

Lorenzo Mainini

Schema saffico e schema zaglialesco

ABSTRACT The article proposes a new historical and stylistic derivation for the Latin-Romance rhyme structure *aaaz*. In place of the Arabic origin (*zajal*), it supposes a parallelism with the Classical and Medieval Latin Sapphic strophe.

KEYWORDS Zajal, Sapphic strophe, Early Romance Poetry, Hymnody, Medieval Latin Poetry

Le serie metriche composte di tristico monorimo *aaa* e verso di volta a rima fissa *z*, generanti sequenze *aaaz*, *bbbz* e così via, si definiscono abitualmente strofe zaglialesche; allo schema, suscettibile di varie evoluzioni, può aggiungersi un ritornello, o una ripresa, che per dirsi tale, di minima, deve presentare all'ultimo verso la rima *z* della volta. A questa semplice formula metrica¹ – col supporto d'altre e significative testimonianze, le *kharjas* su tutte – s'è demandato un gravosissimo onere storiografico (Minervini 2003): quello di tracciare e rappresentare in epoca romanica, alta ed originaria (X–XII secolo), una possibile corrente arabo-andalusa compartecipe della più antica letteratura romanica. In effetti lo schema, con varianti formali, stilistiche e tematiche è in uso e caratteristico di due generi della Spagna arabo-islamica, *zajal* e *muwashshah*; (Zwartjes 1997: 28–40, 84–93); all'interno di quest'ultima, del resto, la volta (*simt*) dell'ultima strofa può offrirsi proprio nella forma di *kharja*, integralmente – più di rado – o parzialmente romanica, vale a dire in quella lingua mozarabica che giustappone elementi arabi od ebraici ad elementi neolatini, iberici o talvolta, secondo alcune ipotesi, galloromanzi (Armistead 1973: 416–447; Rubiera 1987: 319–330). I versi danno esiti di questo tipo: «yā mātre miá *r-rajīma*, a rāyyo de manyāna | ben

Abū-l-ḥayyāy, la fāze dē matrāna», secondo la prima lettura di García Gómez (1975: 211), o «ya mātre *arraḥīma*, arréyo de manyāna | por *Abulḥajjái* la fāze de meṭrāna», secondo quella di Corriente (2008: 248); fra le testimonianze d'autori ebraici, ma arabi, non di rado, per lingua letteraria, «Gar si yes devina y devinas *bi 'l-ḥaqq* | Gar me cand me vernad meu *ḥabībī Ishāq*» (Stern 1964: 2).

I generi arabo-andalusi, coi loro schemi, sarebbero sorti, secondo un'antica vulgata, verso il IX–X secolo, caratteristici dell'occidente arabo – rispetto alle forme 'classiche' dell'oriente –, dando piena attestazione fra XI e XII secolo, e pertanto, secondo alcuni, avrebbero agito sulle prime esperienze volgari, di confine e contatto transpirenaico: nell'inno di San Marziale di Limoges *In hoc anni circulo* (XI ex.), nelle strofe di Guglielmo IX e Marcabru, e poi di qui, ormai accettati alla metrica romanica, trapassati nelle *Cantigas* mariane di Alfonso X, in molte delle più antiche laudi italiane, nella lirica d'oïl, in quella galegoportoghese. Secondo una parte della critica, l'evoluzione della strofa zaglialesca – costruzioni sempre più complesse intorno al principio d'una rima fissa di strofa in strofa, in vari modi coincidente col ritornello o la ripresa – sarebbe all'origine di ballate, *virelais* e altre forme à *refrain* della prima poesia europea (Roncaglia 1949, 1962, 1992).² Di

1. Nonostante i richiami a una crescente difficoltà (Menéndez Pidal 1949: 7).

2. Altrettanto argomentate le ipotesi divergenti, cf. Le Gentil (1963), Spanke (1983: 1–103, 104–131, 154–189).

più, l'arcaicità del genere, unita ad elementi tematici che una certa sensibilità recepisce, o recepiva, come 'primordiali' – il lamento in voce di donna, il canto all'alba, l'allocuzione alla madre –, fa sì che alla questione arabo-andalusa si sia sovrapposta, in alcuni – soprattutto nel primo Novecento spagnolo –, la radice popolare, ovvero l'immagine d'una lirica originaria, antecedente ogni scuola poetica, l'«âme sonore» delle *gentes*, come scrisse Bédier (1896) in altro contesto, discutendo le ipotesi sulla lirica francese e le 'feste di maggio'.

In questa sede non si tratterà d'intervenire su una questione che ha tagliato la storia secolare della filologia romanza, e con essa le origini letterarie d'Europa, rispondendo talvolta a presupposti e visioni storiche più complessive – che cos'è la *Romània*? quali i suoi confini di civiltà e i rapporti, anche di forza, interni alle tradizioni che la compongono? – e che ha diviso al contempo gruppi di saperi storici – la filologia romanza, quella araba e all'interno dell'arabistica le cosiddette 'scuole spagnole' ed 'inglesi'. Si vuole invece produrre una documentazione minima, di dettaglio, su alcuni aspetti tecnici e formali, contribuendo alla morfologia storica d'uno schema che, qualunque ne sia la provenienza, resta fra le più antiche griglie espressive del lirismo moderno.

