

**DALLA TRADIZIONE MEDIOLATINA A QUELLA VOLGARE:
IMITAZIONE METRICA NELLA *SEQUENZA DI SANTA EULALIA* E NEL
*CANTO DI LUDOVICO***

Teresa Proto e T. M. Rainsford

The Valenciennes manuscript contains the earliest preserved poem written in French (the Sequence of Saint Eulalia) and one of the oldest preserved Old High German poems (the Lay of Ludwig). Each text presents some metrical features which are unusual in the respective vernacular traditions: the Eulalia stands apart from the subsequent Romance tradition by its irregular syllabicity and rhythmically matched couplets, while the Lay of Ludwig departs from traditional Germanic models with its use of rhyme-linked half-lines and lack of alliteration. We trace these features back to Latin verse of the period. We conclude that while Latin models are not borrowed directly, the imitation of certain features of Latin verse shows that the late 9th-century poetic tradition must be viewed from a multilingual perspective.

1. Introduzione*

Il manoscritto di Valenciennes (Bibliothèque municipale 150, IX sec.) contiene il più antico poema francese, la *Sequenza di Santa Eulalia*, che narra il martirio della santa, e uno dei più antichi componimenti poetici in alto tedesco antico, il *Canto di Ludovico*,¹ che narra la vittoria di Ludovico III sui Vichinghi nella battaglia di Saucourt nell'agosto dell'881. Nel ms. sono inoltre conservati tre componimenti latini, il più interessante dei quali è, ai fini del nostro studio, la *Cantica virginis Eulalie*, un poema latino in onore di Santa Eulalia, la cui forma metrica è molto simile a quella del poema francese. Gli altri componimenti sono *Dominus caeli rex* e *Uis fidei*.²

I due testi in volgare sono stati studiati approfonditamente sia dal punto di vista storico-letterario che dal punto di vista linguistico: ciò vale soprattutto per l'*Eulalia* che è stata oggetto di analisi dettagliate molto più spesso di qualsiasi altro testo in lingua francese.³ Tuttavia, da un punto di vista metrico, questi testi pongono ancora diverse difficoltà di interpretazione. Con certezza si può asserire soltanto che (1) l'*Eulalia* francese ha una forma metrica unica nel panorama romanzo, e che (2) l'impiego della rima e l'assenza dell'allitterazione sistematica nel *Canto di Ludovico* separano quest'ultimo dalla tradizione germanica (si pensi al *Carme di Ildebrando*).

Obiettivo principale della nostra analisi sarà mettere in relazione i due poemi volgari con la versificazione latina del periodo altomedievale, un confronto che riteniamo indispensabile per almeno due ragioni. Innanzitutto, per il contesto in cui i due componimenti sono tramandati: essi sono stati copiati alla fine di un manoscritto

* La forma attuale del saggio è il frutto di un lavoro di confronto e coordinazione tra i due autori. In particolare, a T.M. Rainsford va il merito di aver elaborato le sezioni 1-2, a T. Proto le sezioni 3-4.

latino insieme ad altri tre componimenti latini. In secondo luogo ci sono, come vedremo, buone ragioni di credere che molti dei tratti anomali e sorprendenti di questi testi siano presenti anche nella versificazione latina dello stesso periodo. Sosterremo l'ipotesi secondo cui, piuttosto che come un insieme discreto di metri rigidamente codificati, la produzione poetica volgare del IX secolo sarebbe da comprendere all'interno di un processo di rielaborazione dinamico e plurilingue, in cui un certo numero di tratti (isosillabismo, organizzazione accentuale, rima e assonanza, allitterazione, distici) potevano essere selezionati come base per un determinato metro, e gli stessi principi fondamentali si applicavano tanto alla metrica dei testi latini che di quelli volgari.

In questo studio ci occuperemo nel dettaglio di ciascuno dei componimenti in volgare prendendo in esame i modelli latini che hanno maggiormente influito sulla loro forma.

2. Il testo francese della *Sequenza di Santa Eulalia*

Il testo francese dell'*Eulalia* si compone di 29 versi trascritti al f. 141v del ms. di Valenciennes dalla stessa mano che copiò il *Canto di Ludovico* (CL) sullo stesso foglio. Si tratta di un testimone unico. La sua composizione è generalmente datata al 881: l'analisi linguistica e storica depongono in favore di una localizzazione nel monastero di Saint-Amand, nel cui scriptorio il manoscritto fu copiato, e nella cui area il culto di Santa Eulalia era predominante. Nel testimone ogni coppia di versi è scritta sullo stesso rigo, ogni verso inizia con una maiuscola ed è separato dall'altro da un punto a rima. I versi saranno citati rispettando la *mise en page* originale.

Nella maggior parte degli studi dedicati alla metrica di questo poema, sono state messe in evidenza le notevoli affinità che legano l'*Eulalia* francese alla *Cantica* latina (cfr. Lausberg 1959, A Valle 1966, Berger / Brasseur 2004, Perugi 2011). I due testi non sono sovrapponibili quanto al loro contenuto: mentre il poema francese narra il martirio di Eulalia, quello latino è essenzialmente un inno di lode alla santa. Entrambi, tuttavia, sono composti da distici assonanzati: il componimento latino ne conta tredici, escludendo i due versi finali di lunghezza diversa; quello francese ne conta quattordici più un verso orfano in chiusura. Nessuno dei due poemi ha un numero regolare di sillabe, anche se i versi sono generalmente di lunghezza comparabile.

Anche se l'*Eulalia* francese possiede diverse particolarità che la distinguono dalla *Cantica* latina, le numerose affinità che la legano a quest'ultima rendono indispensabile un'analisi preliminare del testo latino e della tradizione della sequenza in cui essa potrebbe collocarsi.

2.1 La *Cantica Virginis Eulalie*

2.1.1 La sequenza

La *Cantica*, così come gli altri due testi latini del ms. di Valenciennes, è generalmente analizzata come una **sequenza**. Diversamente dalla maggior parte dei

componenti in versi mediolatini, la sequenza rappresenta un'innovazione rispetto ai modelli classici: Norberg (1958: 171) la considera "la création littéraire la plus indépendante et la plus originale du latin du Moyen Âge." La caratteristica metrica principale della sequenza consiste nell'articolazione in **strofe** e **antistrofe**. Se lo schema ritmico delle strofe può variare notevolmente all'interno del poema, ogni schema viene sempre ripetuto almeno nell'antistrofe. Nel seguente esempio, *Stans a longe*, è illustrata la struttura della sequenza:

Stans a longe

qui plurima perpetrat facinora	atque sua revolvens secum crimina
nolebat alta contemplari celi sidera	sed pectus tundens hec promebat ore lacrimans:
"Deus, propitius mihi peccatori esto	et mea omnia pius dele facinora."
Hac voce benignam promeruit clementiam,	necnon et justificatus venit domum suam.
Cujus nos sacra sectantes exempla dicamus Deo:	"Deus benigne, nostri miserere, laxans debita

mitis et nos justifica."

Stans a longe, metà del IX sec. (Bourgain 2000: 42)

La forma in cui è presentato il poema intende riflettere la convenzione adottata dai moderni editori per le sequenze: la colonna di sinistra contiene la strofe, suddivisa in versi, mentre nella colonna di destra è riportata l'antistrofe. Il poema si legge da sinistra a destra. Si noterà che ogni strofe ha una propria struttura ritmica diversa dalle altre: ad esempio, la prima strofe si compone di versi parossitoni di quattro sillabe (4p, secondo il sistema di notazione di Norberg) seguiti da un verso parossitono di sette sillabe (7p); la seconda strofe ha la forma 5p+9pp (proparossitona) e così via. In effetti, tale livello di variazione nell'organizzazione interna delle strofe sottolinea semplicemente il fatto che la struttura del poema è basata interamente sull'articolazione di strofe e antistrofe: senza di essa, la sequenza sarebbe indistinguibile dalla prosa.⁴ Questa struttura ha origine nell'esecuzione cantata del poema: la strofe e l'antistrofe, infatti, venivano cantate sulla stessa melodia, ma quest'ultima poteva variare da una strofe all'altra.⁵

Il termine "sequenza" viene generalmente adoperato dagli studiosi in riferimento a "wide-ranging groups of works" (Boynton / Fassler 2011: 388), tuttavia la sola proprietà formale invoca che la caratterizza sembra essere il parallelismo tra strofe e antistrofe. Se è vero che le sequenze più tardive sono costituite da strofe ritmicamente simili tra loro, tale omogeneità non è attestata che a partire dall'XI secolo (cfr. Norberg 1968: 179), ovvero, oltre un secolo dopo la datazione del ms. di Valenciennes.

