

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME II-1975

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

## REGOLE DELL'ANISOSILLABISMO

IL CASO DELL'OTTONARIO/NOVENARIO  
NELLA POESIA ITALIANA DEL DUECENTO

Tra i metri più in uso nella poesia italiana del Duecento, specie in quella religiosa, è un verso di media lunghezza, e di misura oscillante tra sette e otto posizioni, con occasionali scarti verso l'alto (nove). Il suo impiego si inserisce nell'ambito di una poetica anisosillabica, se per anisosillabismo si intende, con accezione stretta, la non costante identità metrica (ovvero del numero) del verso. Anisosillabismo non vuole dire però ametricità, e non è affatto indice, o per lo meno non lo è sempre, di versificazione trascurata e irregolare. Scopo della presente ricerca, è di descrivere il modello metrico-ritmico soggiacente a questi versi di misura variabile, e che non trovano adeguata interpretazione con il ricorso alle « regole » che — già codice metrico della poesia cortese siciliana e toscana, poi riformato e canonizzato da Petrarca e dai petrarchisti — siamo ancora oggi portati ad assolutizzare.

Ma cominciamo anzitutto con il delimitare il nostro terreno d'indagine, operazione preliminare e indispensabile in un campo come quello dell'anisosillabismo. Gianfranco Contini ha potuto distinguere due tipi fondamentali dell'ottonario/novenario arcaico: il primo, di ambiente giuularesco, ha per base il novenario, e ammette versi ottosillabici come novenari acefali e con un « tempo vuoto »; il secondo, impiegato soprattutto nei laudari umbri e in Jacopone, ha l'ottonario come base, e ammette novenari, più di rado decasillabi, come ottonari con « anacrusi » di una, o due sillabe<sup>1</sup>. È da quest'ultimo tipo che prenderemo le mosse, lasciando per ora da parte il novenario giuularesco: salvo poi a verificare, successivamente, eventuali analogie e divergenze tra i due modelli metrico-ritmici<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Contini 1961, p. 251 e *passim*.

<sup>2</sup> A base del lavoro è stata assunta l'antologia di Contini (1960) dei poeti del Duecento, confrontando eventualmente, quando lo si è ritenuto necessario,

1. Un buon punto di partenza può essere offerto dalla ballata « Ave, Vergene gaudente », raccolta nel laudario di Cortona, che presenta due novenari contro ottantotto ottonari: indiscutibilmente, ci troviamo davanti a una base ottosillabica, con due soli esempi di allargamento anacrusico (vv. 46 e 48). Degli ottonari, la stragrande maggioranza è ad andamento « trocaico » (ictus in 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> posizione), mentre soltanto dodici rispondono a una struttura ritmica diversa. Il tipo largamente maggioritario è dato da versi come i seguenti:

- (1.i) Eravamo 'n perdimento  
 (1.ii) per lo nostro fallimento:  
 (1.iii) tu se' via de salvamento,  
 (1.iv) chiara stella d'oriente.

(LC XIV 7-10),

il cui modello ritmico è facilmente descrivibile come <sup>3</sup>:

- (a) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

Una complicazione a questo schema è data però dall'inserzione della cesura. Nel verso infatti ad ogni posizione marcata (+), fa seguito una posizione non marcata (-): P<sub>1</sub>, P<sub>3</sub>, P<sub>5</sub> e P<sub>7</sub> sono dunque occupate da un ictus primario o secondario <sup>4</sup>; mentre sono

edizioni complete dei testi esaminati; per Jacopone, s'è vista pure la recente edizione di Mancini (1974) (segnalerò in nota le principali divergenze tra i due editori nella lezione accolta). Non è parso tuttavia che aggiungessero molto i testi esclusi dalla raccolta Contini, dalla quale ho preferito quindi trarre, per comodità del lettore, tutte le citazioni.

Ringrazio Ezio Raimondi, con cui ho potuto discutere una prima stesura di questo saggio: delle tesi qui espresse assumo, ovviamente, l'intera responsabilità.

<sup>3</sup> Negli schemi: P = posizione; s = sillaba; # = limite del metrema (*verse boundary*); le parentesi tonde chiudono elementi opzionali, che possono cioè essere presenti o mancare, senza che perciò venga modificata la struttura metrica del verso (si veda Di Girolamo 1973).

<sup>4</sup> Un ictus secondario in 3<sup>a</sup> posizione si ha ad esempio in « aquila contemplativa » (LC XLV 36), « Dell'umanità del servo » (LC XXXI 35), ecc.: in casi come questi, il verso va considerato ritmicamente regolare, a meno che l'ictus secondario di 3<sup>a</sup> non si trovi contiguo a un accento (→ ictus) primario in 2<sup>a</sup> o in 4<sup>a</sup>.