La strofa detta zagialesca – o un suo derivato – è dunque tanto più nodale quanto più se ne osserva la geografia, di gran lunga eccedente – nell'arco d'un secolo e poco più della sua storia, dal XIII in poi – l'area genericamente transpirenaica, per comparire invece – come s'è detto – in vari luoghi della penisola iberica, nell'Italia tosco-centrale, nel nord francese; uno sviluppo, quest'ultimo, spiegabile o col successo di un'invenzione puntuale, importata o autoprodotta, oppure col suo opposto, ovvero la negazione d'una monogenesi, in favore di percorsi formali più frammentati, ma comprensibili sulla base degli schemi poetici già in essere nella tradizione mediolatina e nell'innovazione in modo particolare.

Così nel Laudario di Cortona (zz aaaz):

Laude novella sia cantata
a l'alta donna encoronata.

Fresca vergene donzella,
primo fior, rosa novella,

Cf. inoltre Beltran (1984) e Lannutti (2009).

tutto 'l mondo a te s'apella;
nella bonór fosti nata.
(Guarnieri 1991: 7)

Così nelle *Cantigas* d'Alfonso X (zz aaaz, con ritornello zz):

Santa Maria, nenbre-vos de mi
e daquelo pouco que vos servi.

Non catedes a como pecedor
sôo, mais catad' a vossa valor
e por un muy pouco que de loor
dixe de vos, en que ren non menti.
(Mettmann 1989-89: III, 306)

Così, nella lirica profana, in una 'canzonetta' antico-francese (zz aaaz, con ritornello zz):

Je n'oz a m'amie pairleir
devant lai gent ne salueir.

Vos ne saviez k'elle moi fist
tout ausitot k'elle moi vit?
De sai bouche getait un ris,
et j'ancomansai a chanteir.
(Doss-Quinby, Rosenberg & Aubrey 2006: 316)

O ancora, in una forma rimica evolutiva, ma già parzialmente sperimentata sin dagli albori (Guglielmo IX, *Farai un vers de dreyt nien* [BdT 183.7] o *Pos vezem de novel florir* [BdT 183.11]), nella lirica galego-portoghese (aaazaz):

Ai, meu amigu' e meu lum' e meu ben,
vejos-vos ora mui trist' e por en
queria saber de vós ou d'alguen
que est aquest' ou porque o fazedes.
Par Deus, senhor, direi-vos ùa ren
mal estou eu, se o vós non sabetes.
(Brea 1996: I, 74-75)

Tuttavia, se quel che interessa è lo schema nel suo apparire, va controllata l'ampiezza e la generosità documentale delle testimonianze, evitando accostamenti di forme romaniche (x-xii secolo) con testi tre e quattrocenteschi, come spesso è avvenuto, supponendo così una storia 'eterna' della tipologia metrica. A nostro avviso, lo schema detto zagialesco va compreso e definito nelle qualità che lo distinguono lungo il primo secolo, grossomodo, della sua storia, ovvero

prima che il modulo s'acclimatasse alle singole tradizioni volgari, via via distinte nella rispettiva predilezione di certe misure sillabiche, nella combinazione strofica o nell'introduzione d'un *refrain*. Ciò significa che da indagare è la storia antica del tristico seguito, in vari modi, da un verso di volta. Se accettiamo il presupposto, il *corpus* si riduce sensibilmente: fra XI e XII secolo, in ambito latino-romanzo restano alcuni inni e qualche lirica trobadorica. L'operazione è del resto affine a quella già compiuta da Avalle, che in *Schemi binari e schemi ternari* (1988) costruiva una delle più articolate riflessioni sull'origine latina e mediolatina del tristico monorimo con *cauda*, e d'altre forme à *refrain*, senza mai porsi la questione zagialesca, ovvero prescindendone, ma col solo ricorso alle molteplici evoluzioni del parallelismo e delle bipartizioni strofico-metriche, quali strutture basiche dell'innologia e dei *conductus* latini.

Muovendo da simili presupposti, si può lavorare sul *corpus* più antico dello schema detto zagialesco, isolando gli elementi che qualificano il genere. La critica ha ragionato prioritariamente sulla serie rimica – *aaaz*, *bbbz*, *cccz* e via dicendo –, ritenendo che fosse quest'ultimo il dato imprescindibile per l'identificazione della strofa; e senz'altro è così. Più ai margini dell'attenzione formale v'è tuttavia una seconda evidenza, percepibile con una certa costanza nella fase originaria. Di seguito le prime strofe dei due inni più antichi modulati secondo lo schema; il sammarzialese, bilingue, relato dal codice Paris, BnF, lat. 1139, databile al tardo secolo XI:

In hoc anni circulo
vita datur seculo
nato nobis parvulo
de Virgine Maria.

Mei amic e mei fiel,
laisat estar lo gazel,
aprendet u so noel
de Virgine Maria.

Il *Verbum bonum*, grossomodo coevo:

Verbum bonum et suave
personemus illud 'ave',
per quod Christi fit conclave
Virgo mater filia.

Per quod 'ave' salutata
mox concepit fecundata
Virgo David stirpe nata
inter spinas lilia.

