Morel-Fatio, p. 210).
Tu conformidad | es no ser conforme. 10.
Y las por venir | ordeno a mi guisa. 23.

In questo tipo si manifesta chiaramente l'indole dello spagnuolo che favorisce l'accentuazione ossitona nella prima chiusa, mentre nella seconda il verso conserva, come negli schemi precedenti, la sua desinenza piana. E poi, siccome il verso spagnuolo è sentito come un verso accoppiato, così può mettersi ad effetto la tendenza di rendere perfettamente uguali i due suoi elementi costitutivi. Quindi se il secondo emistichio piano si fa tronco, sia per riguardo al ritmo o alla rima o per altra ragione, il primo, per ristabilir la simmetria minacciata, può subire la stessa sorte, e così talvolta, ma di rado, si presenta il verso come un accoppiamento di due versetti tronchi:

Brumal aqulón | y el equinociál. 34.
Guerrero leál | caudillo español. M.-Fatio, p. 210.

In Francia, ove la tendenza ossitona è ancora molto più manifesta, la prima chiusa tronca è più gradita; essa si accorda indifferentemente colla seconda chiusa piana o tronca:

Apris ai d'amors | trestont mon aage
Or en suis plus fous | qu'au commencement (1).

E sotto questa forma il verso fu rinvivato dal Voltaire:

L'amour est un dieu | que la terre adore;
il fait nos tourments | il sait les guérir.

L'italiano, seguendo la sua indole, fa le due chiuse piane. Fra Jacopone, che fa un grande uso del doppio senario così costruito, non offre che rarissimi esempj del contrario:

E non è verun | che curi en tuo guai.

Cant. 19, str. 4. Una grande regolarità si osserva pure nei doppij senarii manzoniani:

Dagli atri muscosi	dai fori cadenti,
dai boschi, dall'arse	fucine stridenti.

Di questi tre gruppi è dunque composto il verso *de arte mayor* nel senso ristretto, come lo chiamo, perchè è accentato sulla quinta sillaba. Vi è poi un altro genere di verso che chiamerei *de arte mayor* nel senso più largo della parola, accentato sulla quarta. Ambedue i generi si mescolano nelle medesime strofe e perciò furono creduti versi omogenei. Le deviazioni fra di loro per ciò che riguarda l'accento, il ritmo e il numero delle sillabe sono così evidenti, che furono da tutti riconosciuti; ma si sperava con emendazioni e spiegazioni più o meno forzate di trovar la tesi della loro unità, senza però riuscire a unir insieme cose tanto differenti, e per l'origine e per la sostanza.

(1) Sono citati questi versi dall'opera di Gaston Paris: *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Paris, 1862, p. 112.

B. *Versi accentati sulla quarta sillaba.*

Per le ragioni già esposte, questa classe è indipendente dalla precedente, e come tale deve esser trattata a parte. I versi *de arte mayor* nel senso più esteso si suddividono in asclepiadei e saffici, cioè nel senso della ritmica latina del medio evo. Il fatto che essi promiscuamente si trovano nelle medesime strofe insieme ai ritmi della classe precedente potrebbe spiegarsi come un argomento in favore dell'unità del verso spagnuolo, ed avrebbero ragione coloro che in questi ritmi non vedono altro che una modificazione dei ritmi già trattati. Una tale tesi darebbe da pensare, se una tale coesistenza di ritmi eterogenei si limitasse allo spagnuolo, senza riguardo alle combinazioni simili, se non identiche, che si trovano in un'altra lingua romanza. Per fortuna troviamo un riscontro nella letteratura italiana preclassica, la quale ci rivela il medesimo stato di cose; essa dimostra che una tale struttura strofica variata era non solo conosciuta, ma voluta, e che era popolarissima nell'epoca in cui visse Fra Jacopone. Basti ricordare qui alcune strofe endecasillabe, composte anch'esse dei medesimi elementi:

Signor venerato || con gran reverenza,
 poi condan|nato de | grave sen|tanza;
 popolo mutato || senza provvidenza,
 per molta a|ménza ca|dèsti in er|rore.