deboli le posizioni pari, P<sub>2</sub>, P<sub>4</sub> e P<sub>6</sub> (a cui si aggiunge la sillaba atona conclusiva dei versi piani). In (1.i) (come pure in (1.i) e (1.ii)), l'ottonario risulta dalla giustapposizione di due membri uguali: « per lo nostro / fallimento ». In altre forme tuttavia, salvo restando lo stesso disegno ritmico, la cesura isola due elementi metrici disuguali. Più esattamente, la misura del secondo membro è regolata dall'uscita del primo, a seconda che questo sia: tronco ((2)), piano ((3)), o sdrucciolo ((4))<sup>5</sup>:

- |     |                            |                    |
|-----|----------------------------|--------------------|
| (2) | Lo Signor / per meraviglia | (LC xiv 3)         |
| (3) | O beata, / che credesti    | ( <i>ibid.</i> 15) |
| (4) | Ave, Vergene / gaudente    | ( <i>ibid.</i> 1). |

La cesura dell'ottonario non va intesa come mera pausa di senso (che anzi può essere del tutto assente in quella sede), ma ha funzioni e valore paragonabili alla cesura dell'endecasillabo arcaico. Soltanto una forte cesura, infatti, potrebbe giustificare dialefi come le seguenti (di cui si hanno solo eccezionali esempi in altra parte del verso):

- |     |                                  |                     |
|-----|----------------------------------|---------------------|
| (5) | rosa bianc[a] / e vermiglia      | (LC xiv 5)          |
| (6) | Li animali / oculati             | (LC xxxiii 15)      |
| (7) | en figura / umanata              | ( <i>ibid.</i> 22)  |
| (8) | la potenza / <i>in creando</i> , | ( <i>ibid.</i> 31); |

ecc.<sup>6</sup> Del resto, il quaternario non è sconosciuto alla lauda come misura metrica autonoma, e compare ad esempio in « O Maria, — d'omelia », che risponde allo schema (a)(b)c(a)(b)c(c)d)dx (i primi due versi sono quaternari tripli, il terzo e il quarto quaternari doppi; l'ultimo un ottonario autonomo), e di cui si riporta qui una strofe:

- (9) Gran reina, chi inchina ciascun regno  
 sì m'affina la curina, quando segno.  
 Io non degno — 'n core tegno

<sup>5</sup> In quest'ultimo caso, la 5<sup>a</sup> posizione sarà occupata da un ictus secondario, come nell'esempio (4); a meno che l'ultima sillaba della voce proparossitona non formi sinalefe con la prima, tonica e iniziante per vocale, della parola che segue.

<sup>6</sup> Negli endecasillabi di LC ix incontriamo ad esempio dialefi in cesura di questo tipo: « come se' dolce / a chiamar, Maria » (v. 17), e « levano li

tuo figura — chiar'e pura,  
ch'ogne mal m'è 'n oblianza.

(LC x 4-8)

Lo schema (a) andrà dunque riscritto, ammettendo tre sottotipi che si differenziano per la collocazione della cesura:

- (b) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> / P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s))  
 (c) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> / P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s))  
 (d) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> / P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

2. Accanto agli ottonari del tipo sopra descritto, che chiameremo « trocaici » per la ricorrenza di un piede ritmico (+ -) ricalcante il trocheo della versificazione quantitativa classica (- ∪), si incontrano, nella stessa lauda e nella stessa strofe, altri ottonari a andamento ritmico distinto, e versi di misura più lunga (novenari e decasillabi). Cominciamo a esaminare questi ultimi.

Anzitutto, il novenario assume prevalentemente forma « giambica » (- +), come

- (10) la milza grossa, el ventre enfiato,  
(Jacopone XLVIII 16),

rispondente, in apparenza, allo schema metrico-ritmico

- (e) P<sup>-</sup><sub>1</sub> P<sup>+</sup><sub>2</sub> P<sup>-</sup><sub>3</sub> P<sup>+</sup><sub>4</sub> P<sup>-</sup><sub>5</sub> P<sup>+</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> (s(s)).

Più variabile la struttura del decasillabo, che figura comunque raramente in combinazione con la base ottonaria: se ne danno alcuni esempi, rinunciando per ora a indicare il modello ritmico:

- (11) a lo stomaco dolor pognenti (Jacopone XLVIII 9)  
 (12) e l'apostema dal canto manco; (id. *ibid.* 12)  
 (13) e d'onne tempo la frenosia. (id. *ibid.* 14)  
 (14) fra i mie tesauri no so' covelle: (id. LIX 44)<sup>7</sup>.

occhi / in alto, amirando » (o: « levano li occhi in alto, / amirando » (v. 25). Ma ancora in Dante: « l'acqua era buia / assai più che persa » (*If* VII 103), ecc.

<sup>7</sup> Si noti tuttavia che gli ultimi tre esempi vengono ridotti, nell'edizione Mancini, alla misura novenaria:

- (12) e la postema al canto manco;  
 (13) e d'onne tempo frenosia.  
 (14) 'nfra me' tesaur' non so' chevelle;



- (16) del freno che fo tagliente, (LC XIV 22)  
 (17) in Trinità santa quadre, (*ibid.* 77)  
 (18) tu se' 'mperial fortezza (*ibid.* 81).

