

gani et Larii incolae, consternati ad domos, omnibus rebus nudandas, abigenda in editos montes armenta, asportanda pretiosiora quaeque, timore Germani exercitus, qui ad horas expectatur, nostro summo infortunio et deorum immortalium ira hoc iter habiturus, ut Italiam iam bellis, fame, rapinis egestate, tot mortalium clade vastatam, novis nec nostra aetate finem habituris bellis involvat. Iam Colecum, vicum primum agri Mediolanensis, versus Rhaetos limitem, hostiliter diriperunt; et hoc praeter imperia ducis; sic nimirum solent amicos! (pag. 76).

E in un'altra lettera a Domenico Molino troviamo:

Vix dederam ad te superiores novissimas litteras, cum ecce tres Germanorum legiones, quae recta in vallem Saxinam tendere debebant, iniussu Spinolae, imo vero eo repugnante, in nos (a Bellano) incubuerunt, ausae in fines nostrae provinciae sese effundere ante eius imperium. Momento agri omnes vastati, et qui unicus est horum montium fructus, vindemia, praerepta votis miseriarum incolarum, quibus haec una spes ex tam longa fame, ex tam diuturnis maximorum exercituum vexationibus reliqua erat: fruges decerptae, succisae arbores, casae et mapalia incensa... (pag. 86).

Rileggiamo ora il Manzoni: « Una gran parte degli abitanti si rifugiarono sui monti, portandovi quel che avevano di meglio, o cacciandosi innanzi le bestie (pag. 550, Russo).

Tanto nel carteggio boldoniano come nel romanzo del Manzoni, frequente è la menzione del suono delle trombe e dei tamburi. Scrive il Boldoni:

Nunc haec legio, quam Brandeburgensis Marchio ducit, proficiscitur et ipsa in fines Bergomatium: succedent aliae longe deteriores ut numquam sit finis lacrymarum. Sed ego nequeo pluribus et tympanorum strepitus scribentem inturbant. Tu autem dole Lutheranam rabiem in Italiam apertis portis se effundere (pag. 88).

E il Manzoni: « Finalmente se ne andavano, erano andati, si sentiva da lontano morire il suono dei tamburi e delle trombe, succedevano alcune ore di una quiete spaventata; e poi un nuovo maledetto batter di cassa, un nuovo maledetto suono di trombe annunciava un'altra squadra » (pag. 561, Russo). Altri confronti si potrebbero fare (1); ma quanto si è detto basta per dimostrare l'importanza di questo carteggio ad illustrazione de *I promessi sposi*.

A. M. PIZZAGALLI.

(1) Alcuni ne ha il Cermentati, *S. Boldoni da Bellano*, pag. 48-49, Roma, 1899.

L'ENDECASILLABO:

STRUTTURA E PECULIARITÀ

L'unità ritmica e formale del verso neolatino, nei suoi schemi fondamentali e nelle possibili sostituzioni, è per noi tesi e postulato ad un tempo: in questo senso tale unità fu studiata e dimostrata in un precedente articolo di questa rivista (1).

Si vuole ora proporre qui all'osservazione del lettore un altro aspetto del medesimo problema.

L'attenzione dei metrici si è concentrata, e spesso tormentata, su di una quantità di minute questioni, di cui taluna del tutto secondaria e, ci sia permesso confessarlo, artificiosa. Pure, malgrado tale cura, non sembra che finora sia stata ben avvertita, e valutata nella sua importanza, una serie di fenomeni che, per uniformità di carattere, definisco genericamente « anomalie ritmiche » del verso neolatino.

Dette anomalie vengono ad assumere un particolare interesse, in quanto che la spiegazione loro comporta un riesame di tutta la struttura ritmica del verso e costringe a sviscerarne, in modo che credo definitivo, la consistenza. Così, verremo a toccare nuovamente le questioni che intorno alla metrica si agitano, ad acquistare sempre più chiara coscienza di ciò che sia ritmo poetico, nella sua sostanza, nelle sue specie, nelle sue peculiarità; l'anomalia ci farà meglio riconoscere la norma.

Il problema si può enunciare entro i seguenti termini riassuntivi:

« Si incontrano dei versi nei quali non esiste, o almeno non risulta evidente, la regolare successione di arsi e tesi, ammessa quale postulato dell'unità ritmica: a tale unità detti versi sembrano contraddire ».

In realtà essi appaiono come spezzati in qualche punto, o meglio, per esprimermi con più precisione, noi avvertiamo come un *hiatus*, una lacuna, che denunzia la mancanza di regolare elemento ritmico (arsi) in quel punto; detta lacuna viene a giustapporre artatamente due elementi simili (tesi), contravvenendo

(1) UGO SESINI, *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, « Convivium », 1938, N. 5, pag. 481-502.

alla legge di necessaria alternativa fra arsi e tesi ed invertendo da quel punto il ritmo stesso del verso.

Tale la questione. Sarà ancora l'endecasillabo, e secondariamente il settenario, l'oggetto del nostro studio. Per questa volta intendo fissarmi unicamente su forme italiane ed attingerò dal *Canzoniere* petrarchesco tutti gli esempi necessari, valendomi della lezione fornita dal Codice Vaticano-latino 3195 (1).

Avverto che la scelta dei casi richiede attenzione; infatti essi debbono effettivamente presentare il così detto *hiatus*, in maniera che il ritmo non sia in nessun modo altrimenti risolvibile: né con spostamento, né con alleggerimento d'accento grammaticale. È facile, infatti, a chi non sia addestrato all'analisi ritmica, o si abbandoni al semplice orecchio e ad un ritmo soggettivo, di incontrarne molto spesso di puramente illusori. Giova di insistere su questo punto con qualche esempio.

L'endecasillabo petrarchesco: *Et altri col desio folle che spera* (Son. *Son animali al mondo*) può dare l'illusione di frattura se si ritma così:

| Èt àltri còl dēsio || fòllē chē spērā.

Ma tale scansione è soggettiva, anzi arbitraria. Il verso, per l'opposto, si dispone regolarmente entro questo schema:

| Èt àltri còl dēsio fòllē chē spērā.

Altrettanto dicasi di quest'altro endecasillabo, quando venga ritmato così:

Déntrō pūr fòcō τ fòr || *cándidā nēuž* (Sest. *Giouene donna sotto uerde lauro*), anziché nella sua normale scansione:

Déntrō pūr fòcō τ fòr cándidā nēuž.

Per l'opposto altri endecasillabi, ed è a questo tipo che vogliamo qui rivolgere l'attenzione, recano ben sensibile quella anomalia che forma oggetto del nostro studio. La frattura, l'hiatus, è evidente in essi e non può in nessun modo venire abolita, giacché per fare ciò saremmo costretti a introdurre uno spostamento fra ritmo ed accento verbale del tutto deturpante e ripugnante. Si osservi appunto l'endecasillabo *Da lo spirito lor uiuer lontane* (Son. *Io mi riuolgo indietro*). Esso presenta uno schema ritmico di tal forma:

| Dā lō spirītō lōr || uiuēr lōntānē.

(1) Il *Canzoniere* di Francesco Petrarca, riprodotto letteralmente dal Cod. Vat.-lat. 3195 a cura di Ettore Modigliani, Roma, Società filologica romana, 1904. Come ho sempre fatto anche per gli antichi testi provenzali e francesi, conservo la grafia originale, soltanto dividendo le parole e risolvendo le abbreviazioni.

La frattura fra *lor* e *uiuer* è evidente; ritmare con uno schema normale porterebbe ad uno spostamento, fra tesi ed accento, insopportabile sulla parola *uiuer*:

Dā lō spirītō lōr uiuēr lōntānē,

né altra soluzione è possibile.

Pertanto noi ci limiteremo a studiare, scegliendoli accuratamente, i casi del tutto genuini, ed irrisolvibili per altra via.

Una tale anomalia non può venire spiegata che in due modi:

1. O i versi di tal natura sono realmente costituiti da due membri dal ritmo opposto (per esempio, l'uno giambico e l'altro trocaico) avvicinati l'uno all'altro, come avviene negli asinarteti classici; allora il verso sarebbe organismo composito.

