

Gino Tini, *Storie della danza*, FI, OREK, 1983, nr. I -

cosmica, ch'è pertanto armonia spirituale. Per raggiungere tale equilibrio fisico-psichico - l'eurtimia - i Greci basarono l'educazione sulla perfetta unità lirica²¹ di danza-musica-poesia. Da ciò si desume l'enorme importanza che nell'educazione acquistò la danza dai tempi più antichi, fino alla perfetta incomparabile legislazione pedagogica di Platone che, nella *Repubblica* e specialmente nelle *Leggi* (Libro II e VII) riassume in formule lapidarie la stupenda intuizione ed evoluzione corica del suo popolo.

Gli Dei - tranne qualche eccezione - sono spiriti e forme danzanti: essi hanno dato agli uomini il sentimento della misura e dell'armonia: essi hanno, primi,

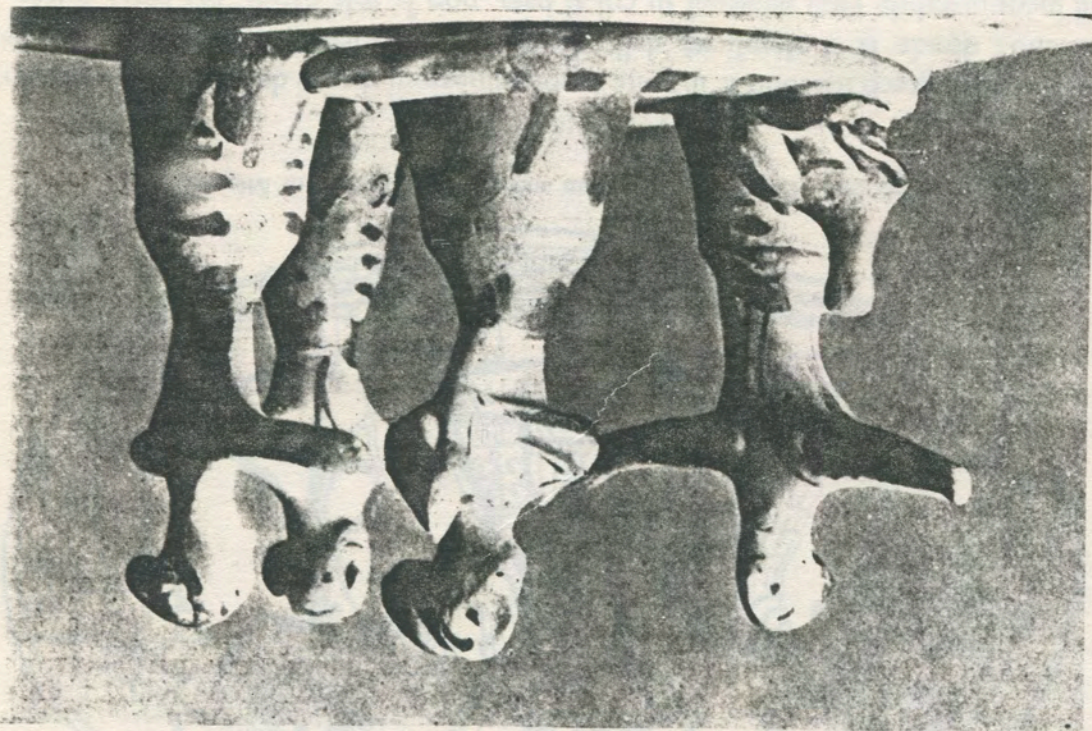


Fig. 51 - Ronda di PalaioCastro (Creta: 1600 a. C.)

condotto le danze, da Zeus ad Hermes, ad Apollo; da Demeter a Pallade, ad Afrodite; dalle Càriti, alle Ninfè, alle Ore; dalla Nike alata a Pan, abilissimo tra gli Immortali, a Eros che danza nei cuori, al nume saltante, danzante, inebriante per eccellenza: Dioniso, con le sue Menadi, i suoi satiri, le sue baccanti. La danza s'è quindi sviluppata tra gli uomini sotto la direzione degli Dei (*Leggi* II, 654) a), i quali godono alle umane coreografie e, talora, vi intervengono. Origine divina, dunque: divina bellezza, che Luciano afferma non soltanto madre delle Arti, ma dei primi atti umani: « Nel primo nascere dell'universo nacque anche il ballo

²¹ *μονωμένη χορεία* (chorcia trinitaria: Séchan).

cap. I.