E lo stesso si dica di alcuni novenari, ovvero del tipo crescente, rintracciabili nelle laude e in Jacopone:

- (19) ché 'l videve confitto 'n quarto: (LC XIV 39)  
 (20) cussi granne filosofia. (Jacopone LXXXIV 5),

e dei decasillabi già citati ((11), (12), (13) e (14)), che non sono interpretabili con l'aggiunta di una doppia misura d'attacco:

(s(s)) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> ...

3. Ora, mi pare che il problema più serio presentato dalla versificazione arcaica non sia quello della mancata identità sillabica tra verso e verso, in quanto una struttura ritmica rigida può supplire all'oscillazione metrica: e ciò tanto più in metri destinati, almeno originariamente, al canto, dove un particolare arrangemento nell'esecuzione poteva « escludere » dal computo una o due sillabe iniziali, giacché, con parole di Contini, « l'alternanza [...] postula, nonché esserne semplicemente passibile, un'interpretazione melodica »<sup>10</sup>. Piuttosto, risulta più difficile spiegare ottonari e novenari eccentrici rispetto alla forma standard fin qui descritta. Anomale sarebbero, secondo questo punto di vista, non le forme « crescenti », bensì quelle, sia otto- che novenarie, che non rispettino il modello ritmico indicato negli schemi (a) e (f).

A liberarci dall'*impasse*, può soccorrere una prima ipotesi di lavoro, naturalmente da verificare, che la cesura abbia qualche responsabilità dell'incongruenza metrica o ritmica, o metrico-ritmica.

Nel nostro ottonario, s'è già visto come la cesura conservi, tra tanta generale licenza del numero e del ritmo, una sua relativa fissità, cadendo per lo più dopo l'ictus di 3<sup>a</sup>: essa è pure responsabile, come si ricorderà, di non ordinarie dialefi; e ciò può indurci a sospettare che i poeti avessero coscienza dell'autonomia dei due emistichi. Non si tratterebbe certo di un quaternario doppio (come nella citata LC x), giacché anche nell'ottonario trocaico regolare il

<sup>10</sup> Contini 1961, p. 249.



iniziale del verso, ma pure alla giuntura dei due membri<sup>16</sup>; come nei seguenti novenari:

- (23) che non fugga da me dolente (Jacopone XLVIII 41)  
 (24) empazzir per lo bel Messia. (id. LXXXIV 2),

che rispondono, rispettivamente, agli schemi:

- (k) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> / (s) P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s))  
 (l) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> / (s) P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

Anche alcuni tipi di decasillabo sono facilmente interpretabili, ammettendo un elemento in anacrusi all'inizio di ciascun membro:

- (14) fra i mie tesauri non so' covelle; (Jacopone LIX 44)  
 (m) (s) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> / (s) P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

Ma l'esempio (11) presupporrebbe, con maggiore complessità, due sillabe anacrusiche all'inizio del secondo membro:

- (11) a lo stomaco dolor pognenti (Jacopone XLVIII 9)  
 (n) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> / (s(s)) P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

Estendendo quest'ultimo criterio, risulterebbero spiegabili ottonari in cui all'ictus di 3<sup>a</sup> si sostituisca un ictus di 2<sup>a</sup>: qui una sillaba anacrusica anteposta al secondo membro sarebbe compensata dalla caduta della prima posizione forte, con figura di acefalia tra parentesi quadra si indica la posizione zero):

- (25) con tutta la Schiavonia. (Jacopone LIX 18)  
 (o) # [P<sup>+</sup><sub>1</sub>] P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> / (s) P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s)).

<sup>16</sup> Già Zirmunskij, per la verità, aveva indagato questi aspetti dell'anacrusi, compresa tra i « modificatori del verso »: « Within the limits of the basic metrical schema, [...] it is possible to have substantial metrical variations: they occur as changes in the beginning or end of the line, which can, to a certain degree, be independent of the basic metrical scheme, and also as variations in the placement of the metrical break (or caesura) in the line. The beginning (*anacrusis*), the ending (*clausula*) and the obligatory break (*caesura*) are thus modifiers of the metrical determinants of verse » (p. 123): riconosciuto che l'anacrusi iniziale può dare luogo a variazioni sillabiche, lo studioso estende questo criterio anche alla cesura: « At the caesura, as at the beginning or end of the

I molti condizionali di cui si è or ora fatto uso sono giustificati dal carattere del tutto ipotetico dell'ultima parte del nostro ragionamento, da cui si vorrebbe tenere lontana ogni minaccia di opportunismo. In realtà, non tutti i conti tornano al pallottoliere, e sono proprio le operazioni non riuscite che gettano seri dubbi su altre operazioni, troppo complesse (come (11) e (12)) per risultare convincenti<sup>16</sup>. Rimangono per esempio privi di un'adeguata interpretazione, se non a costo di un'algebra tanto complessa quanto improbabile, versi come:

- (26) l'anima ch'è trapassata, (LC xxxvii 44)  
 (27) un ventre de lupo en voratura (Jacopone XLVIII 60)<sup>17</sup>  
 (28) ch'io non moga abbracciato d'amore (id. LXXXIII 12).