2.1.2 Il metro della *Cantica virginis Eulalie*

Seguiremo in questa sede l'analisi metrica più dettagliata che sia stata proposta per questo poema, ovvero quella di Avalle (1966). La *Cantica* si basa su un inno del IV sec., composto in tetrametri dattilici da Prudenzio (*Peristephanon*, III). Il distico centrale della *Cantica* è una citazione diretta dall'inno di Prudenzio:

VIII Spī.ri.tus / hīc e.rat / Ēu.la.li/ē⁶ Lac.te.o/lus ce.ler / in.no.cu/us⁷

Si noterà che si tratta di piedi quantitativi non accentuali, in cui la prima sillaba del piede è sempre pesante ma non necessariamente accentata (come nel caso di *lus*, sillaba finale di *lacteolus*). Lo stesso metro quantitativo è impiegato nei primi due distici della sequenza e nel distico finale. I restanti versi non seguono questo schema metrico, ma *imitano* il ritmo dell'originale, attraverso la divisione delle parole e la distribuzione degli accenti. Queste imitazioni ritmiche dei metri classici sono alla base di gran parte della produzione poetica mediolatina.⁸ Ciò che viene imitato con maggiore regolarità dal poeta è la formula ritmica alla fine del verso (Berger / Brasseur 2004: 170): quattro sillabe di cui la prima è lunga e la terzultima porta l'accento (es.: *Eu'la.li.e, in'no.cu.us*).

Il poema è conforme al modello della sequenza non strofica, perché costituito da coppie di versi (lungi) con struttura identica. Utilizzeremo il termine **distico** per fare riferimento alle coppie di versi: il **verso A** è il primo verso (corrispondente alla strofa nelle sequenze strofiche) e il **verso B** il secondo (corrispondente all'antistrofe). In tutti i distici il numero di sillabe per verso è identico. Nel caso dei tre distici composti nel metro quantitativo, le sillabe pesanti si trovano nelle posizioni forti (in grassetto):⁹

I	C ān.ti.ca / u īr.gin.is / Ē u.la.li/ē	c ōn.ci.ne / s ūa.ui.so/ n ā cithar/ ā ¹⁰
II	ē st o.pe./ r ē quo.ni./ ā m pre.ci./ u m	cl ān.ge.re / c ār.mi.ne / m ār.ty.ri/ u m ¹¹
XIII	n ōs quo.que / m ūn.det a / cr ī.mi.ni/ b us	ī n.se.rat / ē t bo.na / s ī.de.ri/ b us ¹²
XIV	st ēm.ma.te / l ū.mi.nis / ā u.re.o/ l ī ¹³	

Nel caso dei distici ritmici, sia il numero di sillabe che la scansione delle parole è identica per i versi A e B:

III	Tu.am e.go / uo.ce se.quar / me.lo.di.am	At.que lau.dem / i.mi.ta.bor / am.bro.si.am ¹⁴
IV	Fi.di.bus / ca.ne me.los / ex.i.mi.um	Uo.ci.bus / mi.nis.tra.bo / suf.fra.gi.um ¹⁵
V	Sic pi.e.ta.te / sic hu.ma.num / in.ge.ni.um	Fu.dis.se fle.tum / com.pel.la.mus / in.ge.ni.tum ¹⁶
VI	Hanc pu.el.lam / nam iu.uen.te / sub tem.po.re	Non.dum tho.ris / ma.ri.ta.li/bus ha.bi.lem ¹⁷
VII	Hos.ti.se.qui / flam.mis ig.nis / in.pli.cu.it	Mox co.lum.be / e.uo.la.tu / obs.ti.pu.it ¹⁸
IX	Nul.lis ac.tis / Re.gi Re.gum / dis.pli.cu.it	Ac id.cir.co / stel.lis cae.li / se

		mis.cu.it ¹⁹
X	Fa.mu.los / fla.gi.te.mus / ut pro.te.gat	Qui si.bi / lae.ti pan.gunt / ar.mo.ni.am ²⁰
XI	De.uo.to cor.de / mo.dos de.mus / in.no.cu.os	Ut no.bis pi.a / De.um nos.trum / con.ci.li.et ²¹
XII	Ei.us no.bis / ac ad.qui.rat / aux.il.li.um	Cu.ius sol et / lu.na tre.munt / im.pe.ri.um ²²

Oltre al parallelismo richiesto all'interno dei distici, questa sequenza è nettamente più strutturata di altri esempi del IX secolo, come *Stans a longe*, o le sequenze di Notker di San Gallo. Innanzitutto, il poeta adotta l'assonanza²³ e persino la rima per legare tra loro le sillabe finali dei versi A e B in tutti i distici eccetto che nel I e nell'XI. In secondo luogo, e cosa più importante, i distici si assomigliano tra loro. Se lo schema 3pp per le quattro sillabe finali del verso può essere considerato un'imitazione del metro quantitativo (cfr. *supra*), in tutti i versi ritmici esso è preceduto dalla formula 4p, del tutto assente nel metro dattilico. In realtà, l'unica parte variabile nei versi ritmici è quella che interessa le prime tre, quattro o cinque sillabe del verso.

2.2 L'*Eulalia* francese: tra tradizione latina e germanica?

Come accennato sopra, l'*Eulalia* francese sembra imitare superficialmente la forma metrica della *Cantica* latina. Ci sono, tuttavia, importanti differenze che è necessario evidenziare: la più ovvia è l'anisossilabismo nettamente più marcato del testo francese rispetto all'equivalente latino. Se i distici della *Cantica* sono costituiti da versi della stessa lunghezza, ciò non vale per l'*Eulalia* francese.

Interpretare tale irregolarità è fondamentale per la comprensione degli influssi metrici in azione nel poema. Se consideriamo il metro dell'*Eulalia* come essenzialmente sillabico, lo faremo discendere da modelli latini, in conformità con la tradizione romanza più tarda; e tuttavia sarà necessario spiegare le origini delle irregolarità presenti in quest'unico testimone manoscritto.

Intorno alla scansione di alcune parole si è acceso un dibattito che ha prodotto analisi diverse a seconda del numero e della natura delle irregolarità prese in esame. Alcuni punti però, appaiono chiari: dei quattordici distici

- otto (I, II, III, IV, VII, VIII, X, XIV) sono costituiti da versi *identici* per lunghezza;
- due (XII-XIII) sono costituiti da versi di lunghezze *diverse*;
- i restanti cinque (V, VI, VII, VIII, IX) sono costituiti da versi la cui scansione è oggetto di discussione.

2.2.1 Isosillabismo?

Gli studiosi che propendono per un'analisi sillabica della metrica dell'*Eulalia* (cfr. Lote 1949, Avalle 1966) tendono ad attribuire le eventuali irregolarità all'errore

scribale: l'autore aveva composto distici di versi isosillabici, sarà pertanto possibile, con pochi interventi editoriali circoscritti, riportare il testo alla sua "originaria" regolarità. Questa tesi non può tuttavia essere dimostrata, in quanto la forma metrica dell'*Eulalia* rappresenta un *unicum* nella tradizione romanza.