1. Del. elici
2. morte
3. Piusch. pencil tells
from free
4. tip. pencil
5. hark

Nessuna disciplina o scienza è più astratta della metrica. Noi possediamo poesie composte da incisi talvolta sufficienti a formare periodo ritmico e talvolta no, incisi più o meno lunghi, comunemente chiamati versi, con termine mutuato dal latino, per la necessità o l'abitudine, nello scrivere, di riandare a capo per ciascuno di essi. La metrica — o, per essere concreti, lo studioso di essa — astrae dal verso la quantità ideale attribuita per convenzione a ciascuna sillaba, e delinea la successione di esse, avvalendosi di segni, parimenti convenzionali, esprimendo lunghe e brevi. Indi, attraverso il rigo così riprodotto — sempre che non lo consideri in se stesso unità ritmica indivisibile —, sulla base di aggruppamenti ritmici elementari, matematicamente definiti e definiti, si da poter essere assunti ad elementi di misura, tenta ridurre la progressione delle quantità, nelle quali ha risolto il verso, ad un multiplo di uno o più metri unitari: operazione talvolta facile, talvolta

In senso lato s'intende per metrica la disciplina che ha per oggetto lo studio della tecnica formale dei singoli versi e della loro disposizione nelle strofe; la disciplina cioè che mira a determinare le regole secondo cui parole di una data lingua siano o possano essere congiunte in frase che — considerata da chi la ripensi, o la pronunci, ovvero anche solo l'ascolti — riveli un particolare fluire ritmico: fluire determinato e distinto, iterabile in continuità o a distanza, riconoscibile tra ritmi simili o diversi. In termine più ristretto e comune, col termine metrica (*μετρική*, < *μέτρον* >) s'intende la disciplina del complesso grammaticale filologico-classico che ha per oggetto lo studio della composizione ritmico-quantitativa dei versi, e dei « cola » delle strofe, nella poesia greca e latina.

I. La metrica. Definizione e fini.

ALLO STUDIO DELLA METRICA GRECA

PRESUPPOSTI

CAPITOLO I

Carlo del Grande, la metrica greca, in
Encyclopédie de la langue française, t. II, 1960, p. 133-153 -
 To, SEI, 1960 h 133-513 -

difficile, secondo che si tratti di verso o colon, informato a ritmo semplice o complesso, cioè a linea metrica divisibile o non divisibile per la postulata (o le postulate) unità di misura. Quindi, per gli schemi coi quali intende suggerire il ritmo di versi greci e latini, la metrica può essere assomigliata ad una scrittura musicale elementarissima, che della melodia suggerisca la sola figurazione ritmica, senza tener conto della tonalità secondo cui ciascuna sillaba va (o andava) cantata. Se si considera che i poeti greci, nelle espressioni più propriamente liriche, non conoscevano poesia senza musica; per quanto gracile sia stata in origine la melodia segnante il flusso melico dei singoli versi, lo studio della metrica sarà visto più chiaramente nella sua astrattezza. Ciò non ostante tale studio resta necessario come l'unico che permetta d'indagare e, nell'interno di alcuni limiti, comprendere la musicalità delle opere poetiche greche e latine. «La metrica greca — scrive uno dei maggiori studiosi della materia, il Koster — è stata creata dai Greci e continuata dai moderni. L'ampiezza e la ricchezza delle forme ritmiche offerte dalla poesia greca rendevano necessario lo studio dei metri, senza il quale si sarebbe corso il rischio di perdere la conoscenza seria e completa d'una arte così complessa». Proprio così: scienza creata da musicologi e da grammatici che primi vollero definire per schemi universali, trasferendoli dall'arte alla contemplazione pura, forme del ritmo della poesia; scienza continuata dai filologi moderni, che han tentato tutte le vie nello sforzo di vederci chiaro; e tuttavia scienza *in fieri*, per la sua natura e per la mutevolezza delle interpretazioni, in quanto i documenti poetici da esaminare non sempre svelano il segreto della loro genesi ritmica, e l'opera degli antichi scrittori di metrica vanno studiate accuratamente, perché diano qualche chiave o qualche dato necessario alla soluzione dei problemi che, in questo campo, sorgono ad ogni passo.