Cant. 100, 7. Qui il primo e il terzo verso sono accentati sulla quinta, o per esprimerlo con una breve formula, sono 5'; il secondo verso ha gli accenti sulla prima, quarta, settima e decima, ed il quarto verso ha il primo piede un po' trascurato, ma sono regolari gli accenti sulla quarta, settima e decima. Poi nel cantico 24, str. 6, troviamo nella medesima strofa insieme i versi:

Èlla pen|sando ch'io | male al|vésse —
 De mia lamentanza || perchè fosse stata —

dove il primo verso corrisponde esattamente al secondo ed al quarto, ed il secondo al primo e terzo della strofa citata. E

non altrimenti si effettua nelle coppie di Juan de Mena la combinazione di ritmi diversi; essi si uniscono sempre con la più grande disinvoltura. Così per es. troviamo insieme nella medesima strofa un doppio senario strettamente legato ad uno asclepiadeo:

Y resta en el medio || cubierta de flores,
una don|zélla tan|múcho her|mósa. 20.

O si combinano due versi più simili, un asclepiadeo con un saffico:

Y los scrip|tóres de | tántas con|quistas,
Quantas nacióron | éntre los humanos. 123.

Un breve accenno sull'origine dei due tipi di verso accentati sulla quarta sillaba non sarà qui fuori di luogo. In una ricerca (1) fondamentale sui ritmi neo-latini il D'Ovidio ha già lucidamente abbozzata la storia del saffico; posso dunque limitarmi ad un breve studio dell'asclepiadeo.

L'asclepiadeo minore della poesia classica, quando è letto ad accenti, si riduce spesso ad una serie di quattro dattili:

Súnt quos cur|rículo | púlverem olýmpicum

e questo schema ritmico fu copiosamente riprodotto e continuato dagli innografi del medio evo. Ne citiamo due esempi, uno di San Tommaso e l'altro di un poema composto probabilmente nel sec. VII:

Sacris solemnii juncta sint gaudia.
O Roma nobilis orbis et domina.

A causa della sua grande popolarità vorrei dare all'asclepiadeo la preferenza sul falecio catulliano, anch'esso continuato,

(1) Francesco D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani a proposito d'alcune più o meno recenti indagini*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXXII (1898), pp. 1-89. Sul saffico, p. 43 segg.

ma con minor frequenza nella ritmica latina, come il verso della quartina di S. Ambrogio:

Pacem suppliciter cerne rogantes.

Daniel, n. CI. È vero che questo ritmo, per la sua chiusa piana, è più rassomigliante al tipo romanzo; ma questo non è una prova decisiva in suo favore. La grande ripugnanza ch'ebbe il volgare a riprodurre la chiusa sdrucchiola dei versi latini è sufficientemente conosciuta; ed i poeti potevano adattare il verso latino nel modo che più conveniva ai loro idiomi. Finalmente non è da escludere la possibilità che, non trattandosi se non di un'atona finale, poteva prodursi una fusione fra i due tipi latini, nel resto divenuti identici.

Queste due classi di ritmi con le loro sottodivisioni, mescolati insieme nelle strofe, producono una grande varietà e un insieme armonioso, che fu certamente gradevole al gusto del tempo in cui venne coltivato. La varietà di queste strofe non può esser l'effetto di circostanze fortuite; essa deve esser considerata come una massima d'arte, voluta dai poeti. Ed è un fatto veramente notevole che Fra Jacopone nel sec. XIII e Juan de Mena nel sec. XV, insieme ai loro contemporanei e certo anche ai loro predecessori riescano, l'uno indipendentemente dall'altro, a produrre nelle loro strofe la medesima armonia variata. Gli elementi di queste strofe sono presso a poco i medesimi; ma si osserva una leggera deviazione in quanto al grado in cui sono mischiati insieme. Nelle *Trecientas* per es. prevale di molto il tipo accentuato sulla quinta, cioè il doppio senario; più raro è l'asclepiadeo, e rarissimo il saffico. Invece nei cantici di Jacopone sono molto più abbondanti questi due ultimi ritmi e meno abbondanti i senarii accoppiati. La presenza, nello spagnolo come nell'italiano, di tali combinazioni strofiche, fondate sulla varietà dei loro elementi costitutivi, fa pensare che fossero forme comuni della poesia popolare in più di un paese neo-latino, eccettuata forse la Francia, che non coltivava una tale varietà. È probabile che esse si divulgassero poco dopo la formazione delle lingue romanze; e infatti pare molto naturale che la metrica nasca e cresca insieme alla lingua che la produce.