Inoltre, il principio dell'anacrusi mobile non è più valido quando sulla sillaba in soprannumero cada un accento che, trasformandosi in ictus, sfaşa tutta la struttura ritmica:

- (29) Senno me par e cortesia (Jacopone LXXXIV 1):

a meno di non volere associare alla misura d'attacco una figura di ipertesi, o inversione di « piede » ((- +) → (+ -))<sup>18</sup>.

Tutti questi dubbi inducono a ritenere che la cesura giochi sì un suo ruolo preciso nell'oscillazione sillabica, ma a condizione che le sillabe in anacrusi siano realmente soprannumerarie, e che non ospitino alcun ictus; e che la struttura ritmica del verso, fatta astrazione per la misura (o le due misure) d'attacco, rimanga invariata, cioè trocaica. Per tutti gli altri casi di anomalia ritmica, non è

line, an extra measure of variation is permissible (we may find either caesural anacrusis or a clausula with various types of catalexis») (Žirmunskij 1925, p. 137).

<sup>16</sup> Troppo permissivo, al riguardo, si dimostra Mancini (1974), che formula il principio secondo cui « le atone [...] successive all'ultima accentata (avanti cesura o a fine di verso) non vennero fatte entrare nel novero sillabico»: e ciò « in seguito a passaggio del verso di base quantitativa alla sua variante latino-medievale di base accentuativa » (Mancini 1974, pp. 373-374). In realtà, però, non si dà mai il caso del settenario, derivabile in teoria da un ottonario con un primo emistichio tronco, come ci potremmo attendere: dopo l'ictus di 3ª, deve essere presente almeno una posizione debole.

<sup>17</sup> Novenario in Mancini (« un ventr'i lupo en voratura »).

<sup>18</sup> Fraccaroli 1887, p. 52.

possibile ricostruire « regole » interne al sistema, e un'analisi del tipo fin qua impiegato risulta a questo punto inadeguata. Non è escluso tuttavia che una risposta possa essere trovata, allargando i nostri termini di confronto, e ancora sul livello della sincronia.

4. Si è già accennato, all'inizio, alla distinzione chiaramente definita da Contini, tra l'ottonario della lauda (con varianti novenarie) e il novenario dei giullari (con varianti ottonarie)<sup>19</sup>. Si tratta di due metri sostanzialmente diversi, soprattutto dal punto di vista della struttura ritmica. Un esempio di novenario giullaresco si ha nella ballata « Mamma, lo temp'è venuto », compresa tra le rime dei Memoriali bolognesi. Anche in questo testo troviamo la solita alternanza nove-otto, ma sia gli ottonari che i novenari (questi ultimi in minoranza) presentano uno schema ritmico relativamente rigido: ictus di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> nei primi; ictus di 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> nei secondi:

- (30)                    « Matre, de flevel natura                    (MB III 21)  
 (31)                    te ven che me vai sconfortando                    (*ibid.* 22).

Com'è evidente, ci troviamo davanti a un caso inverso a quello della lauda: ovvero a un novenario che può offrire, come variante, una forma con un tempo vuoto, normalmente in prima sede, ma anche nel corpo del verso, tra il primo e il secondo ictus (come in

- (32)                    non fo per arme Rolando                    (MB III 24)).

Lo schema metrico-ritmico è dunque:

- (p)                    # P<sup>-</sup><sub>1</sub> P<sup>+</sup><sub>2</sub> P<sup>-</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s))

e ammette come varianti:

- (q)                    # [P<sup>-</sup><sub>1</sub>] P<sup>+</sup><sub>2</sub> P<sup>-</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s))

- (r)                    { # P<sup>-</sup><sub>1</sub> P<sup>+</sup><sub>2</sub> [P<sup>-</sup><sub>3</sub>] P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s))  
                           { # P<sup>-</sup><sub>1</sub> P<sup>+</sup><sub>2</sub> P<sup>-</sup><sub>3</sub> [P<sup>-</sup><sub>4</sub>] P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s)).

<sup>19</sup> L'aggettivo « giullaresco », impiegato da Contini a caratterizzare il novenario, andrà però inteso con molta cautela: di fatto, questo verso, con la solita escursione sillabica, compare anche in ambiente di poesia d'arte e nella lirica cortese, per esempio in Guittone (xv e xxxiii): e così pure, come più sotto si dirà, in Jacopone. Sulle eventuali tracce di anisosillabismo nella lirica curiale, si rimanda ancora a Contini 1961, pp. 252 ss.

Nemmeno qui manca la figura dell'anacrusi iniziale, che dà luogo a un decasillabo fortemente martellato.