Nel primo testo, il quarto verso con rima *z* tende a comportarsi come un ritornello, presentandosi identico, o minimamente variato (*de Virgine Maria, in te Virgo Maria...*), di strofa in strofa; nel secondo l'andamento è di quelli approfonditi da Avalle: le strofe sono accoppiate per via della rima al quarto verso, che varia ogni due (*aaaz*, *bbbz*, *cccy*, *dddy*...). Lo schema, dunque, già al suo apparire nella tradizione latino-romanza presenta alcune variabili, quanto al rigore della serie rimica come pure nell'interpretazione del quarto verso in forma indipendente e ripetitiva. Quel che invece permane è la complessiva natura tetrastica della strofa, nonché la rottura del movimento prosodico nel passaggio fra i primi tre versi monorimi *aaa* e il verso *z*. È su quest'ultimo aspetto che vorremmo spendere qualche parola.

L'inno di San Marziale si compone d'un tristico di sette sillabe con cadenza proparossitona, 7pp (più l'accento 'gallico' sull'ultima) (Alessi 1972): *seculo*, *circulo*, *parvulo*; le strofe limosine, da parte loro, sono *heptasyllabes*. Il quarto verso (*z*), in entrambi i casi, mantenendo il numero sillabico, tende comunque a mutare la prosodia, tramite una virata verso l'accentazione piana: *de Virgine Maria*. In certa misura, lo scarto, quanto alle rime, fra il tristico e la volta è ribadito dallo stacco accentuativo.³ Analogamente, ovvero anch'esso fondato su uno scarto prosodico, il comportamento dell'inno *Verbum bonum*: al tristico d'otto sillabe con cadenza piana segue il verso a rima *z* di sette sillabe e accentazione proparossitona, *filia*, *lilia*, o nelle strofe successive *puerperium*, *imperium*, *domina*, *gaudia*. Nei due testimoni più antichi di tristico monorimo seguito da una volta, in varia misura costante, l'ultimo verso sembra dunque comportarsi come una clausola ritmica, alla quale si chiede di sigillare la strofa, interrompendone la continuità accentuativa.⁴ Insieme al mutamen-

3. Meneghetti (1997: 182) parla di «verso-clausola», così pure Lazzarini (2010: 25) e Asperti (2006: 232); cf. inoltre Switten (2007).

4. Dati tipologicamente affini, quanto alle funzioni del *refrain*, si recuperano da altri documenti delle Origini, quali l'*Alba di Fleury*, cf. Canettieri (2012: 253–256).

to di rima, quest'elemento struttura la prosodia del metro; e pertanto la diversificazione ritmica è parte integrante del rapporto fra mutazione e volta, se utilizziamo le categorie della futura ballata italiana, *ğuşn* e *simt*, secondo la metrica arabo-andalusa; anche se in realtà il fenomeno si spiega meglio col lessico di certe *artes* mediolatine,⁵ ovvero con la *differentia*, vale a dire quella *variatio* ritmica o sillabico-ritmica che qualifica l'ultimo verso in quanto *cauda* e termina la strofa. Notoriamente, la lirica trobadorica utilizza la *cauda*; e se restiamo sui componimenti originari di Guglielmo IX, quelli più imparentati con lo schema detto zaglialesco, si osserva anche qui la tendenza ad utilizzare in funzione di clausola i versi, di misura inferiore – *tétrasyllabes* –, che concludono le sequenze tristiche, o meglio, l'intera strofa quando lo schema è ad esempio *a8a8a8z4a8z4*.

Farai un vers de dreyt nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au
[...]

Se colto dal punto di vista prosodico, più che rimico, il modulo, all'origine delle sue attestazioni, s'ottiene quindi dalla combinazione d'un tristico e d'una volta in forma di clausola, ovvero per introduzione d'una *variatio*, d'un diverso andamento accentuativo fra i due elementi della strofa – dato che inoltre avrà rapporti con lo sviluppo melodico. Ammettendo che questa possa essere una larga definizione, quantomeno ritmica, dello schema, si dovrà constatare come la tradizione innologica latina, ricevendo un modello classico, lavorasse sul medesimo principio sin dal IV secolo, ovvero da quando Prudenzio riutilizzò, ancora in metrica quantitativa, la strofa saffica (Norberg 1958: 94–97; Stotz 1982), prima greca e poi riformata da Orazio.

Christe, servorum regimen tuorum,
mollibus qui nos moderans habenis
leniter frenas faciliq[ue] septos
lege coerces,
ipse cum portans onus impeditum
corporis duos tuleris labores,

5. Recente, Gaggero (2016) offre ampia documentazione sull'argomento, e teorica e di realizzazioni (a partire dal secolo XI).

maior exempli famulos remisso,
dogmate palpas.
(Prudenzio, *Cathemerinon* 8, 1–8)

La strofa si compone di tre endecasillabi saffici, dunque un metro ripetuto, e d'un adonio conclusivo: – U – × | – U U – | U – × per l'endecasillabo e – U U – × per l'adonio. Orazio, regolarizzandone l'uso, diffonde, fra l'altro, la lunga in quarta sede. Tra i latini la trasformazione del metro, rispetto al modello greco, poggia soprattutto sull'«effet de clausule» affidato all'adonio, «dont la valeur métrique est égale à celle de la clausule héroïque» (Charlet 2007: 134). La fortuna dello schema è assicurata, e la poesia mediolatina lo recepisce ampiamente, elaborando, nel transito fra metrica quantitativa e ritmica, versi imitativi del modello classico e versi pseudo-saffici. È significativo osservare come anche la strofa saffica – oltre lo *zajal* arabo-andaluso – si propaghi, fra tarda antichità ed alto medioevo, a partire da un'esperienza iberica; già con Prudenzio, ma poi lungo la fase visigotica, rappresentata in modo particolare da Eugenio di Toledo (VII secolo). In realtà, il vescovo poeta nei suoi *carmina* produce, con l'*Hymus in pacem*, una forma diversa, un trimetro giambico, seguito dall'adonio.