Eppure si dovrà riconoscere che il poema nel suo insieme mostra una netta tendenza all'isosillabismo. Che tale parallelismo fosse puramente accidentale è inverosimile, anche perché altri elementi inducono a supporre che l'autore intendesse instaurare un'equivalenza strutturale tra i versi A e B del distico, proprio come avveniva nella sequenza latina. In presenza di un numero di sillabe identico, tale parallelismo è evidente, come si evince dagli otto distici non problematici riportati qui sotto:²⁴

I	'Buo.na pul'ce.lla / fut 'Eu.la.li'a (5p/5; 1-4-7-10) ²⁵	'Bel au.ret 'corps, / be.lle'zour a.ni'ma (4/6; 1-4-7-10) ²⁶
II	'Vold.rent la 'vein.tre / li 'Deo i.ni'mi (5p/5; 1-4-7-10)	'Vold.rent la 'fai.re / di'au.le ser'vir (5p/5; 1-4-7-10) ²⁷
III	'E.lle no'nt es'kol.tet / les 'mals con.se'lliers (6p/5; 1-5-8-11)	'Qu'e.lle 'Deo ra'nei.et / chi 'maent sus en 'ciel (6p/5; 1-3-5-8-11) ²⁸
IV	Ne por 'or ned ar'gent / ne 'pa.ra.'menz (6/4; 3-6-8-10)	Por ma'na.tce re'giel / ne 'pre.ie'ment (6/4; 3-6-8-10) ²⁹
VII	'Il li en'or.tet / dont 'lei non.que 'chielt (5p/5; 1-4-7-10)	Qued 'el.le 'fui.et / lo 'nom chris.ti'ien (5p/5; 2-4-7-10) ³⁰
VIII	'Ell'ent a'dun.et / lo 'suon e.le'ment (5p/5; 1-4-7-10)	'Melz sos.ten'drei.et / les 'em.pe.de'mentz (5p/5; 1-4-7-10) ³¹
X	'Enz enl 'fou lo ge'tte.rent / com 'ar.de 'tost (7p/4; 1-3-6-9-11)	'El.le 'col.pes non 'au.ret / por 'o nos 'coist (7p/4; 1-3-6-9-11) ³²
XIV	Qued a'uui.sset de 'nos / christ'us mer'cit (6/4; 3-6-8-10)	Post la 'mort et a 'lui / nos 'laist ve'nir (6/4; 3-6-8-10) ³³

I versi sono divisi in due da una cesura, qui rappresentata da una barra obliqua: essa ricorre sempre al termine di un gruppo prosodico maggiore all'interno del verso, e corrisponde sempre a un confine di sintagma prosodico (cfr. Rainsford 2011). Nel segnalare la posizione dell'accento lessicale, abbiamo contrassegnato: (i) l'accento primario di tutti i polisillabi e (ii) tutti i monosillabi lessicali, inclusi i pronomi soggetto. Trattandosi di un testo romanzo, le parole latine sono trattate come ossitone.³⁴ Nei due casi attestati di "stress clash", ovvero di conflitto tra gli accenti primari di due costituenti diversi (*bel auret*, *maent sus*), abbiamo privilegiato l'accento del primo elemento. In assenza di tali conflitti, abbiamo marcato l'accento secondario sulla sillaba iniziale di tutti i polisillabi.

Le affinità tra i due versi del distico sono notevoli. In primo luogo, la cesura ricorre nello stesso punto in entrambi i versi, se la loro cadenza è identica. Nel distico I, dove il parossitono *pulcella* corrisponde all'ossitono *corps*, la posizione della cesura cambia per permettere il mantenimento dell'accento pre-cesurale sulla quarta sillaba. In secondo luogo, esiste una corrispondenza quasi perfetta tra le sillabe accentate dei versi A e B. Le poche eccezioni sono dovute alla possibilità di ricostruire un accento supplementare in uno dei due versi (p.es. 1-(3)-5-8-11 nel

distico III). In terzo luogo, sembrano esistere legami di tipo sintattico e stilistico tra le parole più rilevanti dei versi A e B. In tutti i distici le parole che precedono la cesura appartengono alla stessa classe (sintagmi nominali (I, IV), infiniti (II), tempo presente (III, VII, VIII, X), pronomi (XIV)). I versi del distico II sono molto simili tra loro anche in virtù della ripetizione di *voldrent la*, seguito da infinito, e al parallelismo di *Deo* e *diaule*. In altri distici, il poeta impiega materiale lessicale simile in punti paralleli del verso (ad es. *buona : bel* (I), *elle : elle* (III), *de nos : a lui* (XIV)). Il legame fonologico tra i versi è assicurato dall'uso dell'allitterazione (*mals : maent* (II), *paramenz : preiement* (IV), *argent : regiel* (IV)), e della rima o assonanza interna (*ell' : melz* (VIII) *element : empedementz* (VIII) *fou : colpes* (X)). Queste forme di parallelismo sono un tratto essenziale della sequenza latina, e la loro presenza nel testo francese non fa che avvalorare l'ipotesi secondo cui anche l'*Eulalia* sarebbe una sequenza.

2.2.2 Punti di somiglianza con il verso accentuale

Considerato il contesto in cui è tramandata, l'*Eulalia* francese potrebbe essere analizzata come un esempio di metrica accentuale, secondo un'ipotesi che è stata sostenuta in maniera convincente da Duffell (1999).³⁵ Nel modello metrico proposto da Duffell, ed elaborato nel quadro della metrica generativa, ogni verso si divide in due emistichi, ciascuno costituito da due piedi giambici, con otto posizioni metriche, quattro deboli e quattro forti. Come nella versificazione germanica, il numero di sillabe non accentate che occupano le posizioni deboli del verso è variabile: basandosi su tale proprietà insita nel verso tonico, Duffell arriva ad ipotizzare un modello che consente da zero fino a cinque sillabe "non accentuate" tra due posizioni forti. L'unica restrizione che si applicherebbe alle posizioni deboli è quella di non contenere la sillaba tonica di una parola polisillabica.

Il pregio del modello di Duffell è di aver definito lo schema metrico soggiacente alle diverse realizzazioni che trovano spazio all'interno del poema, un risultato non raggiungibile a partire dall'ipotesi di una semplice imitazione della sequenza latina. In un'analisi puramente accentuale viene anche meno il problema dell'anisossillabismo. Permangono, tuttavia, due difficoltà principali. In primo luogo, Duffell evita qualsiasi confronto con il metro della *Cantica* latina. Se i versi ritmici della *Cantica* non sembrano seguire un modello giambico del tipo proposto da Duffell, è pur vero che la regolarità ritmica riscontrabile nel testo (cfr. *supra*) mostra che il poeta aveva in mente un modello di versificazione basato su qualcosa di più di un semplice conto delle sillabe. Ne consegue che l'autore dell'*Eulalia* francese avrebbe potuto semplicemente seguire il ritmo del modello latino, senza ricorrere ad un'imitazione del metro germanico, come sostenuto da Duffell (1999: 99). In secondo luogo, il modello proposto da Duffell ignora il parallelismo che abbiamo visto all'opera tra i distici. Risulta difficile credere che il poeta non abbia prestato alcuna attenzione al conto delle sillabe se la maggior parte dei distici non solo sono isossillabici, ma presentano le sillabe accentate sempre nelle stesse posizioni all'interno del verso.

In conclusione, sia l'approccio sillabico sia quello puramente accentuale presentano degli svantaggi: il primo perché è troppo restrittivo e non consente di

spiegare la presenza di alcuni distici problematici, il secondo perché troppo permissivo e dunque incapace di tenere conto delle numerose regolarità che si riscontrano nella struttura dei distici.

2.2.3 Distici problematici

Nelle sezioni precedenti abbiamo evidenziato l'importanza del *parallelismo ritmico* sia nell'*Eulalia* francese che nella *Cantica* latina, un aspetto che l'analisi accentuale di Duffell (1999) non fa che enfatizzare. Riteniamo che l'ipotesi di un parallelismo ritmico possa aiutarci ad analizzare i distici "problematici" dell'*Eulalia* francese che non sono isosillabici.

Il distico V è il meno problematico, se si ammette una scansione trisillabica di *niule*:³⁶

V	Ni'u.le 'co.se non la 'pou.ret / 'om.que ple'ier (9p/4; 2-4-8-10-13)	La 'po.lle 'sem.pre non a'mast / lo 'Deo me.nes'tier (8/5; 2-4-8-10-13) ³⁷
---	--	---

La corrispondenza ritmica è ancora una volta perfetta, con le sillabe accentate nelle posizioni 2, 4, 8, 10 e 13. La dislocazione della cesura a destra nel primo verso è dovuta all'inserimento del parossitono *pouret*.