I. *Versi detti asclepiadei ritmici; formula.*

(~) ' ~ ~ ' ~ ~ ' ~ ~ ' ~ ~

I versi di questa classe non differiscono punto da quelli che troviamo sparsi fra i cantici di Fra Jacopone. Essi formano una classe indipendente da quelli accentuati sulla quinta. Esempii:

Vayan de gentes sabidos en gente. 3.
 Tu desesperas a toda esperança. 10.
 Luego resurgen tan magnos claros. 20.
 Ramo de palma su mano sostiene 72.
 Mas mesurada que toda medida. 72.
 Tragicos, liricos, elegianos. 123.

Non perdono mai una atona nel corpo del verso, perchè, essendo composti di quattro piedi dattilici, non hanno pausa, come quelli della classe precedente. La chiusa può essere tronca, se si richiede una rima mascolina:

La vuestra sacra real majestad. 98.

La settima non ha sempre bisogno di un forte accento; essa può contentarsi di un accento secondario. Basta che si conservi l'andamento dattilico del verso:

Son inclinados a disposición
 De las virtudes y constelación. 69.

La settima può esser, come spesso in Jacopone, una sillaba indifferente:

Como los nautas che *van* en poniente,
 Tornan en contra de *como* vinieron. 11.
 Como las telas que *dan* las arañas. 82.

Tali ritmi si avvicinano a quello del saffico; anche esso è accentato sulla quarta, ma richiede sempre un altro accento interno sulla sesta, o se non vi riesce, almeno sull'ottava, ma non mai sulla settima. Perciò questi ritmi che precedono sono di un carattere neutro. Ma anche qui il momento psicologico, cioè il grado d'enfasi che si vuol dare alla settima, può determinare il carattere del verso. Voglio dire che se l'accento ora-

torio colpisce la settima, il verso è da considerare come un asclepiadeo :

Que tu firmeza es no ser constante. 10.

Comunissimo in Juan de Mena ed in Fra Jacopone è il frequente uso dell'anacrusi, la quale abbiamo trovato più d'una volta nei componimenti latini popolari davanti al secondo emistichio. Ma qui, i versi essendo senza pausa, essa si trova al principio del verso, come dimostrano gli esempii :

Que todos los que entran en esta gran casa. 27.

Si coplas o partes o largas dictiones. 33.

Lo qual la divina clemencia no quiera. 97.

Essendo così il primo emistichio portato al numero di cinque sillabe, può nascere, come del resto in Jacopone, la difficoltà di distinguere tali versi accresciuti dai versi *de arte mayor* nel senso ristretto. I versi di sopra dimostrano il ritmo schiettamente dattilico; ma gli esempii seguenti :

Si tal terremoto nos sobreviniesse, 97

Do-mar los sus vicios con su justedad, 78

lasciano dubbi sul loro vero carattere; il primo può essere un asclepiadeo con anacrusi, se mettiamo l'accento oratorio su *tal*; il secondo, se accentiamo la settima *su*, dà un ritmo dattilico, ma piuttosto irragionevole, e perciò è con maggior probabilità un doppio senario. Ritorneremo poi a questa facoltà che possiede il verso spagnuolo di aumentar il suo volume per mezzo dell'anacrusi; è questo il punto saliente dell'interessante problema che riguarda il verso *de arte mayor*.

II. Versi detti saffici ritmici; formula:

~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~

Haz a tus obras | como se concorden. 7.

Muy espaciosa | cada qual ribera. 35

Quantos nacieron | entre los humanos. 123.

Sono piuttosto rari nelle *Trecientas*. Come in Jacopone, si

mescolano con altri tipi e consentono perfettamente coi saffici italiani.

Anche questo ritmo può confondersi col precedente, cioè può fornire versi di un carattere indeciso, se la sesta è priva di enfasi:

Porquè los hechos *que* son al presente. 3.

E s'intende che per favorir una rima mascolina, il verso può farsi tronco:

Que los poetas | suelen invocar. 52

Talvolta il verso può esser sentito come un verso saffico o safficoide con anacrusi:

De gente veloce | de los trogloditas, 49

ed un tale verso può confondersi col doppio senario.