Un prezioso esempio di combinazione di tutte le varianti su una cellula ritmica che chiameremo anapestica (per la ricorrenza del piede — — + nel seno del verso) si ha in un testo, ancora una volta di Jacopone, che giunge fino alla misura endecasillabica, con doppia anacrusi iniziale, ma tenendo ben saldo, pur in « una forma così estrema di anisosillabismo »<sup>20</sup>, il sottofondo ritmico. Si elencano, nell'ordine, un ottonario, un novenario, un decasillabo e un endecasillabo:

- |      |                                |                    |
|------|--------------------------------|--------------------|
| (33) | Molto me so' delongato         | (Jacopone xxix 1)  |
| (34) | Ma a quil che covelle me dona  | ( <i>ibid.</i> 47) |
| (35) | Corrocciato me so' per usanza, | ( <i>ibid.</i> 11) |
| (36) | Alluminato me mostro da fore,  | ( <i>ibid.</i> 7). |

Manca, in questo verso, la cesura fissa che era stata notata nell'ottonario trocaico: ne è conferma indiretta la ballata « Meraviglioso beato » di Guittone d'Arezzo (xxxvii), dove il novenario/ottonario risulta dalla combinazione di due membri (il primo dei quali in rima interna) di lunghezza variabile: senario + trisillabo, quinario + quaternario; o quinario + trisillabo (mai doppio quaternario).

In ambiente più propriamente giullaresco, il novenario presenta schema ritmico libero, con possibilità di un « tempo vuoto »:

- (s)           # P±<sub>1</sub> P±<sub>2</sub> P±<sub>3</sub> P±<sub>4</sub> P±<sub>5</sub> P±<sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s)),

anche se si può rilevare una certa prevalenza della forma giambica, o giambico-trocaica. In qualche caso l'alternanza si fa più rara, fino all'esempio del Frammento Papafava, che non ha nessun ottonario:

- (37)           Eo me'n sto sola en camarela  
                   e an' talora en mei' ia sala:  
                   no hai que far có de la scala  
                   né a balcon né a fenestra,  
                   ké tropo m'è luitan la festa  
                   ke plu desiro a celebrare.

(FP 30-35).

<sup>20</sup> Contini 1960, II, p. 128.

5. Riepilogando. La versificazione italiana arcaica presenta un metro di misura variabile, oscillante normalmente di una o due unità sillabiche: questa oscillazione dà luogo a versi che, nella moderna terminologia, sono l'ottonario, il novenario e il decasillabo. All'interno di queste forme, possiamo distinguere, in base alla struttura metrico-ritmica, due tipi: il primo, si è convenuto di chiamarlo ottonario « trocaico »; al secondo è stata apposta l'etichetta di novenario « giullaresco », sulla scia di Contini, ma s'è visto che con questa formula vanno intesi almeno due sottotipi: uno, con andamento ritmico rigido, e sostanzialmente anapestico; e un altro, con disegno ritmico libero, ma in prevalenza giambico-trocaico. Fenomeno comune ai due tipi-base è la possibilità di anacrusi mobile, il cui impiego è massiccio nell'ottonario trocaico, occasionale nel novenario anapestico, raro nel novenario giambico-trocaico. Al novenario è invece nota la figura dell'acefalia o del tempo vuoto iniziale, frequentissima nel novenario anapestico, meno frequente nel novenario giambico-trocaico. Fenomeno proprio dell'ottonario trocaico è la presenza (salvo eccezioni) di cesura, che manca invece del tutto, come elemento funzionale, nel novenario.

A complicare questo quadro, si aggiungono le deviazioni ritmiche dell'ottonario trocaico da un lato; e dall'altro le deviazioni metriche (cioè della misura) del novenario: ammesso infatti che quest'ultimo discenda dall'*octosyllabe* francese, è giustificata la domanda del perché da un originale rigidamento isosillabico (fatta eccezione per aree periferiche, anglo-normanno e franco-veneto) sia stata tratta una copia anisosillabica.

Un'analisi esclusivamente sincronica dei versi in questione deve a questo punto cedere le armi: il tentativo di ricondurre le svariate forme a un ordine metrico e ritmico preciso (sia pure, s'intende, un ordine ricavato dal testo stesso, e mai sovrapposto dall'esterno, a danno della lettera) deve arrestarsi davanti ai troppi elementi devianti, dal punto di vista sillabico ma soprattutto da quello ritmico. Non per questo, però, si deve considerare sterile l'analisi fin qui condotta, e i risultati ricavatine. Bisognerà piuttosto fare appello, per darci conto delle aberrazioni e restituire un senso al sistema, all'asse della diacronia: : tornare cioè sulla questione spinosa e incerta — alla quale però una concezione strutturale del fatto metrico ha il dovere di non sottrarsi, almeno non quando essa ri-

sulti indispensabile alla comprensione del sistema stesso — dell'origine dei versi presi in esame.

6. Lasciamo da parte i casi in cui l'anisosillabismo è da attribuire a imperizia tecnica o a lassismo metrico (allo scarto sillabico si accompagnerà qui certamente un uso trascurato della rima, e altri segni di cattivo stile): e consideriamo soltanto i fenomeni di alternanza riscontrabili, senza incertezze, in testi di non troppo problematica tradizione che si presentino in ogni altro aspetto come accurati.