Nel distico IX, saremmo tentati di leggere *qued elle* (come suggerito da un certo numero di editori) al posto di *qu'elle*: questa forma è attestata all'interno dello stesso poema al distico VII, e adottandola anche in questo distico sarebbe ripristinato sia il parallelismo sillabico sia quello accentuale (6p/5; 2-5-8-11):

IX	Qu[ed] 'el.le per'des.se / sa 'vir.gi.ni'tet (6p/5; 1-5-8-11)	Por 'os fu.ret 'mor.te / a 'grand ho.nes'tet (6p/5; 2-5-8-11) ³⁸
----	--	--

Restano comunque irrisolti i seguenti distici, che non possono essere considerati isosillabici:³⁹

VI	E por 'o fu 'pre.sen'te.de / 'max.i.mi'en (8p/4; 3-5-7-9-12)	Chi 'rex e.ret a cels 'dis / 'sou.re pa'giens (7/4; 2-7-8-11) ⁴⁰
XI	A 'czo nos 'vol.dret con'crei.dre / li 'rex pa'giens (8p/4; 2-4-7-10-12)	Ad u.ne 'spe.de li ro've.ret / to'lir lo 'chief (9p/4; 4-8-11-13) ⁴¹
XII	La 'dom.ni'ze.lle 'ce.lle 'ko.se / non 'con.tre'dist (9p/4; 2-4-6-8-11-13)	'Volt lo 'seu.le laz'sier / si 'ruo.vet 'krist (6/4; 1-3-6-8-10) ⁴²
XIII	In fi'gu.re de co'lomb / vo'lat a 'ciel (7/4; 3-7-9-11)	'Tuit o'ram que per 'nos / 'de.gnet pre'ier (6/4; 1-3-6-7-10) ⁴³

Qualche forma di parallelismo rimane, in particolare nel secondo emistichio, che è sempre della stessa lunghezza nei versi A e B del distico (quattro o cinque sillabe) e segue lo stesso schema accentuale, elementi questi che si riscontrano anche nel resto del poema.

Possiamo osservare che nei distici XI e XIII, il verso più lungo contiene una successione di tre sillabe non accentate che corrispondono a una sequenza di due

sillabe atone nel verso breve: 'vol.dret con.'crei.dre (2) ~ 'spe.de li ro.'ve.ret (3) (XI); fi. 'gu.re de co.'lomb (3) ~ o. 'ram que per 'nos (2) (XIII)). Le tre sillabe atone hanno tutte struttura CV, mentre le due sillabe del verso più breve hanno struttura diversa. Si tratta delle uniche sequenze di tre sillabe CV atone di tutto il poema. È lecito pertanto immaginare che nella scansione del poema tre sillabe CV atone possano andare incontro a risoluzione, favorendo una scansione disillabica. Notiamo, inoltre, che nei distici VI e XII, il primo emistichio della strofe termina in un parossitono, mentre il primo emistichio dell'antistrofe ha terminazione ossitona. Potremmo ipotizzare che, come avverrà naturalmente nei poemi epici dall'XI secolo in poi, la sillaba finale di un parossitono in corrispondenza della cesura fosse esclusa dal conto delle sillabe del verso (cfr. Avalle 1966: 171). Tale ipotesi sarebbe tuttavia in contrasto con quanto attestato nei distici I e V, dove la sillaba finale della parola parossitona è mantenuta e conta come sillaba iniziale del secondo emistichio.

Se applicassimo queste due regole metriche alla scansione dei distici problematici otterremmo alcuni vantaggi: i distici VI, XI e XIII diventerebbero isosillabici, e la cesura verrebbe a trovarsi nella stessa posizione nei due versi. I parallelismi ritmici sarebbero tuttavia meno netti che nei distici isosillabici e il distico XII, il più eterogeneo del poema, resta problematico.

2.4 Riepilogo

Da quanto finora illustrato, si evince che la forma metrica dell'*Eulalia* francese è stata fortemente influenzata dalla *Cantica* latina. Il testo è composto da distici assonanzati, i cui due versi sono in genere isosillabici e seguono lo stesso schema ritmico. L'importanza dell'isosillabismo può derivare soltanto dalla tradizione latina.

Allo stesso tempo si dovrà ammettere che il conto delle sillabe non è il solo principio organizzatore della metrica dell'*Eulalia*: i parallelismi ritmici e le regolarità nella distribuzione degli accenti non possono essere casuali. Il secondo emistichio mostra un livello di variazione molto limitato: ha terminazione ossitona con un secondo accento sulla terzultima o quartultima sillaba, e in genere contiene quattro o cinque sillabe (sola eccezione è costituita dal verso IB che ne contiene sei). Perugi (2011: 31) attribuisce tale regolarità all'imitazione della *Cantica* latina, ottenuta attraverso una cadenza fissa di quattro sillabe. Tuttavia, se l'isosillabismo resta centrale nella versificazione della *Cantica*, nell'*Eulalia* francese esso è accompagnato da un certo parallelismo nella distribuzione degli accenti lessicali. Nella *Cantica* i parallelismi ritmici sono basati sia sull'accento lessicale che sui confini di parola, che dividono il verso in brevi *versicoli* (Avalle 1966). Nell'*Eulalia*, il parallelismo ritmico è ottenuto principalmente attraverso la distribuzione dell'accento lessicale primario nei versi A e B. Possiamo dunque affermare che l'*Eulalia* si basa su un modello di versificazione sillabo-tonico che riprende sì il modello della sequenza latina, ma integrato con un principio organizzatore di tipo accentuale.

3. Il Canto di Ludovico

Il *Canto di Ludovico* (CL) è tramandato ai ff. 141v-143r del ms. di Valenciennes. Si compone di 59 versi lunghi a rima (o assonanza) interna che, sulla base della *mise en page* e della presenza di versali a inizio strofa, si raggruppano in distici o in terzine (str. XVII, XVIII, XIX, XXV e XXVII) (Sievers 1929: 272). Nel layout il testo tedesco è molto simile a quello dell'*Eulalia*, che lo precede nel ms. e, come nel testo francese, anche qui i versetti assonanzati sono scritti sullo stesso rigo, come illustrato nell'esempio di seguito riportato:

I ⁴⁴	1	Einan kuning weiz ih ·	Heizsit her Hluduig
	2	Ther gerno gode thionot ·	Ih weiz her imos lonot ·
XVIII ⁴⁵	1	Nu uuillih thaz mir uolgon ·	Alle godes holdon ·
	2	Giskerit ist thiu hieruuist ·	So lango so uuili Krist
	3	Uuili her unsa hinauarth ·	Thero habet her giuualt ·

3.1 Affinità con altri poemi tedeschi

A differenza dell'*Eulalia*, il CL non è un testimone unico della tradizione poetica tedesca del IX secolo. Per quanto riguarda la scansione metrica, esso presenta una tendenza all'alternanza regolare degli accenti, conformemente al modello impostosi nella tradizione tedesca a partire dal *Liber Evangeliorum* (*Vangelo*) di Otfrid von Weissenburg, il quale si baserebbe sul *Viertakter*, ossia sull'emistichio costituito da quattro arsi (*Hebungen*) o posizioni metriche forti (Heusler 1925-1929: § 470).

Per un confronto si vedano i versi del *Vangelo* di seguito riportati: (Ot. 4.I, 33-34):⁴⁶

Uánana sculun Fráncon	éinon thaz biuuánkon,
ni sie in frénkisgon biginnen,	sie gótes lób singen

Anche nei testimoni del *Vangelo* di Otfrid, come nel ms. di Valenciennes, i distici sono evidenziati graficamente attraverso l'uso delle maiuscole e la cesura tra gli emistichi è visivamente rappresentata da uno spazio bianco. A differenza del ms. del CL, alcuni testimoni del *Vangelo* sono inoltre caratterizzati dalla presenza di lunghi accenti su alcune sillabe, soprattutto toniche. Questi accenti sono stati interpretati (Kauffmann 1897; Jammers 1951) come veri e propri neumi (simboli con valenza musicale) che dovevano guidare il lettore nella recitazione cantata del testo sacro. Si ritiene, infatti, che al *Vangelo* di Otfrid fosse associato il *cantus lectionis* tipico della diocesi di Magonza (*Accentus Moguntinus*), la cui peculiarità consisteva nel cantare le sillabe accentate sulle note più acute. A tale scopo, le sillabe più prominenti del testo erano contrassegnate da un segno di *virga* (/), che qui per comodità chiameremo “accenti” (Stevens 1986: 213-214).