[Haec nostra nobis confe]runt peccamina,
[quae provocarunt] iudicis sententiam,
quam nulla flexit digna penitentia.
Parce redemptor!
[...]

Kaptis amicis et perustis praediis
Deum precemur corde cum suspiriis,
ut curvet hostes et resistat improbis.
Parce redemptor!
[...]

O pax perennis, o perennis gloria,
pacem rogamus, pacis infer copiam;
favore pacis gens quiescat barbara.
Parce redemptor!
[...]

Salvator alme, qui creasti saecula,
ignosce, prosper solve culpae vincula,
Ne puniamur tanta propter crimina.
Parce redemptor!
(Alberto 2005: 213–214)

Si tratta d'alcune strofe, assonanti all'interno

del tristico, concluse da un adonio,⁶ che interviene sulla ritmica e, restando immutato, già si piega alle funzioni del ritornello. L'esempio ha un suo peso, oltre che formale – nella comparazione col primo modello zagialesco –, anche storiografico, poiché l'epoca longobarda, la carolingia e quella appena successiva, vere culle della strofa saffica, pseudo-saffica e loro derivati (le praticano Paolo Diacono, Paolino d'Aquileia, Alcuino, Teodolfo d'Orleans, Rabano Mauro fra gli altri), sembrano ricevere parte della loro acculturazione in materia tramite un vettore iberico (Alberto 2010, 2014, 2018): diverse grammatiche d'epoca carolingia attingono a materiali e florilegi visigotici, adducendo fra gli *exempla* formali i versi ricavati da quella tradizione. Da un inno della liturgia iberica deriverebbe al celebre codice berlinese Diez B Sant. 66 (VIII secolo) – canone di classici e poetica carolingia (Villa 1995) – proprio un esempio di strofa saffica, mentre da interpolazioni con la *Grammatica* di Giuliano da Toledo (VII secolo) si trae un passaggio sull'adonio.

Hic sequitur metrum safficum heroicum addisolutum est. Cimis versus heroici pro quarto versu qui etiam adonius appellatur: «Terruit urbem» [Orazio, *Carmina*, I, II, 4], «Res cui tanta est» [Prudenzio, *Peristephanon* 4, 4].
(Alberto 2010: 119)

Tornando alle concrete realizzazioni, la strofa, in epoca di *lecturæ auctorum* e commistioni fra poetica antica ed estetiche claustrali, si presta ad inclinazioni modulanti, rivestendo di toni lirici e secolari i parallelismi della lode e del lamento salmodico, «saphico tristi modulante versu». L'inno *Dura quæ gignit* (Alberto 2005: 277–278), di nuovo d'Eugenio di Toledo, esprime bene, tematicamente, questa tendenza: una «vena d'umbratile malinconia» (Roncaglia 2006: 78), col suo addio alla salubre stagione primaverile e di contro l'essiccata scenografia estiva, da cui s'attende liberazione divina – «Tolle tot monstra, Deus», v. 21.

6. Si noti a margine come la clausola-*refrain* nelle litanie dei santi, *Ora pro nobis*, tutt'ora diffusa, si presti ritmicamente ad emulare l'adonio innologico; e si ricordi ugualmente che Avalor (1965: 46–48) proponeva una derivazione da quest'ultimo per i *refrain* nel testo dello *Sponsus*; cf. inoltre Chailley (1960: 292) e Spanke (1983: 267–278).

Dura quæ gignit et amara cunctis,
tempus æstivum, resonare cogor
saphico tristi modulante versu,
omnia passus.

Nunc polus Phœbi nimio calore
æstifer flagrat fluviosque siccit;
intonat tristi jaculansque vibrat
fulmina dira.

Altrove, la strofa serve al canto dei santi, ma a mezzo, per stile, fra danza mistica e inno di guerra; così in un codice di Nonantola (X–XI secolo, Roma, Biblioteca Casanatense, 54; AH [*Analecta Hymnica*], 22, 453).

Sacra sanctorum veneranda festa
laudibus dignis recolendo, bella
Martyrum Christi resonemus, eja,
orgia grata.

L'evoluzione formale e ritmica dello schema ammette, inoltre, ben presto omofonie e rime all'interno del tristico, talvolta estese anche all'adonio, o la conversione di quest'ultimo in un verso fisso con funzioni di ritornello. Godescalco d'Orbais, poeta in cui le spinte secolari convivono coi generi e i temi del clericato, compone l'inno *Christe, rex regum* (AH, 50, 168): qui accade che le quartine presentino analoghe terminazioni o vere e proprie rime, anche interne, fra endecasillabi e adonio – l'inno è tradito, fra gli altri, dal codice sammarzialese Paris, BnF, lat. 1154, 106v–108r (X sec.) (Chailley 1960: 126).

Esto salvator simul et ducator,
sis gubernator, velut es creator,
sis triumphator mihi sive victor
et superator.