2. O essi celano, sotto l'apparente schema anomalo, qualche peculiarità ritmica per la quale la struttura si normalizza, riconducendo le sillabe (ossia il « ritmo elementare » della parola che si trova al punto di frattura) alla regolare posizione arsaica e tetica del « ritmo-verso »; allora essi rientrano nello schema normale e risultano « unitari » come tutti gli altri.

Enunciato così il problema, prospettandone anche le possibili soluzioni, noi procederemo anzitutto alla impostazione teorica di esso, in sede di ritmica pura; ricorreremo quindi, in un secondo tempo, alla documentazione.

Prima di procedere oltre è necessario anzitutto anticipare qui una constatazione scaturita dall'esame dei casi e così formulata:

« Allorché si verifica la giustapposizione di due tesi, generante il senso di frattura, di inversione, di *hiatus* che dir si voglia, la seconda tesi è seguita in e c c e p i b i l m e n t e da due arsi e forma con esse un dattilo; in tutto, il punto anomalo assume questo schema: $\text{||} \sim \sim$ »

Pertanto, a generare il fenomeno ritmico in questione è necessaria la presenza di un dattilo preceduto da una tesi.

Quindi: innanzi a qualsiasi dattilo interno del verso (ossia non situato né in prima né in seconda sede; giacché nel primo caso non sarebbe preceduto da nulla, nel secondo sarebbe preceduto da un solo tempo, che di per sé non può costituire ritmo e che, posto innanzi ad una tesi, quale quella iniziale del dattilo in questione, diverrebbe necessariamente arsaico), può verificarsi un *hiatus* ritmico (1).

Se noi riusciremo a stabilire le possibili posizioni del dattilo in tutti i vari schemi dell'endecasillabo, noi potremo sapere *a priori* dove può verificarsi il fenomeno in tale verso. Ciò premesso, rifacciamoci un po' indietro, riprendendo in esame tutta la materia ritmico-metrica relativa all'endecasillabo, in succinto ma completo riassunto.

(1) Per semplificazione, converremo di chiamare così il fenomeno che stiamo studiando; del resto tale denominazione mi sembra tutt'altro che impropria, anzi la più adatta ad esprimere, con aderenza alla realtà, il curioso fenomeno. Il termine equivale alla così detta *pausa* dei metrici. Il lettore, avvertito, non equivocherà certo con lo iato grammaticale.

Nel precedente articolo ho definito il verso « organismo ritmico complesso », costituito da ritmi elementari i quali alternano un'arsi ad una tesi (ritmo binario) o due arsi ad una tesi (ritmo ternario); tale alternativa è condizione *sine qua non* del ritmo stesso. Per tanto non si possono ammettere né due tesi consecutive né più di due arsi. Ogni musicista ed ogni ritmologo deve sapere, e sa, che al di là di tre tempi primi cade un nuovo appoggio, una nuova tesi; il nostro senso non raggruppa in un solo ritmo più di tre elementi. Gli organismi ritmici più complessi (di 4, 6, 8, 9, 12 tempi primi) non sono che aggregati di ritmi binari o ternari.

Si comprende per ciò come gli schemi che ricorrono nei trattati di metrica, in cui si trovano perfino quattro o cinque atone consecutive, sono *ritmicamente assurdi*.

Tale, ad esempio, il verso (1):

Spīritō mālēdētō ti rīmānī

dove notiamo che le sillabe *ma*(ledetto) e *ti* non sono affatto atone, ossia arsciche, dal punto di vista ritmico, ma bensì posseggono un accento secondario che corrisponde ad una autentica tesi ritmica. Per tanto il vero schema del verso è il seguente (2):

Spīritō mālēdētō ti rīmānī.

Da ciò si nota come il limitarsi a definire le così dette sillabe atone ed accentate nel ristretto senso grammaticale, non porta ad alcun vero risultato dal punto di vista ritmico.

Stabiliti questi fondamenti, resta da vedere in qual maniera e con quali varie combinazioni si possano disporre i ritmi elementari, binario e ternario, in naturale successione entro l'ambito quantitativo di un determinato verso.

Siccome è l'endecasillabo che interessa particolarmente la nostra trattazione, presento qui una tavola completa di tutti i possibili schemi d'un tale verso, ordinati secondo un criterio di classifica di cui verrà immediatamente data ragione.

(1) Avvertasi che i metrici segnano con — la sillaba tonica e con ∪ la atona. Tale prestito di segni dalla prosodia classica, dove essi vengono usati con tutt'altro significato, non mi sembra punto opportuno.

(2) Ben si vede come più logici ed inequivocabili siano i nostri segni ' ∪.

		SEDI												
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI		
N. d'ordine e di classifica	1	∪	'	∪	'	∪	'	∪	'	∪	'	∪	} N. 4 con <i>incipit</i> giambico	
	2	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪		
	3	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	4	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	5	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	} N. 3 con <i>incipit</i> anapestico	
	6	∪	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	7	∪	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	8	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	} N. 3 con <i>incipit</i> trocaico	
	9	'	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	10	'	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'		
	11	'	∪	∪	'	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	} N. 2 con <i>incipit</i> dattilico	
	12	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪	∪	'	∪		

Queste 12 forme diverse, che rappresentano tutte le combinazioni possibili, sono disposte e classificate secondo un ordine progressivo, determinato in primo luogo dal grado di irregolarità dell'*incipit*, in secondo luogo da quello delle strutture che all'*incipit* fanno seguito.

Infatti gli *incipit* sono considerati: prima, nella regolare forma arscica giambica; poscia, in quella più complessa, ma egualmente arscica, che è la anapestica; in terzo luogo, nella forma trocaica la quale è tetica, ossia opposta alla prima, e costituisce un vero e proprio *invertimento di ritmo*; infine, per quarta, collochiamo la forma dattilica che è invertimento della seconda, anapestica, e quasi sviluppo della trocaica.

Stabilita la classifica dell'*incipit*, la classifica interna dei singoli schemi viene determinata in ordine progressivo, movendo dal minore al maggiore numero di sostituzioni al giambico originario. Tale numero è rappresentato dalla somma delle singole sedi che sostituzioni, o alterazioni che dir si voglia, contengono in confronto allo schema fondamentale, tutto giambico, che è il primo della serie. Otteniamo così:

(Incipit giambico)	N. 1:	tutte le sedi normali,	schema base dell'endecasillabo.
»	» 2:	8 sedi normali, 3 sedi alterate	(ossia con sostituzioni)
»	» 3:	8 » » 3 » »	(1)
»	» 4:	6 » » 5 » »	
(Incipit anapestico)	» 5:	8 » » 3 » »	
»	» 6:	6 » » 5 » »	
»	» 7:	4 » » 7 » »	
(Incipit trocaico)	» 8:	9 » » 2 » »	
»	» 9:	5 » » 6 » »	
»	» 10:	3 » » 8 » »	
(Incipit dattilico)	» 11:	9 » » 2 » »	
»	» 12:	6 » » 5 » »	

Si deduce dalla tavola degli schemi ritmici che le tre ultime sedi, ossia la IX, X, XI, sono identiche per tutti i dodici casi. Ciò è naturale conseguenza del fatto che la decima sede è ineccepibilmente una tesi (su cui cade l'accento finale del verso) e come tale deve essere preceduta e seguita da un'arsi: \breve , $\acute{}$, $\grave{}$.