Ogni verso lungo è in genere corredato da quattro “accenti” (cfr. vv. 51-52) variamente distribuiti nelle otto posizioni forti del verso. Essi, infatti, non ricorrono sempre sulle stesse posizioni metriche forti: se è vero che sono associati più spesso alla prima e terza posizione di ogni emistichio, e più di rado alla seconda e quarta, altre volte troviamo un solo accento sulla seconda posizione forte dell'emistichio:

questa configurazione è in realtà più frequente nell'emistichio *b* che nell'emistichio *a* (cfr. v. 49b). Non di rado gli "accenti" contrastano con il profilo prosodico frasale, mentre solo raramente tale conflitto interessa l'accento lessicale (Saran [2009]: 244).

L'altro tratto caratteristico del verso otfridiano è la presenza della rima o dell'assonanza che sostituisce in parte o del tutto l'allitterazione di origine germanica tipica dei primi componimenti in lingua tedesca (es. il *Carme d'Ildebrando*). Nel *Vangelo*, così come nel CL, l'allitterazione tra le sillabe metricamente accentate di ciascuna coppia di emistichi è di fatto facoltativa, mentre l'assonanza è un tratto costante. Il numero di sillabe assonanzanti può variare: ad esempio, nel distico I (cfr. *supra*), il primo verso lungo presenta un'assonanza monosillabica (*ih ~Lud.wig*), il secondo un'assonanza disillabica (*thio.not ~ lo.not*). Il primo verso del distico VII contiene, invece, un'assonanza tetrasillabica:⁴⁷

Sume sar ver.lo.ra.ne Uuur.dun sum er.ko.ra.ne

Sul piano della scansione sillabica, si notano le seguenti tendenze: il principio della *Füllungsfreiheit*, che prevede un numero variabile di sillabe tra due posizioni metriche forti (cfr. l'analisi dell'*Eulalia* proposta da Duffell), sembra all'opera tanto nel CL quanto nel *Vangelo*. Nel CL il numero di sillabe per verso lungo varia da un minimo di 9 a un massimo di 14 sillabe,⁴⁸ mentre nel *Vangelo* l'impiego pressoché generalizzato della sinalefe (raccomandato da Otfrid stesso nella *Lettera a Liutberto*)⁴⁹ ha l'effetto di ridurre notevolmente tale variabilità (Patzlaff 1975: 146). Nei manoscritti del *Vangelo*, la sinalefe è spesso indicata con un puntino tracciato sotto una delle vocali interessate dal fenomeno, come illustrato in questo esempio (Ot. 5.I, 2):⁵⁰

Thih bíttu ih mines múates, Thaz mír quemę alles gúates

Tendenzialmente nel CL il secondo (o terzo) verso della strofa è più breve del primo (o secondo). A livello del verso lungo troviamo la stessa tendenza: nella maggior parte dei casi, infatti, i due emistichi sono di uguale lunghezza (in 33 versi su 59). Laddove differiscono per estensione, è generalmente il primo emistichio ad essere più lungo del secondo (16 occorrenze), anche se il rapporto inverso è riscontrabile nei restanti dieci versi.

Un'ultima caratteristica comune al *Vangelo* e al CL è il legame tra organizzazione sintattica e struttura versica: ciascun emistichio corrisponde a un'unità sintattico-frasale semi-indipendente legata alla successiva da paratassi o ellissi (Patzlaff 1975: 146, Händl 1990: 23).

3.2 Origini del metro rimato tedesco

Appare chiaro che per comprendere l'origine del verso utilizzato nel CL è necessario risalire al modello adottato per il *Vangelo*. Numerose sono le tesi sull'origine del verso rimato di Otfrid. Schweikle (1977 [1967]) ritiene che il modello sia da ricercare nella poesia orale autoctona (*Volksdichtung*), mentre Brinkmann (1977 [1960]) lo rintraccia nella produzione innica latina del VII-VIII secolo sviluppata in area irlandese e anglosassone, e successivamente rielaborata da Gottschalk di Orbais, contemporaneo di Otfrid.

Nonostante la fondatezza di alcune argomentazioni a sostegno della prima tesi, la maggior parte degli studiosi continua a propendere per una filiazione più o meno diretta dalla coeva tradizione latina. In particolare sono emersi due orientamenti: da un lato, coloro che rintracciano nell'esametro latino, reinterpretato in chiave accentuale, il modello di Otfrid (Hörmann 1939), dall'altro, coloro che propendono per una discendenza più diretta dalla strofa dell'inno ambrosiano tardo-antico (Patzlaff 1975).

Per quanto riguarda la prima ipotesi, si ritiene che modello del verso rimato tedesco possa essere stato l'esametro leonino, anch'esso costituito da due emistichi assonanzati, che fu introdotto nel IV secolo da autori come Prudenzio, Giovenco e Aratore (Schweikle 1977 [1967]: 308-310). In questo verso "the word at the end of the line rhym[es] with the word preceding the cæsura." (Greene *et al.* 2012: 796); perlopiù sono l'ultima sillaba del secondo piede e la prima del terzo a rimare col sesto, come illustrato dal seguente esempio (*De beata Maria Vergine*, v.3; cfr. Wagenknecht 2003: 896):

ad te clamantes / lacrimis et voce precantes

Le sillabe sottolineate occupano ciascuna la testa di un piede trocaico o dattilico. La cesura è contrassegnata da una barra obliqua.

Coloro che associano il verso di Otfrid al coevo inno ambrosiano tendono invece a porre l'accento non soltanto sugli elementi paleografici (p. es. la disposizione degli emistichi su due colonne) che sono comuni al *Vangelo* e alla tradizione manoscritta degli inni (Patzlaff 1975: 144), ma anche sulle caratteristiche strettamente metriche che li accomunano, ovvero la struttura del verso, la regolarità accentuale, l'organizzazione a livello strofico e sintattico (Patzlaff 1975: 146).

In particolare è stato messo in evidenza che l'uso della rima/assonanza in Otfrid è molto più simile a quello degli inni ambrosiani del secondo periodo (VIII-IX sec.) che di quelli del periodo più antico, risalente al VI secolo (Patzlaff 1975: 208). Mettendo a confronto l'innario di Milano (*Altes Hymnar I*) con quelli seriori di area gallofrancone (*Altes Hymnar II* e *Neues Hymnar*), si è notato che l'uso della rima bi- e trisillabica aumenta considerevolmente negli inni più tardi e tende a un graduale perfezionamento. Tale risultato è confrontabile con quello ottenuto da un'analisi dei rimanti del *Vangelo*, dove oltre la metà dei versi presenta rime pluri-sillabiche che coinvolgono le consonanti oltre alle vocali (Patzlaff 1975: 204), ed è estendibile al CL, che mostra un *trend* analogo.

Nell'ambito del nostro studio sul CL e sulla sua relazione con gli altri componimenti tramandati nel ms. di Valenciennes, appare acquisire una certa rilevanza anche la tesi di Brinkmann secondo cui il verso di Otfrid è strettamente collegato ai modelli latini del VII secolo. Si osserverà, infatti, che Gottschalk di Orbais, contemporaneo di Otfrid e, come lui, legato al monastero di Fulda (Dreves/Blume 1909: 90), usava spesso modelli metrici con versi brevi legati da rima o assonanza nei suoi componimenti latini.