Nell'inno *Virginis proles* (X sec; AH, 51, 121) ad avere analoga terminazione in *-um*, lungo tutte e quattro le strofe, sono l'ultimo verso del tristico e l'adonio.

Virginis proles opifexque matris,
Virgo quem gessit peperitque Virgo,
Virginis festum canimus tropaeum,
accipe votum.

Tessiture rimiche, in componimenti di modulo saffico, s'osservano nell'innario di Moissac (X secolo): assonanze e rime interne al verso, fra

la cesura e la fine, e tra l'adonio e l'ultimo verso del tristico (AH, 2, 74), o identica terminazione, adonio incluso, per tutta la strofa e rima interna (AH, 2, 134). Altrove, in un medesimo componimento, si può combinare un tristico omofonico e l'adonio irrelato insieme ad altre strofe con identica terminazione fra endecasillabi e chiusa; ad esempio, in un inno per Sant'Eriberto (AH, 11, 268, XII sec.).

Clara cœlorum celebrat chorea
festa terrarum pia, cara, læta,
dum salus ægris venit et medela
per Heribertum.
[...]

Languidos sanat, mala cuncta purgat,
corda mœstorum prece, pace firmat,
apta componit, regit et gubernat,
tristia sedat.

Nel canto in onore d'Agostino di Canterbury, datato al secolo XI e trasmesso dall'innario di Durham, il metro è la strofa asclepiadea (Milfull 1996: 324). Il quarto verso si configura come un ritornello invariato, mentre il tristico può presentare varie soluzioni: dalla rima identica a quella del *refrain* (nella prima strofa, zzzz) sino alle 'terminazioni zagialesche' (aaaz).

Aveto, placidis præsul amabilis,
aveto, celebri laude notabilis,
aveto, salubris luce capabilis,
Augustine placabilis.
[...]

Tu factis renitens voceque preminens
tu donis rutilans atque Deo placens,
tu mundum retinens astrave possidens,
Augustine placabilis.

La presenza, sin dal secolo XI (ma volendo già dal VII, con l'*Hymnus in pacem*), e poi lungo il XII e XIII, di schemi rimici, o terminazioni, affini al tipo zagialesco all'interno di metri d'ascendenza classica sembra ricongiungere due modelli, mostrando nella coscienza metrica degli autori la percezione d'una qualche continuità: l'evolversi del modulo composto in origine da un tristico con varie forme di volta, che, come s'è visto, tagliava l'intera tradizione innologica. L'ipotesi d'una continuità pare confermata dalle produzioni appena

successive: a Verona, fra XII e XIII secolo, è ormai attestata una strofa, ritmica, 'saffico-zagialesca' (AH, 22, 449), in lode del vescovo Teodoro.

Gaudio summo exsultat in cœlis
almus confessor, pontifex fidelis,
[Hodie] cui concinamus melis
corde et ore.

Prædicat iste urbem veronensem,
exserit verbis veritatis ensem,
populum Christo sic convheit densem
fervens amore.

E 'saffico-zagialesche', già nella seconda metà del secolo XII, sono le strofe – per sant'Egidio – di Guido de Bazoches, *clericus* francese, contiguo alla cavalleria crociata e *champenoise* (AH, 50, 350):⁷

Flore sub primæ teneræ iuventæ,
de novo factus senior repente,
luce virtutum satis evidente
enituisti.

Dum genus celsum celebremque fundum
iussa contemnens Domini secundum,
mira res! Mundo superando mundum
terga dedisti.

L'ipotesi deducibile è che le prime forme dette zagialesche – dopo i primordi, con l'inno sammarzialese e il *Verbum bonum*, abbondanti paiono le attestazioni della strofa composta da otto sillabe nel tristico e sette nel verso z, con mutamento ritmico⁸ – intervengano come uno sviluppo parallelo, iscritto nel più comune sillabismo volgare (soprattutto galloromanzo), dentro una tradizione metrica che sin da tempi remotissimi operava su un principio, con le sue varianti – il tristico dalla prosodia uniforme e la *differentia* nella volta –, tra i più diffusi nell'innologia tardoantica e mediolatina, accompagnato via via dalla

7. Con altre misure sillabiche (dodecasillabi più l'adonio), ma schema rimico aaaz, bbbz, cccy, dddy, cf., fra gli altri, l'inno *Arce siderea Phebe refulserat* (Stotz 1982: 404–406).

8. A mero titolo d'esempio, da alcuni inni successivi: «Missus Gabriel de cœlis, | Verbi bajulus fidelis, | sacris disserit loquelis | cum beata virgine» (3x8p, 7pp), «Ex hoc mundo transiturus | dulcis Jesus et passurus | et ad patrem regressurus | fecit hoc convivium» (3x8p, 7pp), «Salve Jesu, fons amoris | qui es totus intus foris | plenus maximi dulcoris | et superni luminis» (3x8p, 7pp).

sperimentazione rimica. Secondo questa prospettiva, lo schema, più che inventato od imitato, risulta dal progresso, o dal variare interno, d'una comune formula metrica della poesia latina, secolare e religiosa.⁹