III. *Versi contaminati.*

Nelle strofe composte di endecasillabi Fra Jacopone fa spesso volte una concessione a questo verso in modo da sopprimere un'atona nel secondo versetto del doppio senario, e così ottiene la formula: 5~|4~:

Veggio esbandita | la povertate.
O sono li Patri | pieni di fede.

Cant. 53. Non altrimenti procede anche Juan de Mena:

Tu temperamento | es destemplança,
es la tu reglar | ser muy enorme. 10.
Con esse cuchillo | que se desculpa. 63.

* * *

Con la presente divisione che si fonda sulla molteplicità dei ritmi componenti il verso *de arte mayor*, tutto si spiega logicamente da sè; non abbiamo avuto bisogno di ricorrere ad

ipotesi più o meno artificiose come quelle esposte dai ritmicisti spagnuoli per provar l'unità di questo verso, la quale, come spero aver provato, non esiste. Esaminiamo ora l'opinione di Encina a questo proposito. Egli dice: se la prima o l'ultima (!) sillaba dell'uno o dell'altro dei due emistichii è accentata, questa sillaba deve contar per due (Morel-Fatio, p. 216). Così dunque il primo emistichio del verso accentato sulla quarta:

Vayan de gentes sabidos en gente

vale, secondo Encina, un emistichio accentato sulla quinta, o, per render il concetto più chiaro, un verso amplificato così:

E vayan de gentes | sabidos en gente

il quale infatti può intendersi come un doppio senario. Fu in parte ripetuta questa tesi dallo stesso Diez (loc. cit., p. 45), che ammette l'omissione della prima sillaba, cioè nei doppii senarii, volendo egli conciliare il verso *de arte mayor* col verso di dieci, rispettivamente di undici sillabe. I versi ch'egli cita sono alquanto incerti per il dubbio che regna riguardo alla sinalefe del primo verso, e perciò non ci vogliamo insistere. Ma conviene qui riconoscere che il Diez, senza esprimersi distesamente, ha intuito il vero stato della questione, quando dice presso a poco: benchè la forma normale di questi versi consista nell'accoppiamento di due versi *de redondilla menor*, tuttavia ogni emistichio permette un'alzata (Auftact) di una sillaba. Riconosce dunque l'uso dell'anacrusi, e questo è il punto principale. Bello (cfr. Morel-Fatio, p. 217) parla anch'esso della licenza che consiste « nell'omettere la prima sillaba nel primo emistichio ». Ma sappiamo ora che non è una omissione nel verso accentato sulla quinta, ma un'aggiunta al verso accentato sulla quarta, come dice bene il Diez; è appunto l'anacrusi che fa le veci di una sillaba mobile e si limita ai soli tipi asclepiadei e saffici. La tendenza consiste nell'agguagliare il verso, nel voler creare un tipo unico accentato sulla quinta.

Dobbiamo *a priori* scartare l'ipotesi di Encina. La metrica delle lingue romanze non permette mai che una sillaba accentuata conti per due atone. Sarebbe spostar la stessa base del-

l'argomento e trasportar un fatto dal sistema accentuativo al campo della metrica quantitativa, dove infatti una lunga equivale a due brevi.

Di tali teorie il Morel-Fatio, come è giusto, non si appaga; ma volendone trovare egli una sua propria, cade, come si suol dire, dalla padella nella brace. Egli dice: per ristabilir l'unità metrica non vedo dunque altro mezzo che di trasportar l'accento principale (le frappé) sulla quinta sillaba atona, come nella poesia lirica francese, nella quale esso cade sulla quarta atona. Si scanderà dunque:

Una doncellá | tan mucho hermosa.
Que ante su gestó | es loco quien osa.
Otras beldadés | loar de mayores.

Loc. cit., p. 218. L'allusione alla cesura lirica è giusta, ma solo in quanto essa riguardi la metrica francese e provenzale nei generi schiettamente lirici, dove è concesso di far cader l'accento principale sulla terza, anzichè sulla quarta sillaba:

Per Dieu, dómpna | pauc espleitam d'amor⁽¹⁾.