Sebbene non sia facile dimostrare che Gottschalk abbia attinto direttamente alla tradizione iberno-sassone del VII-VIII secolo, è innegabile che un'importante innovazione introdotta dagli innografi irlandesi, e da quelli anglosassoni sulle loro orme, rispetto alla tradizione continentale fu l'adozione generalizzata di un modulo di base costituito da coppie di versi brevi assonanzati o rimati secondo lo schema

AABB o AAAA (Patzlaff 1975: 215), che si vede nell'esempio seguente (*Altus prosator*, Blume 1908: 275):

I	Altus prosator, vetustus	Dierum et ingenitus
	Erat absque origine	Primordii et crepidine,
	Est et erit in saecula	Saeculorum infinita;
	Cui est unigenitus	Christus et sanctus spiritus
	Coaeternus in gloria	Deitatis perpetua.
	Non tres deos deprominus,	Sed unum Deum dicimus
	Salva fide in personis	Tribus gloriosissimis.
<hr/>		
II	Bonos creavit Angelos	Ordines et Archangelos
	Principatum ac Sedium,	Potestatum, Virtutum,
	Uti non esset bonitas	Otiosa ac maiestas
	Trinitatis in omnibus	Largitatis muneribus,
	Sed haberet, caelestia	In quibus privilegia
	Ostenderet magnopere	Possibili fatimine.

Mentre negli inni di provenienza continentale la forma strofica prevalente era la quartina con schema variabile ABAB, AABB, ABBA ecc., negli inni insulari prevalevano le successioni di rime identiche (AAAA) o bacciate (AABB), e la macrostruttura si avvaleva di moduli di ampiezze diverse che andavano a formare strofe di lunghezza variabile, come illustrato nell'esempio sopra riportato in cui la prima strofe contiene sette versi, la seconda solo sei.

La stessa fissità a livello dello schema rimico e la stessa variabilità a livello dell'organizzazione strofica si riscontrano nel CL e negli altri componimenti rimati tedeschi (il *Canto di Giorgio*, il *Cristo e la Samaritana*, il *Salmo 138*, il *Canto di Pietro*), dove oltre ai distici abbiamo strofe di tre versi. Leggermente diversa è la struttura del *Vangelo* di Otfrid, dove troviamo esclusivamente distici, ovvero coppie di versi lunghi.

Una seconda importantissima differenza tra gli inni latini insulari, in particolare quelli anglosassoni, e quelli continentali, consiste nell'uso frequente benché irregolare dell'allitterazione. Il legame tra i due emistichi è rafforzato oltre che dalla rima finale anche dal parallelismo fonologico tra le consonanti iniziali di alcune sillabe, come illustrato nel seguente esempio (*Oratio ad Deum*, v. 8):⁵¹

Carminare concentibus Celsae laudis stridentibus

Questo verso illustra un'altra importante caratteristica degli inni iberno-sassoni che non si ritrova nei primi componimenti rimati tedeschi. Diversamente dal CL, e dai componimenti rimati minori, che non presentano un numero regolare di sillabe, gli inni rimati irlandesi e anglosassoni si basano su uno schema sillabico ogni emistichio è composto da un numero regolare di sillabe, in genere otto, come nell'inno ambrosiano, che, combinate, vanno a formare il verso lungo.⁵² L'abbandono della metrica quantitativa a favore del principio sillabico separa la tradizione iberno-sassone (e quella mediolatina, in generale) non solo dalla

precedente metrica classica, ma anche da quella germanica basata su una scansione di tipo accentuale. Il *Vangelo* di Otfrid, diversamente dagli altri poemi rimati e conformemente alla prassi irlandese e anglosassone, evidenzia una tensione maggiore verso la regolarità sillabica attraverso l'uso massiccio della sinalefe (cfr. *supra*).

La differenza più rilevante da un punto di vista paleografico tra gli inni irlandesi e anglosassoni, da una parte, e CL dall'altra, è nel risalto dato agli emistichi nel layout del manoscritto: mentre nel ms. di Valenciennes l'inizio di ogni emistichio è segnalato da una maiuscola, nei testimoni anglosassoni l'emistichio di destra inizia sempre con una minuscola. Questa convenzione grafica si ritrova anche nei testimoni degli altri componimenti rimati tedeschi (ivi compreso il *Vangelo* di Otfrid) nei quali la separazione tra i due emistichi del verso lungo è garantita dalla sola presenza di due colonne o di uno spazio bianco.

3.3 Riepilogo

Nel loro insieme gli elementi appena analizzati rappresentano una sfida per chi sostiene che il CL, così come gli altri componimenti rimati minori, abbia attinto al modello del *Vangelo* di Otfrid. Essi lasciano piuttosto supporre che nel corso dell'VIII-IX secolo, sotto la spinta delle missioni anglosassoni, si sia sviluppata in area tedesca una nuova tecnica versificatoria che, dapprima riservata alla lingua latina, si sia poi estesa al volgare. A tale tecnica, preesistente al *Vangelo* e basata sulle sperimentazioni e innovazioni introdotte in area irlandese e anglosassone, attinsero variamente tutti i primi rimatori tedeschi (Patzlaff 1975: 232).

4. Conclusioni

L'analisi dei due poemi volgari del manoscritto di Valenciennes ha messo in evidenza le interconnessioni esistenti nel IX secolo tra le tradizioni versificatorie latina e volgare, limitatamente al contesto liturgico in cui i nostri testi sono tramandati.

È importante sottolineare che nessuno dei testi adotta direttamente il modello latino. Al contrario, alcune caratteristiche principali dei modelli latini vengono variamente imitate e combinate per dare vita a forme metriche innovative adattate a ciascun volgare. Nel caso dell'*Eulalia* francese l'isosillabismo, che è alla base della poesia ritmica latina e che nella sequenza latina è rigorosamente rispettato nell'alternanza di strofe e antistrofe, è solo parziale ed è accompagnato da un marcato parallelismo nella distribuzione degli accenti lessicali all'interno del distico. La possibile presenza del meccanismo di risoluzione in tre dei distici suggerirebbe che si tratta in realtà di un metro sillabo-tonico. Inoltre, se il metro del CL resta essenzialmente un metro accentuale in conformità con la tradizione germanica, alcuni elementi indicano che il poeta presta attenzione al conto delle sillabe, in quanto la maggior parte dei versi è costituita da emistichi di ugual lunghezza. Ad un confronto, il verso di Otfrid risulta ancor più rigido del CL per quanto riguarda la regolarità sillabica.

Assonanza (o rima) e allitterazione sono presenti in tutte e tre le tradizioni, anche se in misura diversa. Mentre in latino assonanza e rima diventano sempre più comuni a partire dalla loro introduzione nel IV secolo, esse non sono presenti in tutti i testi del IX secolo (ne è una prova il poema non assonanzato *Uis Fidei* contenuto nel ms. di Valenciennes). Dal latino, per il tramite anglosassone, assonanza e rima passano nella tradizione tedesca nel corso dell'VIII-IX secolo, diventando il tratto caratterizzante e unificante degli emistichi del CL e degli altri componimenti rimati. Impiegata anche nella Cantica per collegare i versi A e B del distico, l'assonanza è adottata dal poeta dell'*Eulalia* francese; più tardi, l'assonanza verrà usata in tutte le forme poetiche francesi fino all'introduzione della rima nel XII secolo. L'allitterazione, che ha una funzione metrica nella tradizione poetica germanica, è meno utilizzata nei nostri testi: relativamente frequente nel CL e sporadica nell'*Eulalia* francese, ma mai obbligatoria. Inoltre, come abbiamo suggerito, l'uso frequente ma opzionale dell'allitterazione nel CL potrebbe trarre origine indirettamente dalla tradizione innica irlandese e anglosassone, anziché discendere direttamente dall'antica poesia germanica.