Muwashshah e *zajal* arabo-andalusi, da parte loro, quanto alla prosodia del verso, sono oggetto di prolungata polemica. Un solco interpretativo ha infatti diviso, per vari decenni, chi attribuiva ai due generi la prosodia quantitativa della classica metrica araba e chi invece sosteneva un sillabismo ritmico, affine alle evoluzioni latino-romanze; su quest'ultima ipotesi s'innestava, del resto, l'idea d'un profondo arcaismo poetico, ovvero la preesistenza d'una poesia iberica che avrebbe inciso tanto sulla prosodia dei generi arabo-andalusi, 'latinizzandoli', quanto sui contenuti – tramite le *kharjas*, lette, in quest'ottica, come fossero il riuso d'anteriori testi romanzati dentro i componimenti arabi. La mancanza, al riguardo, d'una sintesi definitiva, o quantomeno uniforme, rende impossibile intervenire, con effettiva cognizione, nella *querelle* metrica interna all'arabistica; e, per quanto criticato negli esiti, ragionevole sembrava il primo tentativo di García Gómez, ovvero la restituzione delle *kharjas* arabo-romanze nel contesto delle «moaxajas a cuyo final aparecen adheridas» (1975: 17), con l'intento d'osservare i rapporti metrici e prosodici fra le parti che compongono il testo; interesse legittimo, se alcuni grammatici antichi, come Ibn Sanā' al-Mulk (xii–xiii secolo), riconoscevano nei fenomeni di simmetria ed asimmetria, interni alla strofa, alcuni elementi caratteristici dei generi andalusi (Zwartjes 1997; Haxen 1991). Resta il fatto, tuttavia, che le *muwashshah* presentano una varietà amplissima di soluzioni metriche – versi lunghi, versi brevi, combinazione dei due (Arazi 1991) –, sia che le si guardi sotto la luce della prosodia classica sia che prevalga una scansione sillabica. E d'altra parte, pur in un contesto molto eterogeneo, non sembrano mancare le attestazioni di *muwashshah* al cui interno le due componenti strofiche, *ḡuṣn* e *simṭ* – mutazione e volta –, al contrario di quanto avviene con la *differentia* latino-romanza, presentano il medesimo schema sillabico-prosodico,

mancando quindi, in apparenza, d'opposizione ritmica; così fra i testi scanditi sillabicamente da García Gómez: si veda, a titolo d'esempio, *Aiya 'aišīn yaladḏu maḥzūnu*, che l'arabista riteneva composta di tutti decasillabi (García Gómez 1975: 185); così pure fra le scansioni quantitative (Almbladh 2000), che interpretano il medesimo testo secondo il metro – u – – – – u – – –. In definitiva, se davvero il mutamento ritmico fra tristico e volta qualifica nella tradizione latino-romanza le prime forme dette zagialesche, gli schemi arabo-andalusi sembrano offrire modelli meno stabili e sicuri di quelli esibiti dai tristici con clausola di molta innodia latina.

Così, tuttavia, non si è argomenta un'immediata discendenza dello 'schema zagialesco' dalle strofe saffiche, né del resto lo si voleva; interessa piuttosto rilevare come i due – il primo innovazione d'età romanica, e in transito fra poesia religiosa e lirica secolare, l'altro antico metro innologico – condividano analoghi principi di struttura – da ritenersi quindi diffusi sin dall'epoca tardoantica nella coscienza metrica dell'Europa latina. La constatazione infine dovrebbe attenuare l'impressione di novità suscitata dall'apparire dello 'schema zagialesco', il quale, al contrario, anche in fasi avanzate ed ormai riadattato alle metriche volgari, ammette – pur senza regolarità ma, comunque, secondo il modello antico – di presentarsi in forma di tristico e *differentia* sillabico-ritmica. Si veda ancora nel tardo Duecento il *Laudario* cortonese: *Ave, donna santissima* (Guarnieri 1991: 15), le cui strofe si compongono d'ottonari piani, ai quali segue un ottosillabo proparossitono – dunque un settenario, per la metrica italiana –, calco volgare della prosodia 8p, 7pp, adoperata in molti inni mediolatini (cf. nota 8):

La virtù celestiale
colla grazia supernale
en te, *virgo* virginale,
discese benignissima.
[...]
quasi com' e la vitrera,
quando i rai del sol la fera,
dentro passa quella spera
k'è tanto splendidissima.

In queste come in altre strofe s'osserva il variare interno degli accenti: di terza e settima nel tristico, di seconda e sesta nel verso z. Restando

9. Si ricordi inoltre che lo schema saffico è da alcuni ritenuto il «genotipo» (Ciociola 1979: 35) del sirventese caudato.

sui laudari, *differentiæ* si avranno negli ‘schemi zagialeschi’ di Iacopone da Todi, sino alla riduzione del verso *z* all’ingiuntivo bisillabo «guarda» (Mancini 1977: 58), come già in Marcabru il trisillabo *Escoutatz* in *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293.18; Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 240–245).

Guarda el viso del viduto,
cà 'l coraio n'è feruto,
c'a gran briga n'è guaruto,
guarda!

Infine andrà notato come nelle *Cantigas* d'Alfonso X, che accolgono al loro interno ‘schemi zagialeschi’ di varia composizione sillabica, si legga un testo che potrà dirsi per misure, e con debite precauzioni, ‘saffico-zaglialesco’, come già accadeva fra i poeti mediolatini del secolo XII; si tratta della *cantiga* 79.

Ay, Santa María,
quen se per vós guía
quit' é de folía
e sempre faz ben.