L'ottonario di Jacopone,

(38) Povertade ennamorata, (Jacopone LIX 1),

richiama indubbiamente uno dei metri più fortunati della poesia mediolatina, derivato a sua volta (come sapevano già i *poéticiens* del XIII secolo) dal primo membro (dimetro trocaico) del classico settenario trocaico<sup>21</sup>:

(39) Dies irae, dies illa

(40) Stabat Mater dolorosa

Ora, la versificazione ritmica mediolatina presenta alcune caratteristiche che saranno poi proprie della versificazione romanza arcaica. Per ciò che riguarda il verso ricalcato sul dimetro trocaico, esso ha, anzitutto, una netta cesura che isola i due membri minori; inoltre, sono consentite oscillazioni sillabiche dovute all'aggiunta di una misura d'attacco davanti al primo e/o al secondo emistichio. In qualche caso, si hanno licenze anche maggiori, con il risultato di versi veramente ametrici, che trovano la sola giustificazione nel loro carattere di testi destinati alla musica, e, molto spesso, a una

<sup>21</sup> «La coscienza dell'unità di questo verso si venne perturbando, e, spezzato in due versicoli, cioè in un ottonario piano e in un senario sdrucchiolo, si raddoppiò e moltiplicò il primo emistichio, l'ottonario, e così ne nacque una strofetta ove si trovavano premessi al senario sdrucchiolo due o tre o anche più ottonari piani, più o meno rimanti o no tra loro» (D'Ovidio 1898, pp. 163-164). In realtà, il primo emistichio, l'ottonario, guadagna autonomia tale che può comparire anche da solo e senza l'accompagnamento del senario sdrucchiolo, come nel *Dies irae*; mentre un senario sdrucchiolo figura come terzo elemento delle strofette dello *Stabat Mater*, attribuito, com'è noto, a Jacopone.

musica preesistente, che il poeta conosceva e aveva presente mentre componeva, così da poter tenere conto di tutte le libertà che la melodia gli consentiva, e che, nell'esecuzione, sarebbero passate inosservate<sup>22</sup>. Il tipo ritmico « regolare » e largamente dominante è comunque quello con ictus in 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> posizione, al di là delle pur numerose varianti.

È evidente come la poesia sacra arcaica in volgare abbia ricalcato anche il metro più diffuso (benché non esclusivo) della poesia religiosa del Medioevo latino, trasferendo alla nuova lingua poetica un gran numero delle vecchie teniche e costumanze metriche.

Il novenario « giullaresco », nei suoi due sottotipi,

(41)	Venite, polcel'amorosa,	(DM 1)
(42)	En lui è tuto el me' conforto:	(FP 12),

presuppone invece, oltre che per la sua misura, per il suo impiego in generi precisi (poesia didattica, rifacimenti di poemi francesi, produzione giullaresca) una derivazione dall'*octosyllabe*<sup>23</sup>. In alcuni testi, compare in veste costantemente anapestica, privilegiando dunque uno dei molti tipi ritmici dell'*octosyllabe*: per essere esatti, quello più cadenzato (« Dou mur volentiers remirai »: Guillaume de Lorris), per avere intervalli uguali di due deboli tra i tre ictus (— + — — + — — +)<sup>24</sup>. Salvo eccezioni rigidamente isosillabiche (come il Frammento Papafava), la norma è anche per il novenario, sia quello anapestico che quello giambico-trocaico, l'escurione sillabica.

L'ipotesi che con cautela si avanza è che tra l'ottonario trocaico di derivazione mediolatina e il novenario di calco francese si sia creata una confusione dovuta all'elasticità del primo (entro i limiti

<sup>22</sup> Si rinvia all'ampia trattazione di Norberg 1954, pp. 28 ss., e Norberg 1958, pp. 142 ss.

<sup>23</sup> Il quale rimanda, a sua volta, al dimetro giambico ritmico mediolatino (si veda in ultimo Burger 1957, pp. 135-136): ma per l'area italiana è da escludere senz'altro una derivazione diretta del novenario dal suo antenato mediolatino, e la mediazione francese sembra fuori discussione.

<sup>24</sup> A questo tipo sembra riferirsi Dante nel *De vulgari eloquentia*: il novenario gli pare infatti che risulti dalla somma di tre trisillabi (« Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit, vel propter fastidium obsolevit »: VE II v 6)..