Nel corso del IX secolo l'assenza di modelli chiaramente codificati e il frequente ricorso a imitazioni metriche favorirono il proliferare di forme attraverso lingue diverse che attingevano tutte, sebbene in misura diversa, alle stesse proprietà fondamentali: isosillabismo, regolarità accentuale, impiego di coppie di versi (o semiversi) legati da assonanza, rima o allitterazione. Se è vero che non si possono sottovalutare i fattori linguistici — il verso latino tende a un forte sillabismo mentre quello tedesco è essenzialmente di tipo accentuale — l'analisi nel suo insieme ha privilegiato i numerosi punti di interazione tra le varie tradizioni rispetto a quelli di distinzione. Sembrerebbe legittimo, a questo punto, mettere in discussione l'esistenza stessa di una specifica tradizione metrica "tedesca" o "latina" o "francese" nel mondo etnicamente variegato e plurilingue del IX secolo. I poemi del ms. di Valenciennes offrono un prezioso scorcio di tale realtà letteraria e linguistica eterogenea e frammentata che va compresa nell'ottica di una dinamica di tradizione e innovazione rispetto a una matrice latina che fu sottoposta per lunghi secoli a un costante lavoro di rielaborazione da parte di popoli, lingue e culture diverse.

Note

¹ Nel ms. il *Canto di Ludovico* è chiamato *Rithmus Teutonicus* (“poema ritmico teutonico”).

² Il titolo dei poemi latini è dato dal loro *incipit*.

³ Si veda, a tal riguardo, la vasta bibliografia riportata in Berger / Brasseur (2004).

⁴ In effetti, il nome con cui era comunemente definita questa forma poetica nella *Francia* settentrionale era *prosa*, cfr. Norberg (1958: 164).

⁵ Molte delle preziose informazioni sul primato della melodia nella tecnica di composizione della sequenza del IX sec. sono tratte dal prologo al *Liber Hymnorum* di Notker di San Gallo (cfr. von den Steinen 1948: II, 8-11). Da esso si evince chiaramente che le sequenze tramandate nell’innario erano composte su melodie preesistenti, ed avevano carattere prettamente sillabico (= una sillaba diversa per ogni nota). Per una trattazione delle parti cantate della messa latina cfr. Boynton / Fassler (2011), sullo sviluppo della sequenza da un punto di vista metrico cfr. Norberg (1958: cap. VIII).

⁶ La suddivisione in sillabe è indicata dal punto. Una barra obliqua (/) indica invece le divisioni rilevanti all’interno del verso: qui è utilizzata per indicare i piedi metrici. La lunghezza vocalica è indicata solo per i versi che seguono un metro quantitativo. Anche se qui i distici sono riportati fianco a fianco sullo stesso rigo, per conformità con altri testi citati più avanti nell’articolo, nel ms. i versi sono trascritti come prosa continua, separati da un punto a rima e da una maiuscola.

⁷ “Era lo spirito di Eulalia / immacolato, leggero e veloce, senza colpa” (trad. Asperti 2006: 179).

⁸ Sul ruolo dell’imitazione alle origini della versificazione ritmica e sulla variabilità dei metri adottati cfr. Norberg (1956, 1988).

⁹ Per il testo della Cantica, seguiamo l’edizione di Berger e Brasseur (2004: 167). Per la traduzione cfr. Asperti 2006.

¹⁰ “Il canto della vergine Eulalia / intona con cetra dal dolce suono”.

¹¹ “Poiché è meritorio / celebrare con una canzone il martirio”.

¹² “Noi stessi purifichi dai peccati / e di collochi benigna tra le stelle”.

¹³ “Con la corona della loro luce dorata”.

¹⁴ “La tua melodia seguirò con la mia voce / e imiterò gli inni ambrosiani.”

¹⁵ “Con le corde suona un’eccelsa melodia / offrirò l’accompagnamento di voci”.

¹⁶ “Tanto la Pietà, tanto l’animo umano / spingiamo a versare lacrime spontanee (?)”.

¹⁷ “Infatti questa fanciulla nella sua giovinezza / quando non era ancora in età da marito”.

¹⁸ “il Nemico del bene avvolse in fiamme di fuoco / (e) subito stupì per il volo di una colomba”.

¹⁹ “Per nessuna azione dispiacque al Re dei re, / pertanto si unì alle stelle del firmamento”.

²⁰ “Preghiamola affinché protegga i suoi fedeli / che intonano lieti un’armonia”.

²¹ “Cantiamo con animo devoto ritmi virtuosi / perché (ella) pia ci concilii Nostro Dio”.

²² “E ci guadagni aiuto di Colui / di fronte al cui potere tremano il sole e la luna”.

²³ Al contrario di quanto avviene nella versificazione romanza, in latino l’assonanza coinvolge solo la sillaba finale e non l’ultima sillaba *tonica*.

²⁴ Per il testo dell’Eulalia, seguiamo la trascrizione di Céline Guillot, tratta dalla *Base de Français Médiéval* (<http://bfm.ens-lyon.fr>). La traduzione del testo francese è tratta da Asperti (2006: 181). La trascrizione e traduzione del testo del *Ludwigslied* sono, invece, a nostra cura.

²⁵ Con 9p/4 indichiamo il numero di sillabe di ciascun emistichio; con la sequenza 2-4-8-10-13 si fa riferimento alla posizione delle sillabe toniche del verso (seconda, quarta, ottava, decima, tredicesima).

²⁶ “Perfetta fanciulla fu Eulalia / bello ebbe il corpo, ancor più bella l’anima”.

²⁷ “Vollero vincerla i nemici di Dio / vollero farle servire il diavolo”.

²⁸ “Ella non ascoltò [ascolta] i malvagi consiglieri, / che volevano [vogliono] farle rinnegare Dio, che regna nei cieli”.

²⁹ “né per oro, né per argento, né per abiti lussuosi, / (né) per minaccia (fatta in nome) del re, né per lusinga”.

³⁰ “Egli la esorta – cosa di cui a lei non importa nulla – / ad abbandonare la fede cristiana”.

³¹ “Ella ne rafforza il proprio spirito (?): / sopporterebbe ogni supplizio”.

³² “Dentro al fuoco la gettarono per bruciarla rapidamente. / (Ma) ella non aveva colpe, e perciò dentro il fuoco non la toccò”.

³³ “... affinché Cristo possa usarci misericordia / dopo la morte e ci lasci venire a lui, per sua clemenza”.

³⁴ Alcuni esempi inequivocabili di parole latine con pronuncia tronca all’interno di testi romanzi si

ritrovano nella *Passione* di Clermont del decimo secolo, ai vv. 135-136: “Il li respondent tuit adun: ‘Jesúm querem Nazarenum!’” [accenti del ms.] (ed. Avalle 1962). Qui il parossitono latino *Nazarenum* è legato da assonanza alla parola tronca *adun* del verso precedente. Allo stesso modo, *crucifige: ensems*, vv. 227-228.

³⁵ L’articolo di Purczynsky (1965) che tenta di ricondurre l’*Eulalia* francese al *Canto di Ludovico*, è da considerare come un “scholarly diversion” (Duffell 1999: 88) e non ne sarà dato conto qui: cfr. Duffell (1999: 87-88).

³⁶ La scansione di questa parola è variabile anche nell’XI secolo: la *Vie de saint Alexis* contiene due scansioni disillabiche e una trisillabica. L’etimo è trisillabico (NI UL.LUS).

³⁷ “Nessuna cosa non la poté mai piegare / (a che) lei fanciulla non amasse sempre il servizio di Dio”.

³⁸ “... piuttosto che perdere la propria purezza. / Per questo subì una morte gloriosa”.

³⁹ Non riteniamo plausibile una pronuncia trisillabica della parola *pagiens* (cfr. Berger / Brasseur 2004: 65) (distici VI e XI): l’etimo è disillabico (PA.GAN(U)S), e la sua scansione in testi più tardi, come la *Chanson de Roland*, è sempre disillabica.

⁴⁰ “Essa pertanto fu condotta davanti a Massimiano / che regnava a quel tempo sui pagani”.

⁴¹ “Davanti a questo segno non volle convincersi il re pagano, / ordinò che con una spada le tagliassero la testa”.

⁴² “La fanciulla non si oppose a tale cosa, / volle lasciare il mondo, (di questo) supplica Cristo”.

⁴³ “In forma di colomba sali al cielo. / Pregiamola tutti, che voglia intercedere per noi”.

⁴⁴ “Conosco un re, · si chiama Ludovico / con zelo ama servire Dio · che, sono sicuro, lo ricompenserà”.