Date così le necessarie giustificazioni sul criterio della classifica, cito ora un esempio pratico per ognuno dei dodici schemi contemplati sopra, valendomi di altrettanti endecasillabi petrarcheschi. Ecco dunque dodici tipi differenti che racchiudono tutte le regolari possibilità ritmiche del verso:

- 1 - *Dì quèi sòspiri ònd io nùdriuà l corè* (Son. *Uoi ch ascoltate*)
- 2 - *Làssàr ùl uèlo ò pèr sòle ò pèr òmbrà* (Son.)
- 3 - *È l giòrno àndrà pién dī minùtè stèllè* (Sest. *A qualunque animale*)
- 4 - *Sè nòn chè l uèdèr uèi stèssè u è tóltò* (Canz. *Perche la uita e breve*)
- 5 - *Èt pùnire ìn ùn dī bèn mille òffèsè* (Son. *Per fare una leggiadra*)
- 6 - *À giùdèa sī tantò sòur ògnī stàtò* (Son. *Que ch infinita*)
- 7 - *È còl móndo è cón mīa ciècà fòrtùnà* (Son. *Quando l sol bagna*)
- 8 - *Spècça à tristī nòccier gòuerni è sàrtè* (Son. *Quando dal proprio sito*)
- 9 - *Nùdò sé nòn quántò uèrgògna ùl uelà* (Son. *Non d atra è tempestosa*)
- 10 - *Òndè quèstà gèntil dónnà sī pàrtè* (Son. *Per mirar policleto*)
- 11 - *Mòuèsi ùl uèccihèrèl cànùto è biànchò* (Son.)
- 12 - *Sé lā mià uitā dā l'àsprò tòrmèntò* (Son.)

(1) La precedenza del N. 2 sul N. 3, che pur si trova nelle identiche condizioni, è motivata dal fatto che il N. 2 presenta una struttura meno commista. Infatti troviamo in esso: due giambi, due anapesti piú una atona finale; per l'opposto nel N. 3 troviamo: un giambico, due anapesti, un giambico piú una atona finale.

La frequenza con cui si trovano usati questi diversi schemi è varia. Dal *Canzoniere* petrarchesco si possono ricavare, per approssimazione, i seguenti risultati statistici:

Precede, a maggioranza assoluta, il primo schema; seguono poscia l'undecimo ed il quinto; a maggior distanza, il secondo ed il duodecimo; gli altri sono tutti, piú o meno, rari: rarissimi il sesto ed il decimo. Sarebbe interessante ricercare le ragioni di tali diverse frequenze, ma noi qui ci accontenteremo di averle constatate, e tanto basti.

* * *

Però, avanti di procedere oltre, è necessario soffermarci su un'altra questione che senza dubbio si affaccia spontanea alla mente del lettore; egli si chiederà come debba avvenire la collocazione e la ritmazione delle parole entro i vari schemi e come, reciprocamente, si debba scandire in base ad essi un determinato verso. La norma generale è assai semplice: « facendo corrispondere, in linea di massima, gli accenti tonici e gli accenti secondari delle parole alle tesi ritmiche dei membri binari o ternari ». In linea di massima, giacché la non corrispondenza fra tesi ed accento è talora necessaria e, fino ad un certo grado, tollerabile.

Ma è opportuno, a quest'ultimo proposito, un chiarimento: non solo per i metrici, ma anche per i musicisti ed i musicologi che di solito sono influenzati da preconcetti della moderna teoria e pratica musicale.

Ritmo è fenomeno quantitativo, organizzato dal senso di slancio e riposo; l'intensità, la forza, è in esso fattore accessorio. Quindi non si confonda tesi ritmica (') con accento grammaticale, il qual ultimo è in realtà una forza. L'accento deve cadere su tesi ritmica, e infatti nella assoluta maggioranza dei casi vi cade; per l'opposto la tesi ritmica può trovarsi benissimo su sillaba atona.

Ragione per cui, scandendo, non si deve commettere la grossolanità di accentare ogni tesi come una reale sillaba grammaticalmente tonica, ma si deve valutare quantitativamente, vorrei dire quasi mentalmente, il membro ritmico.

Forse sarebbe opportuno esprimere i tempi ritmici con simboli del tutto astratti che togliessero, dalla radice, ogni ragione d'equivoco, equivoco che permane inevitabile quando si usano segni grafici confondibili con accenti o peggio ancora quando si parla di *battere* e di *levare*. Si potrebbero benissimo significare i tempi con simboli numerici o alfabetici (1, 2; 1, 2, 3; a, b; a, b, c).

Pertanto, quando io scandisco, esattamente e correttamente, un verso come questo:

Òndè quèstà gèntil dónnà sī pàrtè,

non significa punto che io accentui barbaramente *gèntil* in luogo di *gentil*, ma significa che divido il ritmo-verso nei suoi legittimi ritmi elementari che potrebbero venire espressi così: *a b, a b, a b, a b c, a b.*

Ciò premesso, ritorniamo all'argomento.

In tesi generale il ritmo ha una sua realtà intrinseca, numerica, e soltanto essa vige nella musica. Ma la poesia possiede anche un contenuto concettuale e questo può, attraverso la sintassi che ne è l'espressione, influire limitatamente sul ritmo stesso, determinandolo in un modo piuttosto che in un altro. Mi spiego:

I due settenari petrarcheschi:

Così nulla sen perde (Canz. *Se l pensier che mi strugge*)

Così carico d oblio (Canz. *Chiare fresche*)

s'iniziano con la stessa identica parola, hanno la medesima collocazione d'accenti. Però vi si nota una piccola diversità: l'avverbio *così* viene usato in due accezioni lievemente differenti. Nel primo caso esso equivale a *in tal modo*, (ossia *nel modo detto sopra*); nel secondo caso equivale semplicemente ad un accrescitivo, a *tanto*. Questa diversità di accezione, fattore del tutto concettuale, ha la sua influenza determinante sul ritmo. Infatti, con ogni verisimiglianza, questo risulta, nel primo caso:

Cōsì || nūllā sēn pērdē

verificandosi quivi quella anomalia che ci proponiamo di studiare; nel secondo caso risulta:

Cōsī cārcō d'ōbliō

con struttura del tutto normale.

Similmente quest'altro verso:

Com amor proprio a suoi seguaci instilla (Canz. *Quand io u odo parlar*)

avrebbe due ritmazioni differenti se si potesse intendere tanto: *amor, proprio a suoi*, quanto, per contro: *amor proprio* tutto un sostantivo.

Nella prima interpretazione, che è quella giusta, il ritmo risulta:

Cōm āmōr prōprio ā suōi sēquāci instillā.

Nella seconda, risulterebbe:

Cóm āmōr prōprio ā suōi sēquāci instillā.

× Il fattore concettuale ha quindi la sua influenza sul ritmo.

Ma il lettore chiederà: In conclusione, quali parole vanno scandite in ritmo binario, quali in ritmo ternario?

Ciò non si può stabilire a priori, in base al solo ritmo individuale della parola isolata; è necessario che sia stabilita la posizione di essa nel complesso del verso.

Un bisillabo giambico può costituire tanto un effettivo ritmo giambico, quanto un ritmo anapestico, se in unione ad altro elemento; e ciò a seconda che lo preceda una tesi, che è elemento di ritmo precedente, oppure un'arsi la quale invece si aggrega a ciò che segue, costituendo un unico ritmo.

Per esempio la parola *fuggi* è un ritmo giambico, e tale rimane se fosse preceduto da altro giambico; per contro farebbe parte di ritmo anapestico nella combinazione seguente: *all'orquandō fuggi*.

Inoltre, la funzione ritmica che la parola viene ad assumere nel verso può modificare del tutto il ritmo naturale di essa.

Nell'endecasillabo petrarchesco:

D abbracciar l ombre ⁊ seguir l aura estiva (Son. *Beato in sogno*)

troviamo tanto un caso di spostamento, quanto un caso di alleggerimento, secondo la scansione scelta. Possiamo infatti ritmare

— *l ómbre ⁊ séguir l áura éstivā*

conservando il ritmo naturale a *l aura* ed invertendo quello di *seguir*; oppure, ed è questa la soluzione migliore, conservando a *seguir* il suo ritmo ed alleggerendo quello di *l aura* con questo schema:

— *l ómbre ⁊ séguir l āura éstivā.*

Interessante caso di spostamento ci offre l'incipit dello stesso verso: *D abbracciar*.