della norma già mediolatina che consentiva la misura d'attacco), che ha permesso di scambiare, tra l'uno e l'altro, alcune caratteristiche e peculiarità. La variabilità sillabica dell'ottonario trocaico viene estesa al novenario giullaresco, avallando in quest'ultimo operazioni di allungamento e raccorciamento su un nucleo anapestico o giambico-trocaico; mentre l'*octosyllabe* e il suo derivato italiano possono avere influito sull'ottonario trocaico, introducendo e legalizzando una libertà ritmica anche maggiore di quella permessa al suo antecedente mediolatino. In casi estremi, si hanno veri e propri scambi di tipi ritmici, ottonari trocaici in contesti novenari, e novenari (perfino anapestici) in contesti trocaici<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Già Giuseppe Galli (1906, pp. 70-81; poi 1910, pp. XVI-XVIII) aveva accostato il novenario-*octosyllabe* all'ottonario della lauda, pretendendo però una derivazione del secondo dal primo, dovuta al ritirarsi dell'accento dalla 4ª alla 3ª posizione: « Questa modificazione così semplice veniva a far sorgere un nuovo verso, il cui primo emistichio era uguale alla prima parte dell'ottonario. Facile quindi il cadere dell'uno nell'altro; ancora più facile l'espandersi dell'ottonario, molto più armonioso e facile dell'altro. E le laude nostre, colla mescolanza strana e bizzarra dei due versi, ci darebbero modo di sorprendere sul fatto questa progressiva sostituzione » (1910, p. XVII). Ma la tesi del Galli, la cui opera ha avuto di recente postumi onori da parte di Contini (1961, p. 249), appare fragile in più di un punto: anzitutto, il principio dello « spostamento », casuale o dovuto a imperizia, dell'ictus può portare troppo facilmente a questa e a ben più fantasiose genealogie, tutte prive di dimostrazione però; lo studioso non tiene inoltre conto della possibilità di una misura d'attacco, e prende per novenari alla francese ottonari con anacrusi; accetta senza discutere l'opinione di Gaston Paris (poi confutata da D'Ovidio e nemmeno accolta da Maurice Grammont), secondo la quale l'*octosyllabe* avrebbe cesura fissa dopo l'ictus di 4ª: ora, se già nell'*octosyllabe* è normale, sebbene non frequente, un ictus di 3ª, l'arretramento dell'ictus dalla 4ª alla 3ª nei poeti italiani non è affatto un'innovazione. In realtà, l'ottonario ritmico mediolatino era un modello assai più prossimo, specie in generi sacri, che non l'*octosyllabe* francese.

Merita infine di essere ricordato un saggio di Margueron (1951), in cui, sulla scia delle ricerche di Félix Lecoy sul *Libro de buen amor*, viene data all'oscillazione sillabica un'interpretazione in chiave stilistica (« Dans un ensemble d'ottonari, un vers plus long sert à présenter un personnage, à souligner une image, un sentiment, un geste, une attitude, à donner à la pensée un tour plus sentencieux ou solennel, d'une façon générale à mettre en valeur tel détail destiné à frapper l'imagination de l'auditeur, enfin à marquer le *ritardando* de la cadence en fin de tirade et avant une pause importante »: p. 89): questa ipotesi, benché bisognosa di ulteriori conferme su più vasta scala, che non mi risulta ci siano poi state, deve però supporre la preesistenza di una poetica anisossilabica

A favorire questi commerci, non sarà stato estraneo il fatto che l'*octosyllabe* è impiegato in Francia anche nella poesia sacra: e sicuramente in novenari « giullareschi » (ma l'etichetta sarà sentita a questo punto come troppo categorica) è scritta la già citata lauda di Jacopone « Molto me so' delongato »; mentre regolari ottonari trocaici, più spesso in forma anacrusica, si ritrovano ad esempio (frammisti a versi brevi) nel sirventese del giullare Ruggieri Apugliese<sup>26</sup>. Del resto Jacopone, nel maneggiare i suoi novenari, poteva servirsi di una figura metrica già praticata nella poesia ritmica mediolatina, ovvero l'amputazione della prima posizione debole nei ritmi ascendenti, fenomeno parallelo all'aggiunta della misura d'attacco nei ritmi discendenti<sup>27</sup>. Se prescindiamo per un momento dalla disposizione interna degli ictus e dalla possibilità nell'ottonario di anacrusi in cesura, l'ottonario e il novenario risultano avere schemi simili:

- (f) (s) # P<sub>1</sub> P<sub>2</sub> P<sub>3</sub> P<sub>4</sub> P<sub>5</sub> P<sub>6</sub> P<sub>7</sub> # (s(s))  
 (s) [P<sub>1</sub>] P<sub>2</sub> P<sub>3</sub> P<sub>4</sub> P<sub>5</sub> P<sub>6</sub> P<sub>7</sub> P<sub>8</sub> # (s(s));

per di più, anche ritmicamente identici, in superficie, sono l'ottonario trocaico con anacrusi iniziale e il novenario-*octosyllabe* di forma giambica pura:

- (f) (s) # P<sup>+</sup><sub>1</sub> P<sup>-</sup><sub>2</sub> P<sup>+</sup><sub>3</sub> P<sup>-</sup><sub>4</sub> P<sup>+</sup><sub>5</sub> P<sup>-</sup><sub>6</sub> P<sup>+</sup><sub>7</sub> # (s(s))  
 (t) # P<sup>-</sup><sub>1</sub> P<sup>+</sup><sub>2</sub> P<sup>-</sup><sub>3</sub> P<sup>+</sup><sub>4</sub> P<sup>-</sup><sub>5</sub> P<sup>+</sup><sub>6</sub> P<sup>-</sup><sub>7</sub> P<sup>+</sup><sub>8</sub> # (s(s)).

Di qui la possibilità di confusioni e di scambi su più vasta scala dei due schemi metrici e ritmici<sup>28</sup>.

(delle cui regole di funzionamento ci siamo fin qui occupati), indipendentemente dall'utilizzazione stilistica che, in alcuni testi, di essa può essere stata fatta.