Porend' un miragre vos direi fremoso
que fezo a Madre do Rey grorioso,
e de o oyr seer-vos-á saboroso,
e prazer-mi-á en.

Ay, Santa Maria...

Aquesto foi feito por hũa menyinna
que chamavan Musa, que mui fremosinna
éra e apósta, mas garridelinna
e de pouco sen.

Ay, Santa Maria...

E esto fazendo, a mui Groriosa
pareceu-ll' en sonnos, sobejo fremosa,
con muitas meninnas de maravillosa
beldad'; e poren
[...]

La formula rimico-sillabica è la seguente: nel ritornello $y5'y5'y5'z5$, nella strofa $a11'a11'a11'z5$. Quest'ultima si compone dunque d'endecasillabi femminili conclusi da un pentasillabo maschile, con misure superficialmente simili a quelle della strofa saffica, pur con accenti ben diversi. Tuttavia, il quarto verso, il pentasillabo a rima *z*, svolge

palesemente – come nel modello antico ed innologico, ma secondo la prosodia galega – funzioni di clausola ritmica, rimarcate inoltre dal testo melodico che regge la *cantiga* (Anglès 1943: 87):¹⁰ la notazione musicale del verso a rima *z*, chiudendo ogni strofa, riprende infatti il ritmo e, con lievi variazioni (ascendenti e discendenti), la melodia dell'ultimo verso del *refrain*, così istituendo una conclusiva rispondenza, e rimica e ritmica, tra le due frasi musicali. Dal punto vista complessivo, quanto all'architettura poetico-melodica, la *cantiga* d'Alfonso – posta alla fine d'un percorso ricettivo, classico e clericale, ma all'apice della fase romanza, laica e paraliturgica – pare comportarsi come quelle strofe saffiche che in età romanica, nelle abbazie rette dai saperi grammatico-musicali – «psalmos, notas, cantus, compotum, grammatiam per singula monasteria»¹¹ –, si cantavano tanto sui testi innologici quanto sui classici latini, e su Orazio in particolare; talvolta con sovrapposizione melodica fra i due generi (Corbin 1955; Ziolkowski 2007: 109–172). È il caso, celebre, dell'inno saffico *Ut queant laxis resonare fibris*, in onore di Giovanni Battista e attribuito a Paolo Diacono, la cui melodia poteva applicarsi al canto dell'ode oraziana, anch'essa saffica, *Est mihi nonum superantis annum*, trådita, con notazione, da un codice dell'XI secolo; nella saffica intonata l'adonio, musicalmente ripetuto, di strofa in strofa reiterava la sua linea melodica, preannunciando le funzioni del ritornello.

• Bibliografia

- ALBERTO, Paulo Farmhouse (ed.), 2005: Eugenii Toletani, *Opera omnia*, Turnhout, Brepols.
- ALBERTO, Paulo Farmhouse, 2010: «Formas de circulación de versos visigóticos en la escuela carolingia», *Voces*, 21, 13–24.
- ALBERTO, Paulo Farmhouse, 2014: «Poetry in Seventh-Century Visigothic Spain», *Wisigothica. After M.C. Díaz y Díaz*, ed. Carmen Codoñer, Paulo Farmhouse Alberto, Firenze, SISMEL, 119–175.

10. In linea con alcuni rilievi stilistici di Bertolucci Pizzorusso (1988; 2008–09), va notato inoltre come la funzione di clausola, affidata al verso *z* della strofa, possa esprimersi, per via sintagmatica, attraverso l'*enjambement* interstrofico («beldad'; e poren»).