Ritmare la parola naturalmente non è possibile perché si verrebbero a giustapporre due tesi: *d'abbracciār || l'ómbre*; ritmarla così: *abbracciār*, produce una inversione urtante; miglior soluzione consiste nel riportare la tesi alla prima sillaba, facendo della parola un dattilo in luogo di un anapesto, ossia:

d'abbracciār l'ómbre.

Si interroghi l'istinto ritmico e ci si accorgerà che è questa la ritmazione che involontariamente noi addottiamo. Ed è teoricamente giustificata. Infatti la seconda arsi del dattilo (ossia il terzo tempo, *in levare*, della corrispondente misura musicale) comporta e tollera naturalmente una certa intensità; coincidendo questa con l'accento grammaticale della parola, in qualche modo viene ad esprimerlo

ed a conciliare il ritmo con l'accento, rendendo meno evidente l'alleggerimento arstico (I).

Altro quesito che il lettore certo si propone è quello di stabilire quando l'*incipit* d'un verso endecasillabo debba essere considerato trocaico oppure anapestico: ossia \cup piuttosto che $\cup\cup$ e viceversa.

Anche in questo caso due sono i fattori determinanti: il ritmo elementare della parola in se stessa ed il fattore concettuale, sintattico.

Se le due prime sedi sono occupate da due monosillabi senza speciale risalto (come, per l'opposto, sarebbero un *ché*, un *si* iniziali) allora è evidente che il piede $\cup\cup$ è preferibile, anzi necessario.

Se invece le due suddette prime sedi sono occupate da parola trocaica ben accentuata e ritmata (*quando, dunque*, ecc.), allora il trocheo iniziale si impone, sempreché la coesione sintattica non faccia ricadere talmente sulla terza sede la deposizione del ritmo, in modo da alleggerire del tutto la prima.

Cito due casi opposti ed evidenti:

\cup
ĉ cōl mōndo ĉ cōn miā ciēcā fōrtūnā (Son. *Quando l sol bagna*)
Ché sēntēndo il crūdēl di ch io rāgionō (Canz. *Nel dolce tempo*)

ed un terzo, inconfondibile:

\cup
Spēcca ā tristī nōcchiēr gōuērnī ĉ sārĉ (Son. *Quando dal proprio sito*).

Notisi però che una rigorosa decisione fra le due forme non è sempre possibile, né necessaria, giacché essa non pregiudica il successivo ordinamento ritmico del verso; può quindi ammettersi una qualche soggettività di scelta.

Certo è che qualsiasi scansione conferisce in ogni modo un ritmo al verso, e tutte le più varie combinazioni si potrebbero ridurre allo schema fondamentale; ma scansione buona è quella che identifica, per quanto è possibile, il ritmo individuale delle parole col ritmo del verso, i quali due ritmi non sono sempre la stessa cosa. Ciò significa che si deve rispettare, nel maggior numero dei casi se non in tutti, l'accento normale di ogni parola e farlo coincidere con una tesi ritmica.

Quanto sinora ho qui detto basti, senza attardarci ancora nella nostra premessa, a stabilire tre norme fondamentali circa l'interpretazione ritmica degli organismi metrici:

1) Nel maggior numero dei casi l'applicazione di un determinato schema ritmico al verso è assolutamente inequivoca ed obbligatoria.

(I) Nella misura musicale di tre tempi, identica ritmicamente al dattilo, è infatti spontanea una maggiore intensità del 3° tempo in confronto al secondo. Ciò è forse dovuto al fatto che essendo il 3° tempo il limite massimo a cui giunge il potere coesivo del nostro senso ritmico, tale tempo ha bisogno di essere in qualche modo maggiormente affermato.

- 2) Talvolta la scelta del ritmo può essere influenzata da fattori concettuali.
- 3) In alcuni casi allo stesso verso può applicarsi, in tutto o in parte, egualmente bene uno schema piuttosto che l'altro.

* * *

Premessi tali schiarimenti, ritorniamo ora al tema del nostro studio.

Ho detto che condizione *sine qua non*, perché si verifichi l'anomalia in questione, è la presenza di un dattilo. Vediamo ora in quali sedi e con quale frequenza si presentino i dattili negli schemi endecasillabici contemplati nella tavola.

Tali dattili (ossia quelli preceduti da almeno due tempi e che quindi non si trovano né in I sede né in II) sono compresi fra la III e la VII sede (I); risultano così distribuiti:

Schemi	Sedi dei dattili (dalla III sede in poi)	
N. 1		nessuno
» 2	IV	VII
» 3		V
» 4		VII
» 5	III	
» 6		V
» 7		VII
» 8	III	
» 9		V
» 10		VII
» 11		nessuno
» 12	IV	VII

Si deduce che l'ordine di frequenza progressiva è precisamente questo:

III sede	=	2 casi (N. 5 ed 8)
IV sede	=	2 casi (N. 2 e 12)
V sede	=	3 casi (N. 3, 6, 9)
VII sede	=	5 casi (N. 2, 4, 7, 10, 12).

(I) Col numero ordinale della sede si intende il punto da cui il piede si inizia; per il dattilo corrisponde quindi alla tesi. È ovvio che dopo la VII sede non può aver luogo dattilo, dovendo la X sede portare, senza eccezioni, una tesi.

Ciò si può esprimere con le seguenti formule aritmetiche, le quali rappresentano la probabilità teorica di frequenza:

Versi con dattilo in VII sede	$\frac{5}{12}$
» » » » V sede	$\frac{3}{12}$
» » » » IV sede	$\frac{2}{12}$
» » » » III sede	$\frac{2}{12}$

La precedenza della VII sede è evidente.

Ora il fenomeno dell'*hiatus* viene, in pratica, a giustapporre due membri appartenenti ciascuno a due schemi ritmici diversi. Benché questa non sia che una conseguenza del tutto materiale e non dimostri la vera origine del fenomeno, noi ce ne varremo a scopo esplicativo. Di tali membri, in cui fingiamo dissociare il verso, l'antecedente può avere la tesi finale, costituente *hiatus*, o in VI o in IV o in III o in II sede; il membro conseguente avrà la tesi iniziale del dattilo (costituente *hiatus*, unita a quella finale del membro precedente) rispettivamente in VII, V, IV, III sede.

Mettendo a confronto tali possibilità di combinazione, otteniamo il seguente quadro:

Hiatus in VI-VII sede:

Schemi iniziali 1, 5, 8, 11 combinati con schemi finali 2, 4, 7, 10, 12.

Hiatus in IV-V sede:

Schemi iniziali 1, 2, 11, 12 combinati con schemi finali 3, 6, 9.

Hiatus in III-IV sede:

Schemi iniziali 5, 6, 7, 8, 9, 10 combinati con schemi finali 2, 12.

Hiatus in II-III sede:

Schemi iniziali 1, 2, 3, 4 combinati con schemi finali 5, 8.

Tradotte queste cifre in segni ritmici, si ottengono le effettive seguenti combinazioni:

Hiatus in VI-VII sede:

Schema N. 1	u / u / u /		u u / u u /	(Schemi N. 2, 4, 7, 10, 12) Quattro combinazioni
» » 5	u u / u u /		u u / u u /	
» » 8	u u / u u /		u u / u u /	
» » 11	u u / u u /		u u / u u /	

Hiatus in IV-V sede:

Schemi N. 1, 2	u / u /		u u / u u /	(Schemi N. 3, 6, 9)
» » 11, 12	u / u /		u u / u u /	Due combinazioni

Hiatus in III-IV sede:

Schemi N. 5, 6, 7	u u /		u u / u u /	(Schemi N. 2, 12)
» » 8, 9, 10	u u /		u u / u u /	Due combinazioni

Hiatus in II-III sede:

Schemi N. 1, 2, 3, 4	u /		u u / u u /	(Schemi N. 5, 8)
				Una combinazione

Vediamo dunque che l'*hiatus* fra VI-VII sede si può ottenere mediante quattro diverse combinazioni. Di nove combinazioni possibili (4, 2, 2, 1), il primo caso, ossia di *hiatus* fra VI-VII sede, rappresenta i $\frac{4}{9}$ del totale e rispettivamente i $\frac{4}{6}$, $\frac{4}{6}$, $\frac{4}{5}$ degli altri tre.