- <sup>26</sup> (43) Di Merlin sapria trattare,  
 quando fece bene e male;  
 com' nacque Artuso al temporale:  
 la mia materia è cutale  
 [...]

(Ruggieri Apugliese, II (Contini) vv. 217-220).

<sup>27</sup> Norberg 1954, pp. 28ss.

<sup>28</sup> Del resto, anche sul piano della strofica sono stati dimostrati precisi contatti tra la poesia sacra e quella profana: basti qui pensare al caso della ballata,

Che tale confusione fosse inconsapevole, e dovuta a ignoranza, appare lecito dubitare: a parte ogni altra considerazione, soprattutto perché ciascuno dei due tipi-base conserva pur sempre, a un esame statistico interno dei singoli testi, una sua prevalenza quantitativa sulle forme anomale o mutate dall'altro tipo; e, una volta concessa anche al novenario-*octosyllabe* la licenza dell'escursione sillabica, i due metri mantengono *grosso modo* costante la loro impalcatura ritmica, che resiste alle occasionali e più o meno frequenti (a seconda degli autori) deviazioni. Ed è questo impianto ritmico, violato ma ogni volta riaffermato, che si fa portatore, in conclusione, di una « vaga funzione iconica », come Segre direbbe<sup>29</sup>, a segnale dei diversi generi e delle varie intenzioni stilistiche dei poeti.

COSTANZO DI GIROLAMO

The Johns Hopkins University, Baltimore

che i Disciplinati umbri derivano dal canto profano: inoltre, Jacopone introdurrebbe lo schema 'zagialesco' (AAAX) (ma probabilmente attraverso la mediazione mediolatina), Guittone lo schema della ballata maggiore. Sull'intricata questione, si veda Roncaglia 1962, da integrare con le precisazioni di Avalle 1964.

<sup>29</sup> Segre 1969, p. 74.

#### CHIAVE DELLE ABBREVIAZIONI

Avalle, D'Arco Silvio

1963 *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli.

1964 Recensione a Roncaglia 1962, « Giornale storico della letteratura italiana », CXLI, pp. 292-295.

Burger, Michel

1957 *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris.

Camilli, Amerindo

1953 *La metrica italiana preletteraria*, « Lettere italiane », V, pp. 194-203.

Contini, Gianfranco

1960 *Poeti del Duecento*, a cura di G. C., Milano-Napoli, tt. I e II.

1961 *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale* (Convegno di studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di Lingua), Bologna, pp. 241-272.

Di Girolamo, Costanzo

- 1973 *Teoria e prassi della versificazione*, « Strumenti critici », VII, pp. 269-282.

D'Ovidio, Francesco

- 1898 *Sull'origine dei versi italiani*, « Giornale storico della letteratura italiana », XXXII: poi nel vol. *Versificazione romanza. Poesia e poetica medioevale*. Napoli, 1932, 3 vol., vol. I, pp. 131-261.

Fraccaroli, Giuseppe

- 1887 *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino.

Galli, Giuseppe

- 1906 *I Disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi*, Torino (« GSLI », supplemento n. 9).  
1910 *Laudi inedite dei Disciplinati umbri scelte sui codici più antichi*, da G. G., Bergamo.

Guarnerio, Pier Enea

- 1893 *Manuale di versificazione italiana*, Milano.

Leonetti, Pasquale

- 1934 *Storia della tecnica del verso italiano*, Napoli, 2 voll.

Mancini, Franco

- 1974 *Laude di Jacopone da Todi*, a cura di F. M., Bari.

Margueron, Claude

- 1951 *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XII<sup>e</sup> siècle*, « Neophilologus », XXXV, pp. 80-91.

Norberg, Dag

- 1954 *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, Stockholm.  
1958 *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm.

Roncaglia, Aurelio

- 1962 *Nella preistoria della lauda: ballata e strofe zagalesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Perugia, pp. 460-4785.

Roubaud, Jacques

- 1971 *Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle et Keyser*, « Poétique », II, pp. 366-387.

Segre, Cesare

- 1969 *I segni e la critica*, Torino.

Spongano, Raffaele

- 1966 *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna.

Zambaldi, Francesco

- 1874 *Il ritmo dei versi italiani*, Torino.

Zirmunskij, Victor

- 1925 *Vvedeniije v metriku, Teorija stixa*, Leningrad; trad. inglese, da cui si cita: *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*, The Hague, 1966.

NOTA. Tutti i testi italiani sono citati dall'antologia continiana dei *Poeti del Duecento*, indicando però, non il numero d'ordine della silloge, ma quello delle varie vulgate (anche riportato da Contini), in modo da facilitare il riferimento a altre raccolte o edizioni. Per Jacopone, si avverta che la numerazione è quella della Bonaccorsiana, mentre Mancini segue l'ordine degli antichi manoscritti umbri (i due sistemi sono messi a confronto dallo stesso Mancini 1974, alle pp. 851-854).

DM=Danza mantovana; FP=Frammento Papafava; LC= Laude di Corona; MB=Rime dei Memoriali bolognesi.