Conoscenza delle fonti; considerazione attenta dei lavori specifici; aderenza al principio che le leggi del ritmo sono eterne ed immutabili, e valgono per gli antichi quanto per noi; cautela nel formulare tesi ed ipotesi: tutto questo corredo di preparazione e prudenza può avviare lo studioso ad organizzare sistemi che nascano almeno sotto il segno della probabilità.

Della *μετρική τέχνη* mancano definizioni antiche. Nel capitolo ottavo del libro terzo della *Rhetorica* (1409 a. 7) Aristotele traccia le linee di tale disciplina senza definirla. Lo stesso Autore, nella *Poetica* (c. 20, 1456 b, 23-38), dissestando di lettere e di sillabe, quasi a conclusione avverte che *θεωρεῖν*, cioè «stabilir teorie» su tali argomenti, precisandone le *διαφοραί*, o «differenze», caso per caso, «spetta alla metrica»; donde è chiaro che, almeno in questo punto, il filosofo riduce a *μετρική τέχνη* quanto per noi sarebbe ufficio della prosodia. Diversa la posizione aristossenica e comunque della prima età ellenistica, di cui si coglie un'eco ancora in sant'Agostino. Affermando che la musica *est scientia bene modulandi* (cfr. *De mus.* I, 2, 2), ma che *scientiam modulandi iam probabile est esse scientiam bene moventi* (I, 2, 3), lo scrittore insiste sul valore precioso della «ritmica», ed affida alla «metrica» il compito di determinare la misura dei singoli piedi e metri, costituenti l'inciso o il verso.

Delle definizioni moderne conviene ricordare quella del Boeckh (*Enc.*, 844 segg.), ripresa poi dal Valmaggì (*MFCI*, 111). La metrica è «la teoria delle forme ritmiche della poesia» ed ha per fine «lo studio delle successioni degli incisi podici, in simmetria e asimmetria».

Sta alla poesia «come la stilistica alla retorica».

II. Prosodia.

Dalla metrica dev'essere distinta la prosodia ((*προσῳδία*, lat. *accentus* da *ad-cantus*), cioè quella parte della grammatica che studia:

a) la quantità delle singole sillabe nella parola;

b) i fenomeni fonetici cui può dare luogo, nel periodo, l'incontro di una sillaba finale con quella iniziale della parola che segue, per i riflessi pertinenti la quantità dell'una o dell'altra sillaba interessata.

Come scienza, la prosodia nasce dall'osservazione della pratica dei poeti; quindi, accanto alle quantità prettamente naturali, addita quelle di convenzione. Esaminando le forme poetiche tra l'età di Omero e i tempi ellenistici, osserviamo il trapasso da una più varia libertà — quasi creazione momentanea nel ritmo voluto — sino ad una rigidità di norme, fissate con insistenza di scuola. In questo fenomeno ebbe parte anche la riforma dell'alfabeto attico che va sotto il nome dell'arconte Euclide (403 a. C.). L'aver introdotto segni distinti per i suoni dell'-e- e dell'-o-, secondo che fossero pronunciati lunghi o brevi, nonché una più precisa grafia delle consonanti aspirate e doppie, secondo un uso già ionico, non però generalizzato, portò alla necessità di riscrivere i testi letterari da Omero ai tragici secondo le nuove norme; donde anche il sospetto nostro, almeno per alcuni casi, di adattamenti prosodici.