Una statistica sui versi del *Canzoniere* petrarchesco conferma questi risultati teorici. La maggioranza del primo caso è preponderante; segue quindi il secondo e poscia, con minor frequenza, ricorrono i due ultimi. Di questi, il più incerto è il terzo (*Hiatus* in III-IV sede), poiché gli *incipit* u u / u u / possono venir interpretati assai facilmente, nel contesto ritmico, quali dattili u u u, eludendo così il verificarsi della anomalia in questione.

Consegue da tutto ciò che l'*hiatus* prodotto mediante il membro finale u u u è preponderante in frequenza e viene implicitamente ad affermare la individualità di tale membro. Detta frequenza, dovuta unicamente alle possibilità aritmetiche di combinazione, spiega il motivo per cui si è creduto che il verso endecasillabo fosse realmente originato da due membri distinti (6 + 5 sillabe).

Analogamente l'*hiatus* fra IV-V sede dà luogo all'equivoco della scomposizione in 4 + 7 sillabe.

Con egual diritto io potrei sostenere la scomposizione in 2 + 9 sillabe e in 3 + 8; scomposizioni passate sotto silenzio per il semplice fatto che gli *hiatus* generatori sono assai meno frequenti degli altri due.

Veniamo ora al nocciolo della questione.

Nella realtà del ritmo, del ritmo in atto, questo fenomeno è veramente una frattura, una inversione ritmica, ossia, in termini precisi, una giustapposizione immediata, dorso a dorso, di due ritmi per cui le loro tesi risultano ' || ' ?

Io lo nego.

Ho affermato in precedente articolo (1) che si potrebbe parlare di reale inversione ritmica, e quindi di verso composito, quando questo risultasse di due membri dal ritmo inconfondibilmente diverso ed opposto: per esempio, il primo tutto giambico, il secondo tutto trocaico. Allora esisterebbe una autentica « modulazione » ritmica che al punto di distacco oppone tesi a tesi, invertendo il ritmo e dando evidente il senso di frattura.

Ciò avviene nei metri asinarteti della poesia classica.

Esempio perspicuo può esserne il giambelego, con questo schema fondamentale:

— — — — — || — — — — —

in cui il primo membro è tutto di piedi ternari ed il secondo di piedi binari. Ne cito un esempio oraziano:

ōccāsīōnēm dē dīē || dūmq̄ vīrēnt gēnūā.

A questo proposito cade qui opportuna una osservazione. I teorici riconoscono nei versi logaedici, come indizio di frazionamento, la presenza di un dattilo; anzi alcuni logaedici più complessi si suddividono in tanti membri quanti sono i dattili in essi compresi. Ad esempio, l'asclepiadeo maggiore viene così analizzato:

Quā nūnc | oppōsī | tīs || dēbilī | tāt || pūmicī | būs mārē

ossia: spondeo, dattilo, lunga; dattilo, lunga; dattilo, trocheo, lunga o breve.

Siamo forse di fronte ad un fenomeno di sostituzione, invocabile anche per i nostri endecasillabi anomali?

In altre parole: tutta questa sconnessione ritmica, che giustappone lunghe in posizione evidentemente tetica, non è forse frutto di iterate sostituzioni dattiliche al posto di normali giambi?

(1) *Convivium*, N. 5, settembre-ottobre 1938, pag. 497.

Il verso testé citato non potrebbe essere una variante di un primitivo schema elementare così concepito:

— — — — — e poi sostituito
coi dattili — — — — —

si da ricavarne un metro composito, *artificioso*?

Non ci soffermiamo neppure a considerare se ci siano prove storiche atte a sostenere una simile ipotesi; dal punto di vista ritmico essa è possibile, e gioverà ricordare tale possibilità.

Un fenomeno simile a quello degli asinarteti classici non si verifica nel nostro endecasillabo anomalo; giacché, se escludiamo il dattilo (tonico, ben inteso) che si trova al punto critico, il ritmo è tutto normale, e normale ritorna subito dopo il dattilo in questione: non si può quindi parlare di verso composito.

Piuttosto si potrebbe invocare un fenomeno di sostituzione, analogo a quello prospettato per pura ipotesi nei logaedici classici. Se al gruppo ' || ' restituiamo ' || ' , il ritmo si normalizza perfettamente.

A dimostrazione cito questo caso incerto d'anomalia, che scelgo appositamente a scopo dimostrativo; io posso scandirlo tanto:

Tácitō uó || chē lē pārólē mórtē (Son. *Quand io son tutto uolto*)

quanto, ma meno bene:

Tácitō uó chē lē pārólē mórtē.

Questo basti ad affermare quello che veramente ci importa: « L'anomalia ritmica in questione non influenza tutto il membro di verso che tien dietro all'*hiatus*, ma si limita al puro dattilo che genera tale anomalia. In ogni altra sua parte il verso rimane regolare ».

Giunge ora il momento di studiare nella pratica attuazione i casi ritmici già teoricamente considerati.

Documenteremo così, punto per punto, le classificazioni e le combinazioni schematiche ricavate più sopra; avvertendo però che sarà tenuto un ordine inverso da quello precedente, ossia movendo dalla II-III sede alla VI-VII.

È ovvio che gli esempi scelti sono di quelli in cui l'anomalia ritmica è del tutto evidente.

Hiatus in II-III sede:

(Schemi iniziali 1, 2, 3, 4) *Pěro || l áerě ríténne il primō státō* (Son. *Il figliuol di Latona*) (1).

Hiatus in III-IV sede:

(Schemi iniziali 5, 6, 7) *Cōllā quāl || róma et suōi erránti cōrréggì* (Canz. [*Spirto gentil*]).

(Schemi iniziali 8, 9, 10) *Légno in mār || pién dī pēnsér grāui Ź schiuŹ* (Son. *Mille piagge*) (2).

Hiatus in IV-V sede:

(Schemi iniziali 1, 2) *Mī guida amór || ch ógnī sēgnátō cállē* (Canz. *Di pensier*) [*in pensier*].

(Schemi iniziali 11, 12) *Tácitō uó/ || chē lē pārolē mórtē* (Son. *Quand io son*) [*tutto uolto*] (3).

Hiatus in VI-VII sede:

(Schema iniziale 1) *Ā géntē chē dī lá || fórsē l'áspéttā* (Canz. *Ne la stagion*).
(Schema iniziale 5) *Dā lō spirítō lór || uiuēr lōntánē* (Son. *Io mi riuolgo indietro*).
(Schema iniziale 8) *Si uēdēmmo óscūrār || l áltā bēlléggā* (Son. *Liete Ź pensose*).
(Schema iniziale 11) *Chē dēl suō próprio érrór || l'álmā s'áppágā* (Canz. *Di*) [*pensier in pensier*].

(1) Altri esempi:

Diról || cōmē pēsona ā cui nē calsē (Son. *Ben sapeua io*).
Pērchē || spārgēr āl ciél si spēsēt prēghi (Canz. *Lasso me*).
Dī dir || libēro ūn dī trā l'érba ē i fióri (*Ibid.*).

Si potrebbe osservare che in questo tipo ritmico non sempre la necessità dell'*incipit* giambico si dimostra assoluta: in alcuni casi esso può risolversi in un anapesto \sim , evitando così l'incontro delle due tesi.

(2) Altro esempio:

Crésca in mé || quānto il fiēr ghiaccio in cōstēi (Canz. *Si l' dissì mai*).

Anche per questo tipo valga l'osservazione già fatta; spesso l'*incipit* \sim si può facilmente risolvere in \sim , senza dar luogo all'anomalia. Per esempio l'endecasillabo

Lácci amór || mille Ź nēsūn t'nde imuánō (Son. *Non pur quell'una*)

si risolve benissimo in: *Lácci amór mille*, ecc.

(3) Altri esempi:

Chē pó sāvēr || túttē l'amánē témpre (Canz. *Ben mi credea passar*).
Chē cōmē suól || pigro ānīmāl pēr uérgā (Ball. *Uolgender gli occhi*).