Ma avranno detto *dompna*? In ogni modo, ciò che vale o può valere per il francese o provenzale, non vale per l'italiano e lo spagnuolo.

Un'altra ipotesi ancora più ricercata è quella di Bello: la cesura, dice egli, non impedisce che il primo emistichio sia mascolino; ma questa omissione si compensa nel secondo emistichio, il quale poi conta per sette sillabe:

Que quiere subir | y se halla en el aire.
Presuma de vos | y de mi la fortuna.
Entrando tras el | por el agua decian.

Loc. cit., p. 218 sg. Qui Bello si fonda sulla teoria del sillabismo. Il tipo regolare essendo di dodici sillabe, cioè 5 ~ | 5 ~,

⁽¹⁾ Vincenzo Crescini, *Manualetto provenzale*², Verona-Padova, 1905. p. 178.

egli, per raggiungere questo numero, divide così: 5|6 ~. Ma una tale divisione è erronea; abbiamo già osservato che le atone delle chiuse non contano; e poi i due versetti diventano dispari.

Anche questa teoria fu respinta dal Morel-Fatio: sono radicalmente falsi, dice egli, questi versi, e si deve leggere nel primo *s'halla*, e nel secondo sopprimere la sillaba *la*. — Ma hanno torto ambedue: 1° perchè la prima chiusa, che sia sdrucchiola o piana o tronca, non influisce sul secondo emistichio, e non è lecito, in massima, di divider un verso che non ha cesura, e che è formato di quattro piedi; 2° il secondo emistichio, essendo ordinariamente un senario, non può mai avere sette sillabe, come vuole Bello; 3° non è necessario, come vuole Morel-Fatio, sopprimere le sillabe menzionate; di più la sinizesi *s'halla* pare alquanto arrischiata. Tali versi come i sopra citati non fanno più la menoma difficoltà se ammettiamo l'origine molteplice del verso spagnolo; li abbiamo già conosciuti come asclepiadei con anacrusi, e si scandono:

Que quiere sub | fr y se | hálla en el | afre.

En- trándo tras | él por el | água de | cian.

Non vi è dunque da emendar nulla, tanto più che Morel-Fatio riconosce che altri versi con la prima chiusa tronca, cioè 5|5 ~, per es.:

Tu conformidad ! es no ser conforme

non hanno avuto una compensazione nel secondo emistichio.

Nè fu più felice il Bello nel passo (loc. cit., 220) ove parla dell'*enjambement* da un emistichio all'altro. Egli sostiene che la sinalefe si può in un caso di necessità fare attraverso la cesura:

Con mucha gran gente | en la mar anegado.

Ma la sinalefe, in un caso simile, non può saltar dal primo emistichio al secondo; il carattere incisivo della cesura non lo permette. E se, tuttavia, la sinalefe si fa, è perchè essa si trova dentro al secondo piede di un asclepiadeo con anacrusi, e così il verso è da leggersi:

Con múcha gran | gènte en la | már ane | gádo.

La coesistenza nelle medesime strofe di versi in origine differenti, i quali poi per contaminazione cercano di assimilarsi, è un fatto assai curioso ed istruttivo. Morel-Fatio, al luogo dove combatte la teoria di Bello, vorrebbe che il secondo emistichio fosse sempre un senario, anche nei versi dove il primo è tronco; non ammette, come abbiamo veduto, una compensazione che lo porti a sette sillabe, cioè alla formula 6 ~. E d'altra parte non gli sfugge che i versi con la prima chiusa sdrucchiola presentano anch'essi, appunto come quelli con la prima chiusa tronca, la medesima formula, cioè 5 ~ nel secondo emistichio. Quindi, aggiungendo egli un'atona al secondo emistichio, in apparenza troppo breve di una sillaba, dei versi che cita da Bello, crede di ristabilir l'equilibrio del verso e di portarlo alla formula normale 5 ~. Con una tale emendazione egli ottiene lo schema 5 ~ ~ | 5 ~, ossia un goliardico nel verso seguente:

Ni sale la fúlica | de la [su] marina.