⁴⁵ “Adesso voglio che mi seguano · tutti i fedeli di Dio / la vita terrena ci è concessa · nella misura stabilita da Cristo / Se Egli vuole la nostra dipartita · ha il potere (di imporcela)”.

⁴⁶ Ed. Braune/ Ebbinghaus (1994: 98). Traduzione: “Perché i Franchi dovrebbero essere gli unici a rinunciare / a cominciare a cantare le lodi del Signore nella loro lingua?”.

⁴⁷ “Alcuni furono perduti, · altri salvati”.

⁴⁸ Tenendo conto di tutte le vocali graficamente espresse, ad eccezione di <i>/<u> precedute/seguite da vocale. Secondo questa scansione, il verso più breve è VI,2 *Thiot Uran.co.no · Ma.non sun.dio.no*, mentre quello più lungo è XVIII,3 *Uui.li her un.sa hin.a.uarth · The.ro ha.bet her gi.uualt*.

⁴⁹ “Patitur quoque metaplasmi figuram nimium (non tamen assidue), quam doctores grammaticae artis vocant sinalipham [...] Aptam enim in hac lectione et priori decentem et consimilem quaerunt verba in fine sonoritatem, et non tantum per hanc inter duas vocales, sed etiam inter alias literas saepissime patitur conlisionem sinaliphae; et hoc nisi fiat, extensio sepius literarum inepte sonat dicta verborum. Quod in communi quoque nostra locutione, si sollerter intendimus, nos agere nimium invenimus. Quaerit enim linguae huius ornatus, et a legentibus sinaliphae lenem et conlisionem lubricam praecavere”.

⁵⁰ “Ti prego per le mie pene / fa’ che tutto mi vada bene”.

⁵¹ Poema di Æthelwald, edito da Rudolf Ehwald, *Monumenta Germaniae Historica Auctores antiquissimi* XV (1913-1919), Carm. 3, p. 533. Citato anche in Patzlaff (1975: 220).

⁵² Nella lettera di Aethilwald al maestro Adelmo si legge: “(carmen) non pedum mensura elucubratum, sed octenis syllabis in uno quolibet versu compositis” (“non basato sulla misura dei piedi, ma composto da otto sillabe per ogni verso”).

Opere citate

- Asperti, Stefano. *Origini romanze: lingue, testi antichi, letterature*. Roma, Viella, 2006.
- Atkins, Henry Gibson. *A history of German versification. Ten centuries of metrical evolution*. London, Methuen, 1923.
- Avalle, D'Arco Silvio. *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion"*. Milano, Ricciardi, 1962.
- Avalle, D'Arco Silvio. *Alle origini della letteratura francese. I Giuramenti di Strasburgo e la Sequenza di santa Eulalia*. Torino, Giappichelli, 1966.
- Blume, Clemens (a cura di). *Analecta Hymnica Medii Aevi LI. Thesauri Hymnologici Hymnarium*. Leipzig, Reisland, 1908.
- Berger, Roger e Annette Brasseur. *Les séquences de sainte Eulalie*. Genève, Droz, 2004.
- Bourgain, Pascale (a cura di). *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*. Paris, Librairie générale française, 2000.
- Boynton, Susan e Margot Fassler. "The Language, Form and Performance of Monophonic Liturgical Chants". *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*. A cura di Ralph H. Hexter e David Townsend. Oxford, Oxford University Press, 2011. 376-399.
- Brasseur, Annette. *Virgo parens: Le destin d'une épigramme latine des premiers siècles de notre ère*. Genève, Droz, 2006.
- Braune, Wilhelm, e Ernst A. Ebbinghaus (a cura di). *Althochdeutsches Lesebuch. 17. Auflage*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994.
- Brinkmann, Hennig. "Der Reim im frühen Mittelalter". *Britannica. Festschrift für Hermann M. Flasdieck*. A cura di Wolfgang Iser e Hans Schabram. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag. 1960. 62-81. (rist. in Ernst / Neuser 1977. 149-176).
- Dreves, Guido Maria, e Clemens Blume (a cura di). *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*. Leipzig, Reisland, 1909.
- Duffell, Martin J. "Accentual Regularity in the *Sainte Eulalie*". *Rivista di Studi Testuali*, 1 (1999), 81-107.
- Eggers, Hans. "Der goldene Schnitt im Aufbau alt- und mittelhochdeutscher Epen". *Wirkendes Wort* 10 (1959), 193-203.
- Ernst, Ulrich, e Peter-Erich Neuser. *Die Genese der europäischen Endreimdichtung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Greene, Roland et al. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (4th edition)*. Princeton, Princeton University Press, 2012.
- Gröber, Gustav (a cura di). *Grundriss der romanischen Philologie (vol. 2,1)*. Straßburg, Trübner, 1902.

- Händl, Claudia (a cura di). *Ludwigslied: Canto di Ludovico. Introduzione e commento*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- Heusler Andreas. *Deutsche Versgeschichte: mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*. Berlin/Leipzig, de Gruyter, 1925-1929.
- Hörmann, Paul. "Untersuchungen zur Verslehre Otfrids". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 9 (1939), 1-106.
- Huisman, Johannes Alphonsus. *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide. Mit Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter*. Utrecht, Kemnik, 1950.
- Jammers, Ewald. "Zum Rezitativ in Volkslied und Choral". *Jahrbuch für Volksliedforschung* 8 (1951), 86-115.
- Kappe, Rudolf. "Hiatus und synalöphe bei Otfrid". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 41 (1909), 137-208, 320-359, 470-508; 42 (1910), 15-60, 189-233.
- Kauffmann, Friedrich. "Metrische Studien. I. Zur Reimtechnik des Alliterationsverses. II. Dreihebige Verse in Otfrids *Evangelienbuch*". *Zeitschrift für deutsche Philologie* 29 (1897), 1-49.
- Lausberg, Heinrich. "Zur altfranzösischen Metrik". AA.VV. *Romanica: Festschrift für Gerhard Rohlfs*. Halle (Salle), Niemeyer, 1959. 277-312.
- Lote, Georges. *Histoire du vers français. Le Moyen Âge: I. Les origines du vers français. Les éléments constitutifs du vers: la césure; la rime; le numérisme et le rythme*. Paris, Boivin, 1949.
- Norberg, Dag. *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.
- Norberg, Dag. *Manuel pratique de latin médiéval*. Paris, A. & J. Picard, 1968.
- Norberg, Dag. *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Âge et leurs répliques rythmiques*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1988.
- Patzlaff, Rainer. *Otfrid von Weissenburg und die mittelalterliche versus-Tradition: Untersuchungen zur formgeschichtlichen Stellung der Otfridstrophe*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1975.
- Perugi, Maurizio. "La séquence de sainte Eulalie et le poème *Virgo parens*". *Cahiers de Civilisation Médiévale (X-XIIIe siècles)*, 54 (2011), 21-48.
- Purczinsky, Julius. "Germanic Influence in the Saint Eulalia". *Romance Philology* 19 (1965), 271-275.
- Rainsford, T. M. "Dividing Lines: The Changing Syntax and Prosody of the Mid-Line Break in Medieval French Octosyllabic Verse". *Transactions of the Philological Society* 109 (2011), 265-83.
- Saran, Franz. *Deutsche Verslehre*. München, Beck, 1907 (rist. 2009).
- Schweikle, Günther. "Die Herkunft des althochdeutschen Reimes". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 96 (1967), 165-212 (rist. in Ernst/Neuser 1977, 287-355).

- Sievers, Eduard. "Elnonensia". *Philologisch-Philosophische Studien: Festschrift für Eduard Wechssler zum 19. Oktober 1929 (Berliner Beiträge zur romanischen Philologie, 1)*. Jena / Leipzig, W. Gronau, 1929. 247-277.
- Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages. Song, narrative, dance and drama 1050-1350*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- von den Steinen, Wolfram. *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. Bern, Francke, 1948.
- Wagenknecht, Christian. "Die Quadratur des Kreises. Zur Lehre von der Vierhebigkeit des Reimpaarverses". *Runica Germanica Mediaevalia*. A cura di Wilhelm Heizmann und Astrid van Nahl, Berlin/New York, de Gruyter, 2003. 892-904.