Valgano, per questi come per altri casi, le osservazioni di cui sopra.

Giova qui aggiungere che è anche possibile, come ben dimostrano gli schemi considerati più sopra, a pag. 555 un doppio *hiatus* nel medesimo verso, ossia in II-III ed in VI-VIII sede. Di questo caso parlerò diffusamente in seguito; per ora cito un esempio:

Érrái/ || sēncā lēuár || óchio ā lā uelā (Sest. *Chi è fermato*).

* * *

Constatati i fatti, cerchiamo ora di darne una spiegazione e, se possibile, di risolverli secondo le leggi fondamentali del ritmo poetico.

È innegabile che una certa sconnessione, un arresto ritmico, si percepiscono d'istinto in simili versi.

In realtà una giustapposizione di due tesi contravviene alla normale successione dei tempi, crea due ritmi opposti, spezza l'unità del verso.

Però noi dobbiamo andar cauti nell'interpretare un tale fenomeno e non appagarci di risultanze materiali ed esteriori.

Anzitutto, osserviamo quello che avviene nel nostro istinto ritmico.

Quando noi, spontaneamente affidati all'orecchio, recitiamo o scandiamo un verso di tal natura, come trattiamo le due tesi giustapposte? La pronunciamo forse *r e a l m e n t e* vicine, facendo occupare ad esse due immediati tempi primi? Oppure interponiamo fra loro un lasso di tempo, una *mora*, una pausa?

Non vi può essere dubbio sulla risposta.

Noi intercaliamo effettivamente una *mora*. Io preciso che tale *mora* equivale, né più né meno, ad un tempo primo: in conclusione, proprio a quell'arsi che manca fra le due tesi.

Questa *mora* è un « silenzio » musicale, di identico valore a una nota effettiva. È risaputo che nel ritmo, nella musica, il « silenzio » misurato è un reale valore e conta quanto il suono a cui corrisponde.

Pertanto, l'endecasillabo:

Da lo spirito lor uiuer lontane

misurato esattamente a tempi primi, durante la scansione (ci si valga a tal uopo d'un metronomo Mälzel) risulta:

Dā lō spirítō lór () uiuēr lōntánē.*

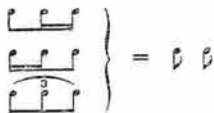
Ma ciò non basta.

Come vengono *istintivamente* pronunciate le sillabe che fanno immediato seguito alla *mora*?

Senza dubbio, le tre prime, affrettate. Ed in qual misura?

Le tre sillabe in questione impiegano, ad essere pronunciate, il tempo normalmente richiesto da due delle precedenti: ossia tre sillabe entro due tempi primi.

Il modo con cui questa contrazione si realizza è, per la sostanza del fenomeno, indifferente. La contrazione può venire espressa egualmente bene da tutte e tre le seguenti formule musicali:



Per unificare i segni noi adotteremo indistintamente la prima, notando però che, sottilizzando, si potrebbero distinguere casi in cui l'una risulta più esatta dell'altra (1).

Poniamoci ora un'altra domanda:

Quale sarà il movente di tale spontaneo raccorciamento delle tre sillabe?

Questo, senza dubbio: che il senso ritmico sente il bisogno istintivo di riportare al numero legittimo prestabilito, di undici, i tempi, plasmando in tal modo il verso sopra un normale schema di successione arsaica e tetica.

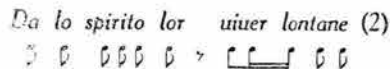
Si potrebbe anche concludere così:

Le due arsi del dattilo, generante anomalia, vengono contratte in una sola col valore di un solo tempo: il piede ternario si riduce, agli effetti del computo mensurale, a piede binario pur conservando le sue tre sillabe.

Il verso citato sopra, con lo schema apparente:

Dă lő spiriřő lőr uiuër lőntăně

si riduce, nella realtà del ritmo, a questi valori musicali:



il che equivale al seguente schema ritmico:

Dă lő spiriřő lőr ~ uiuër ~ lőntăně.

Ben si vede che le tre sillabe *uiuer lon-*, mentre scandite per se stesse hanno schema dattilico $\sim\sim$, ritmate entro questo speciale verso (in cui venne precedentemente introdotta quella *mora* che costituisce un tempo in più) si contrag-

(1) Infatti nel precedente articolo (*Tavola di ritmi in valori musicali*, « Convivium », 1938, N. 5, pag. 501-502) usai entrambi le due prime formule — con la croma staccata dalle semicrome — per meglio aderire alla tonicità delle parole, conciliata col ritmo.

(2) Negli esempi musicali che seguiranno metto una reale nota (croma) al posto del silenzio, per semplificazione e per dimostrare con maggior evidenza la realtà ritmica della *mora*.

gono in un effettivo schema trocaico nel quale l'arsi comprende due sillabe: *uiuer lon-*; ciò che assai bene si esprime coi segni $\sim\sim$

Si osservi però che questa contrazione è possibile per la presenza del dattilo, sul quale viene eseguita. Infatti il ridurre due arsi ad una sola, non distrugge la regolare alternativa arsaica e tetica; $\sim\sim$ è un ritmo quanto \sim .

Per l'opposto, se io voglio contrarre in un sol tempo due sillabe costituenti non già due arsi ma bensì arsi e tesi, verrò ad annullare inevitabilmente uno di questi due ultimi elementi ritmici: in pratica, a sconvolgere il ritmo stesso. Il trocheo \sim , ridotto ad un solo tempo diverrà o sola tesi \sim , o sola arsi \sim , semplice « elemento » e non « ritmo ». Una simile contrazione sconvolge il ritmo del verso, facendo mancare un elemento indispensabile ed insostituibile.

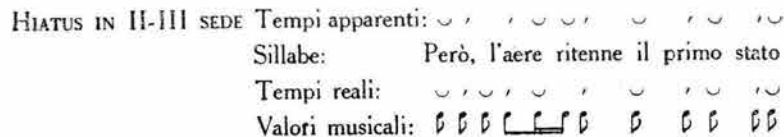
Ecco perché il fenomeno che siam venuti studiando esige la presenza del dattilo!

Riassumeremo, ripetendole ancora con altre parole, le conclusioni di quanto è stato fin qui esposto:

1. L'anomalia della « frattura » o *hiatus* si verifica innanzi ad un dattilo.
2. La presenza di tale dattilo non può essere fortuita, né sapremmo come altrimenti giustificarla: essa è dovuta al fatto della contraibilità di tale piede, senza sconvolgimento dei piedi successivi.
3. La contrazione del dattilo post-tetico, operata istintivamente recitando, dimostra la fondatezza della soluzione proposta, la quale è possibile soltanto in quel piede.

Resta quindi messo in chiaro che il fenomeno della « dieresi ritmica » di un tempo primo in due sillabe (e reciprocamente della « contrazione » di due sillabe in un tempo), da noi invocato già nel precedente articolo, sia tutt'altro che un ripiego cervelotico buono per raccorciare e per accomodare a piacere i versi. Per l'opposto, un tale fenomeno si verifica solo in determinate condizioni, e solo in determinati casi è applicabile. La soluzione che io propongo a quella curiosa anomalia che forma argomento del nostro studio, si fonda dunque sulla reale prassi dell'istinto ritmico e sulla ineccepibilità delle leggi ritmiche: da quella legge generale che prescrive la successione alternata di arsi e tesi, a quella particolare che esige per ogni verso un determinato *numerus* aritmetico.