11. Capitolare d'Aquisgrana (789).

- ALBERTO, Paulo Farmhouse, 2018: «New Evidences for Julian of Toledo's *Ars grammatica*», *Revue d'histoire des textes*, 13, 165–183.
- ALMBLADH, Karin, 2000: «A Romance *Kharja* and the Poems Linked to It», *Orientalia Suecana*, 49, 9–26.
- ANGLÈS, Higinio, 1943: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio, II, Transcripción musical*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona.
- ARAZI, Albert, 1991: «Métrique et langage poétique. Le cas de Ḥālid al-Kātib et des poètes de *muwaššah*», *Israel Oriental Studies. XI, Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics*, ed. Sason Somekh, Leiden, Brill, 107–136.
- ARMISTEAD, Samuel G., 1973: «A Mozarabic *Harġa* and a Provençal Refrain», *Hispanic Review*, 41, 416–447.
- ASPERTI, Stefano, 2006: *Origini romanze: lingue, testi antichi, letteratura*, Roma, Viella.
- AVALLE, D'Arco Silvio (ed.), 1965: *Sponsus. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- AVALLE, D'Arco Silvio, 1988: «Schemi binari e schemi ternari», *Strumenti critici*, 58, 335–365.
- BÉDIER, Joseph, 1896: «Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge», *Revue des Deux Mondes*, 135, 146–172.
- BELTRAN, Vicente, 1984: «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de filología española*, 64, 239–266.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria, 1988: «Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela 2-6 Diciembre 1985*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 11–29.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria, 2008–09: «L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino», *Alcante*, 6, 97–206.
- BREA, Mercedes (ed.), 1996: *Lírica profana galego-portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- CANETTIERI, Paolo, 2012: «L'Alba di Fleury da un'altra specola», *Romance Philology*, 66, 211–308.
- CHAILLEY, Jacques, 1960: *L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, Les Livres Essentiels.
- CHARLET, Jean Louis, 2007: «Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste», *Faventia*, 29, 133–155.
- Ciociola, Claudio, 1979: «Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)», *Studi di filologia italiana*, 37, 33–87.
- CORBIN, Solange, 1955: «Comment on chantait les classiques latins au Moyen Âge», *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse éditeur, I, 107–113.
- CORRIENTE, Federico, 2008: «Las *xarajāt* de la serie árabe: nueva interpretación crítica», *Romania Arabica. Tres cuestiones básicas: arabismos, 'mozárabe' y 'jarchas'*, Madrid, Editorial Trotta.
- DE ALESSI, Giorgio, 1972: «Repertorio metrico del ms. della B.N. Lat. 1139», *Quaderni urbinati di cultura classica*, 13, 83–128.
- DOSS-QUINBY, Eglal; ROSENBERG, Samuel N.; AUBREY, Elizabeth (ed.), 2006: *The Old French Ballette. Oxford, Bodleian Library Ms. Douce 308*, Genève, Droz.
- GAGGERO, Massimiliano, 2016: *Per una storia romanza del 'rythmus caudatus continens'. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*, Milano, Ledizioni.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, 1975: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral.
- GAUNT, SIMON; HARVEY, RUTH; PATERSON, LINDA (ed.), 2000: *Marcabru: A critical edition*, Cambridge, Brewer.
- GUARNIERI, Anna Maria (ed.), 1991: *Laudario di Cortona*, Spoleto, CISAM.
- HAXEN, Ulf, 1991: «Harga-muwaššaha. Metres in Conflict», *Poesía estrofica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrofica árabe y hebrea y sus paralelos romances (Madrid, diciembre 1989)*, ed. Federico Corriente Córdoba, Ángel Sáenz-Badillos, Madrid, Universidad Complutense, 144–153.
- LANNUTTI, Maria Sofia, 2009: «Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza», *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, ed. Furio Brugnolo, Francesca Gambino, Padova, Unipress, I, 337–362.
- LAZZERINI, Lucia, 2010: *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- LE GENTIL, Pierre, 1963: «La strophe zadjalesque, les *khardjas* et le problème des origines du lyrisme roman», *Romania*, 84, 1–27, 209–205, 409–411.
- MANCINI, FRANCO (ed.), 1977: *Iacopone da Todi, Laude*, Roma-Bari, Laterza.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, 1997: *Le origini*, Roma-Bari, Laterza.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1949: «Poesía araba e poesía europea», *Poesía araba e poesía europea ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1–59 (ed. or. *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, Austral, 1941).
- METTMANN, Walter (ed.), 1986–1989: *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María*, 3 vol., Madrid, Castalia.
- MILFULL, Inge B., 1996: *The Hymns of the Anglo-Saxon Church. A Study and Edition of the 'Durham Hymnal'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MINERVINI, Laura, 2003: «La poesia ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta», *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti. II. La cultura arabo-islamica*, ed. Biancamaria Scarcia Amoretti, Roma, Salerno, 705–723.

- NORBERG, Dag, 1958: *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist et Wiksell.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1949: «*Laisat estar lo gazel* (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)», *Cultura neolatina*, 9, 67–99.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1962: «Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca», *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio* (Perugia, 1260). *Convegno internazionale* (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia, Deputazione di Storia Patria, 460–475.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1992: «Sequenza adamiana e strofa zagialesca», *La sequenza medievale. Atti del Convegno internazionale* (Milano, 7-8 aprile 1984), ed. Agostino Ziino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 141–154.
- RONCAGLIA, Aurelio, 2006: *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, Torino, Utet (ed. or. *Storia della letteratura italiana. I. Le origini e il Duecento*, ed. Emilio Cecchi, Maria Serena Sapegno, Milano, Garzanti, 1965, 3–270).
- RUBIERA, Maria Jesus, 1987: «La lengua romance de las jarchas (una jarcha en lengua occitana)», *Al-Qantara*, 8, 319–330.
- SPANKE, Hans, 1983: *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, ed. Ulrich Mölk, Hildesheim-New York, Olm Verlag.
- STERN, Samuel M., 1964: *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les «muwashshahs» arabes et hébreux*, Oxford, Cassirer.
- STOTZ, Peter, 1982: *Sonderformen der sapphischen Dichtung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- SWITTEN, Margaret, 2007: «*Versus* and troubadours around 1100. A comparative study of refrain technique in the “New Song”», *Plainsong and Medieval Music*, 16, 91–143.
- VILLA, Claudia, 1995: «La tradizione di Orazio e la “biblioteca di Carlo Magno”: per l’elenco di opere nel codice Berlin Diez B Sant. 66», *Formative stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance. Proceedings of Conference as the 6th Course of the International School for the Study of Written Records* (Erice, 16-22 October 1993), ed. Oronzo Pecere, Michael D. Reeve, Spoleto, CISAM, 299–322.
- ZIOLKOWSKI, Jan M., 2007: *Nota bene. Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols.
- ZWARTJES, Otto, 1997: *Love Songs from al-Andalus. History, Structure and Meaning of the Kharja*, Leiden-New York-Köln, Brill.