Loc. cit., p. 219. Certamente questo ritmo è correttissimo, l'abbiamo già trovato fra i versi annoverati sotto A, 1. Ma non si tratta qui della sua correzione che non lascia dubbj; la questione è, se sia lecito di far emendazioni non giustificate. Non vorrei, per ispirito di conservazione, ammettere che si possa emendare un verso corretto che si spiega da sè. È anche questo un esempio molto istruttivo; dimostra che non ci vuol altro che una semplice atona introdotta nel corpo di un verso (non in fine), per cambiar affatto il suo carattere in modo che esso possa esser aggiudicato ad un genere diverso. Non dubito, che l'intenzione del poeta sia stata di far un verso asclepiadeo con anacrusi, ed è a questo ritmo che, senza alcuna aggiunta, il verso si piega molto naturalmente:

Ni sále la | fúlica | dé la ma | rína.

Nella medesima condizione ritmica si trovano anche gli altri versi delle *Trecientas* citati nel medesimo luogo. Anch'essi presentano nel secondo emistichio apparentemente la formula 4 ~, invece di quella 5 ~ che si aspetterebbe, secondo la teoria di

Morel-Fatio, il quale è proclive ad emendarli, ove è possibile, coll'aggiunta di un'atona:

De candida púrpura | [la] su vestidura —

ma ben presto si accorge che tali emendazioni non riescono facili. Insomma, anche questi ritmi non s'intendono se non ammettiamo che siano versi asclepiadei:

De cándida | púrpura | sù vesti | dúra. 72.

A-quél con quien | Júpiter | tuvo tal | zelo. 1.

De al-M donde | Júpiter | álto dis | púso. 43.

E concludendo: se si ammette la divisione del verso spagnuolo in due classi, quella del verso *de arte mayor* nel senso ristretto e quella nel senso esteso, l'uso frequente dell'anacrusi ed altri particolari di minor momento, la questione che riguarda la sua origine ed il suo carattere si riduce a ben poco. I versi della prima classe sono sempre accentati sulla quinta sillaba, senza riguardo alle atone che seguono; questa è la legge principale che governa il loro ritmo. Senza nessun riguardo al sillabismo, i versi sono di 10, 11, 12 e anche di 13 sillabe. È vero che più tardi il tipo a due chiuse piane ebbe il sopravvento, e fu considerato come il verso classico di questo genere. La teoria della compensazione, immaginata dai ritmicisti antichi e modificata dai moderni, non è che una chimera. La seconda classe che può chiamarsi asclepiadeo-saffica, esiste parallelamente alla prima, come dimostra la sua origine indipendente da altri ritmi, e la sua diffusione nei cantici jacoponici.

Abbiamo veduto che le due classi sono usate promiscuamente nelle medesime strofe con la più grande indifferenza. Nei versi:

Haz a tus obras como se concorden
que todas las cosas regidas per orden, 7,

il legame *que*, il quale unisce il saffico col verso di dodici sillabe, è appunto l'anacrusi. Essa costituisce un elemento mobile: se non conta, come è giusto, essa trasporta l'accento e lo fissa sulla quarta, e, se conta, l'accento rimane là dove è, cioè sulla quinta sillaba. È un calcolo semplicissimo; così il secondo verso

è, se contiamo la sillaba *que*, un verso *de arte mayor* per eccellenza, con la formula 5 ~|5 ~:

Que todas las cosas | regidas per orden.

Invece se questo *que* viene considerato come una anacrusi, e perciò non contato come sillaba, abbiamo un asclepiadeo del solito tipo:

Que todas las | cosas re | gidas per | orden.

È talvolta difficile determinare il genere; ma nel caso presente l'andatura dattilica, e in ispecie l'accento sulla settima parlano in favore del verso asclepiadeo.

Con mezzi così semplici si può, se non erro, risolvere il problema che pareva tanto complicato del verso *de arte mayor*. Non abbiamo più bisogno di ricorrere a teorie più o meno arischiate, se ammettiamo le funzioni duplici dell'anacrusi. Essa fu incoscientemente usata dai poeti spagnuoli, i quali, non tenendo conto dell'origine molteplice dei loro versi, li potevano sentire come una massa omogenea.

RENDICONTI

DELLA

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI

CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE

E FILOLOGICHE

SERIE QUINTA. VOL. XIV.



ROMA

TIPOGRAFIA DELLA ACCADEMIA

1905