In conclusione, l'anormalità di quei versi è apparente e non sostanziale, giacché un regolare schema è in essi implicito sotto la irregolare posizione delle sillabe. Eccone l'esempio:



HIATUS IN III-IV SEDE Tempi apparenti: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Sillabe: Legno in mar, pien di pensier gravi e schivi
 Tempi reali: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Valori musicali: $\flat \flat \flat \flat \text{—} \flat \flat \flat \flat$

HIATUS IN IV-V SEDE Tempi apparenti: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Sillabe: Tacito vo, ché le parole morte
 Tempi reali: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Valori musicali: $\flat \flat \flat \flat \text{—} \flat \flat \flat \flat$

HIATUS IN VI-VII SEDE Tempi apparenti: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Sillabe: Da lo spirito lor viver lontane
 Tempi reali: $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 Valori musicali: $\flat \flat \flat \flat \text{—} \flat \flat \flat \flat$

* * *

Dagli esempi addotti e dalla interpretazione ritmica da me sostenuta, risulta che un tempo primo, vuoto di sillaba, viene intercalato fra le due tesi giustapposte. Ora, ci chiederemo, questo tempo intercalare, arstico, è effettivamente sempre vuoto oppure in qualche caso è rappresentato da una reale sillaba?

Se si può rispondere affermativamente, la nostra soluzione guadagnerà una prova di più in suo favore.

Osserviamo questo endecasillabo:

Et gli occhi / onde di et notte si rinuersa (Canz. Gentil mia donna).

Se io voglio scandirlo ottenendone gli undici tempi regolari, dovrò, e malamente, introdurre una elisione fra *occhi_ onde*. In tal caso otterrò lo schema seguente:

Ēt gli ócchi_ óndē dī et nóttē si rīnuersā.

Ma fra la II e la III sede si verifica, in conseguenza dell'elisione, la giustapposizione di due tesi: ovvero si il fenomeno che abbiamo studiato. Sappiamo che fra quelle due tesi è implicita un'arsi intercalare.

Se voglio invece scandire rispettando le sillabe ed escludendo l'elisione, vengo ad ottenere 12 tempi anziché 11:

Ēt gli ócchi óndē dī et nóttē si rīnuersā.

Ebbene, la nostra soluzione ritmica ci avverte che lo schema del verso è già prestabilito, ed è il medesimo sia che si ammetta o non si ammetta l'elisione. L'arsi intercalare esiste ad ogni modo; su di essa la sillaba *-chi* di *occhi* trova legittimo posto. Se questa viene elisa, rimane egualmente un tempo, vuoto. Infatti:

Et gli occhi onde di et notte si rinuersa.
 $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup$
 $\flat \flat \flat \flat \text{—} \flat \flat \flat \flat$

Ciò dimostra che la nostra teoria è ben fondata e che può essere una vera guida fondamentale per la retta interpretazione ritmica del verso.

Ognuno dei quattro tipi di *hiatus* studiati sopra presenta casi in cui esiste la sillaba arstica intercalare. Eccone esempio:

I. Sillaba arstica intercalare (+) fra II e III sede del corrispondente schema con *hiatus*

$(\dot{\cup}' \parallel \dot{\cup} \cup \text{ ecc.})$

Ēt dicō ánimā assai ringratiar dei (Son. Quando fra l'altre donne).

+

II. Sillaba arstica intercalare (+) fra III e IV sede del corrispondente schema con *hiatus*

$(\dot{\cup} \cup \dot{\cup}' \parallel \dot{\cup} \cup \text{ ecc.})$

Ō fūgéndō álē nõn giunsi a le piante (Son. Mia uentura et amor).

+

Bén chē n ábbiā ómbre piú triste / che liete (Son. Amor fra l'erbe).

+

III. Sillaba arstica intercalare (+) fra IV e V sede del corrispondente schema con *hiatus*

$(\dot{\cup} \dot{\cup}' \cup \dot{\cup}' \parallel \dot{\cup} \cup \text{ ecc.})$

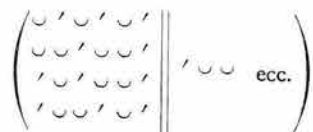
Ēt quel chē rēssē ánni cīnquantasei (Son. Se Virgilio 7 Homero).

+

Ónde ā lā uístā huóm dī tál uita esperto (Canz. Di pensier in pensier).

+

IV. Sillaba arstica intercalare (+) fra VI e VII sede del corrispondente schema con *hiatus*



Èt d'únā biānchā mánō ānchō mī doglio (Son. Orso e non furon mai).

+

Mā dēl misērō stātō ouē nōi semo (Son. A pie de colli).

+

Ouē d'áltrā mōntágnā ómbra nōn tocchì (Canz. Di pensier in pensier).

+

Fáuōlā fūi grān témpō . óndē sōuente (Son. Uoi che ascoltate).

+

Si avrà notato come la nostra interpretazione sia d'accordo con l'*ars punctandi* del ms., quando punteggiatura c'è (1). Il caso, piú complesso, di doppio *hiatus*, presenta quasi sempre almeno una sillaba intercalare; per questo ne parlo qui piú diffusamente, dopo il cenno fatto a pag. 561. Il caso genuino di tale doppia anomalia è alquanto raro e citai appunto a pag. 561 il verso:

Errai || sença leuar || occhio a la uela (Sest. Chi e fermato).

Per solito in uno dei due punti esiste la sillaba arstica (+), ed anche in tutti e due. Per esempio:

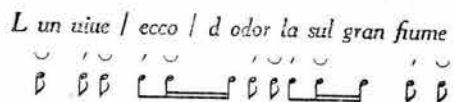
Përó || s'óltrā suō stīlē ellā s'āvēntā (Son. Amor io fallo).

+

L'ún uiuē | éccō | d'ódór | || lá sūl grān fūmē (Canz. Ben mi credea).

+

Per noi lo schema ritmico-musicale di tali versi è questo:



in cui i segni \smile esprimono i tempi primi (undici) e le note musicali le sillabe, reali o sottintese (tredici). Esiste allora anche la possibilità d'un tredecasillabo contenuto entro lo schema e la quantità temporale d'un endecasillabo? O meglio: di un verso di tredici sillabe contenute entro undici tempi primi?

(1) I segni sono stati riprodotti tipograficamente con un punto (.) e con la sbarra (/). Si avverte di non confondere quest'ultima col nostro segno ritmico ||.

Pare di sí; eccone l'esempio:

Tempi apparenti $\smile / \smile \smile \smile \smile / \smile \smile \smile \smile$

Sillabe: *Accampa ogni tuo ingegno / ogni tua forza* (Sest. La uer l aurora)

Tempi reali: $\smile / \smile \smile \smile \smile / \smile \smile \smile \smile$

Valori musicali: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Altri casi:

Quel colpo / oue non ualse elmo ne scudo (Son. Così potess io ben).

Mi sforça . onde ne primi empij martiri (Ibid.).

E notiamo sempre il suffragio della punteggiatura originale.

* * *

Il nostro sviluppo dimostrativo ci ha riportato implicitamente ai versi sovrabbondanti, ai famosi «eccedenti»; e ci porta ancora una volta a concludere che essi sono versi legittimi, che la loro peculiarità non è nulla di raro poiché essa esiste latente nello schema di moltissimi altri versi che finora erano considerati del tutto regolari e non degni di speciale attenzione. Tale peculiarità si identifica, dal punto di vista ritmico, alla anomalia che abbiamo qui studiato, la quale comporta: una sillaba in piú, e due sillabe condensate in un solo tempo.

Ora mi sembra che voler stabilire in base a dei dati materiali, paleografici, quali siano gli endecasillabi eccedenti e quali gli erronei, quali le vocali che il poeta ha voluto e quali quelle che ha espunto, sia intrapresa disperata, anche fondandosi sopra un autografo (1).

Anzitutto, chi ha postillato con segni espuntori il manoscritto? proprio l'Autore? A che criterio rispondono tali espunzioni? ritmico o puramente melodico, auricolare?

Io non mi sentirei in caso di rispondere.

Una cosa invece credo di poter affermare con sicurezza: quando le sillabe eccedenti si trovano nella condizione di quella famosa sillaba intercalare fra due tesi e innanzi ad un dattilo, come nella studiata anomalia, allora tali sillabe eccedenti possono venire accettate come legittime.

Sugli altri casi non è lecito pronunciarsi decisamente in favore, benché quando negli endecasillabi eccedenti esista, per inevitabile necessità di schema, almeno un dattilo, tale dattilo si possa ammettere contraibile.

(1) Vedasi in proposito il tentativo contenuto nel libro: M. SERRETTA, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*. Milano, «Vita e Pensiero» 1938-XVI, e la mia critica in «La rassegna musicale», anno XII - N. 5, maggio 1939-XVII.

Comunque, legittime od abusive che possano essere le eccedenze, un'argomentazione rimane certa:

Un verso di 12, ed anche di 13, sillabe potrà essere «equivalente» ad un verso di 11, se conta ritmicamente per 11 tempi primi; ma al di fuori di questa «equivalenza» essi sono entità ben diverse fra loro.

Considerati infatti a tempi reali entrambi, uno per sillaba, 12 non sarà mai eguale ad 11, «per la contradizion che nol consente».

Infatti, escluso il caso dello sdrucciolo finale, che in quanto finale va «fuori tempo», una sillaba in più aggiunta ad uno schema fondamentale comporta la completa inversione del ritmo, che da giambico diventa trocaico e viceversa.

Pertanto, se fra gli endecasillabi d'un componimento noi troviamo mescolati dei versi di dodici sillabe, a meno di non voler ricorrere alla vieta esplicazione delle «forme soltanto grafiche», noi saremo costretti a valutarli in due soli modi, senza via di mezzo:

a) o i versi di dodici sillabe sono riducibili allo schema ritmico dei primi, ed allora sono endecasillabi anòmali;

b) o non si dimostrano riducibili (o non si vogliono ridurre), ed allora sono dodecasillabi belli e buoni.

In quest'ultimo caso, ammessa a priori la rigorosa uniformità di metro nella strofa di un determinato componimento, bisognerebbe considerarli erronei.

Se si vuol evitare questa conclusione, bisogna allora escludere l'unità formale dei componimenti endecasillabici, e ritenere che gli antichi non avessero esigenze rigorose in proposito. Il che equivarrebbe a dire che gli antichi neo-latini, i quali dimostrano nella loro musica vocale, monodica, superstite una rigorosa connessione e corrispondenza fra sillaba e neuma musicale (e musica è anzitutto ritmo), in tema di poesia non avessero senso del ritmo.

Ancora un corollario.

Abbiamo, in altro articolo, già deprecato la potatura come ripiego illogico; ora, dopo quanto ho detto, sappiamo che la potatura non modifica il ritmo, non toglie il tempo primo della sillaba giudicata sovrabbondante, non toglie la contrazione del dattilo che ad essa segue. È un ripiego illusorio, per l'orecchio, o meglio per le dita che si compiacciono di contare undici sillabe anziché dodici:

Infatti, e ritorno ad un esempio noto, se l'endecasillabo eccedente:

Calcando i fiori come una donna viva

viene potato in *fior(i)*, nulla si modifica nella realtà del ritmo: la necessaria arsi intercalare corrisponde alla sillaba decurtata:

Calcando i fiór || cóme una donna viva

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Per chi ama la precisione aggiungo alcuni dati statistici. Oltre la frequenza relativa dei vari tipi di endecasillabo con *hiatus*, gioverà conoscere la frequenza complessiva di tutti questi versi in confronto ai regolari.

In quella parte del *Canzoniere* petrarchesco che comunemente chiamasi «Rime in vita di Madonna Laura» e che comprende un insieme di 207 sonetti, 17 canzoni, 8 sestine, 6 ballate, 4 madrigali, per un totale di 4899 versi, sopra i 4431 endecasillabi esistenti ne risultano 542 anòmali con *hiatus*, tanto con l'arsi intercalare vuota, quanto occupata da sillaba.

Di questi 542 casi, 409 sono certi, 133 incerti perché risolvibili anche diversamente.

Queste cifre, salvo qualche insignificante errore di còmputo, corrispondono circa alle seguenti proporzioni:

Endecasillabi anòmali, certi = 9,23%; incerti = 3,02%. Totale: 12,25%.
Quindi, poco più di un decimo di tutta la gran massa degli endecasillabi.

Prima di finire voglio far osservare ancora due cose.

Il fenomeno dell'*hiatus* si incontra anche nel settenario. Gli schemi di questo verso risultano quattro e precisamente:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Valendo anche qui le stesse constatazioni fatte per l'endecasillabo, ne risulta che il possibile caso di *hiatus* è soltanto questo:

∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Esempi:

Finir || *ançi l mio fine* (Canz. Lasso me).

Così || *rose / 7 uiole* (Canz. Ben mi crea).

Pero || *s i mi procaccio* (Ibid.).

Il caso della sillaba (+) che occupa l'arsi intercalare è frequente:

Cançone | *oltra quell alpe* (Canz. Di pensier in pensier).
+

Mantienti anima trista (Canz. Si e debile il filo).
+

Quindi si deduce che il fenomeno dell'eccedenza può verificarsi anche in que-

sto verso; pertanto nessuno vorrà ricorrere a scomposizioni o ad un ipotetico ottonario-settenario, per spiegarla.

Ma se si vuole di più, esisterebbe nel Petrarca anche la forma eccedente del settenario che è un vero e proprio regolare ottonario.

Si tratterebbe del famoso verso:

Chiare / fresche / 7 dolci acque

il quale, se non si ritma:

Chiarè / frèschè / 7 dôlci áquè

risulta un autentico ottonario dal ritmo tutto trocaico:

Chiarè / frèschè / 7 dôlci áquè.

Confido, o almeno spero, che quanto sono venuto fin qui dicendo, certo senza risparmiar fatica d'attenzione al lettore, giovi a mettere ordine in parecchie idee.

Resta ancora, per finire, da esaminare con egual metodo un altro campo di poesia romanza che ho lasciato ultimo soltanto per motivi pratici, mentre è stato il primo delle mie indagini: quello dell'endecasillabo epico. Ciò faremo quanto prima.

UGO SESINI.

R A S S E G N E

MICHELE BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*. Firenze, G. C. Sansoni editore, 1938-XVI.

Il Barbi ha raccolto in questo volume suoi scritti filologici già pubblicati sparsamente (il più antico è del 1901, il più recente del 1937), accompagnandoli con un'ampia *Introduzione* che è, al tempo stesso, un rapido bilancio dell'attività filologica italiana da un cinquantennio a questa parte; una valida *messaggio a punto* dei problemi filologici attuali; un sicuro orientamento della filologia stessa verso i suoi nuovi compiti; e un prezioso codice di leggi e di norme che, frutto di una lunga esperienza filologica in atto, informano poi di sé i saggi singoli, e possono d'altra parte considerarsi la sintesi delle idee direttive del maestro. Riassumiamo le più importanti.

In filologia per verità regole generali che valgano per ogni caso se ne danno poche; ogni testo ha il suo problema (è questo «il punto fondamentale a cui è arrivata la riflessione della nuova filologia italiana», pag. xv) ed esige nel filologo reali capacità individuali, oltre che esperienza delle successive e progressive conquiste della filologia. Ma per quanto difficili possano essere i problemi da risolvere, essi devono essere affrontati con fede animosa. Né le incertezze dei tecnici (il Barbi non fa buon viso ai nuovi screditatori del metodo «classico», che si sono levati in Francia, in Inghilterra, in Germania, in America, e, pur riconoscendo le lacune del metodo lachmanniano, non è disposto ad accettare, in complesso, la reazione del Quentin e del Bédier), né le improvvisazioni filologiche degli incompetenti, né le esagerazioni dei pedanti, né le nuove tendenze della critica letteraria in genere, giustificano certa levata di scudi contro la sana filologia, che ha avuto ed ha una sua innegabile ragion d'essere, e indubbie benemerenze. Sarebbe tempo, egli dice, di far questione di valore intrinseco, più che di scuola, di divisa, di nome. La stessa critica estetica può e deve giovare non poco dei risultati della filologia, specialmente in quanto questa afferma l'esigenza di «una più larga e sicura conoscenza della lingua, che... continuamente si rinnova nella creazione fantastica, ma ha pure le sue tradizioni, a cui nessun autore si sottrae» (pag. xxv). E poiché, d'altra parte, è assurdo concepire il filologo come un semplice tecnico, laddove