Il primo esempio della parola *προσῳδία* è in Eschilo, fr. 299 N°. A testimonianza dell'Autor di un brano in *Aneid. Oxon.*, IV 315, 28, che cita il verso, la parola varrebbe quanto *προσῳδῶνται*, « discorso », « parola » indrizzata ad altri, in elogio. Fuori di metafora è « ac-cordo » di voci, o di voce con suono di strumento. Tale accezione (*προσῳδία* = *φῶδῃ* *πρὸς* *κρίδα*), più antica e prima, è testimoniata da Crizia, fr. 57 D.-K., citato da Polluce, IV 64. Platone, *Resp.*, III 399 a, parla d'imitazioni di *φῶδῶν* e *προσῳδῶν*, cioè di « suoni » e di « altezze » dei medesimi; e per indicare gli accenti, acuto e grave, si avvale dei termini *ὀξεῖα* e *βαρεῖα* (cf. *Crat.*, 399 b), riferiti a *συλλαβῇ*. Ma, sia per il contesto del brano, sia per il confronto con *Timoe* 80 a (ove *ὀξύς* e *βαρύς* sono riferiti a *φῶδῶν*) e con *Pedro* 268 d (ove i superlativi *ὀξυτάτη* e *βαρυτάτη* sono attribuiti di *γῶδῃ*), è da credere che Platone si riferisca ad accento musicale, non ad accento d'intensità. Lo stesso va notato per Aristotele, *Elench.* *sophistici*, c. 23, 179 a, 14, ove *προσῳδία* ha già assunto il valore di « accento ». Tale significato non muta più nel tempo, anche attraverso lo slittamento di *ὀξεῖα* e *βαρεῖα* dalla primitiva accezione di valore musicale a quella d'*ictus* intensivo (o anche in parte intensivo). D'accordo con tale maniera d'intendere la definizione riportata nel *Thesaurus* dello Stefano, *προσῳδία* è *τὸ τῶν φωνῶν πρὸς τὸν ῥυθμὸν*. La distinzione delle *προσῳδῶν* nei tre gradi di *ὀξεῖα*, *βαρεῖα* e *μεσότης*, pare spetti a Dionisio Trace vissuto, per la maggioranza dei suoi anni, nella seconda metà del secondo secolo a. C. (testimonianza del *Comm.* a Donato, *Gramm. Lat.*, ed. Keil, IV 529). Per *προσῳδία* in senso nostro, cioè di quella parte della grammatica che studia la quantità delle sillabe, insieme con gli spiriti e gli accenti, prima testimonianza in Sesto Empirico, del secondo secolo d. C. (cf. *Adv. Mathem.*, I 113, οὐ δὲ οὐκ *ὀξεῖαν, βαρεῖαν, μεσότην* *ἐν ταῖς ῥηματικαῖς παύσεσιν, τῇ τε ἰσχυρῇ καὶ βραχυτέρῃ, ἀλλὰ καὶ ὀξεῖαν, βαρεῖαν, μεσότην*; ed è ovvio che lo scrittore si riferisce ad un'abitudine didattica già comune ed avviata da qualche tempo. Per Erodotiano vissuto ai tempi di Marco Aurelio, e la sua *Καθολικὴ προσῳδία*, in venti o ventuno libri, nella quale determinava l'accento giusto, a suo modo di vedere, di più di 60.000 parole, cf. innanzi, nel § V, a pag. 149. Per una rassegna latina dei valori del termine, cf. P. Nigidio Fi-

Per l'abbreviamento ($\sigma\iota\sigma\tau\omicron\lambda\eta$ = *correptio*) di lunga in iato, il caso tipico è quello dei dittonghi -zi, -ei, -oi, -vi, -vi, finali di parola. La iota di chiusa, consonantizzandosi in *jod* e la -v assumendo il suono del *f*, perdevano la funzione nel dittongo e costituivano la qualità di breve alla vocale precedente. Così in Λ 17

$\Lambda\tau\epsilon\iota\delta\alpha\iota\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \delta\alpha\lambda\alpha\iota\ \epsilon\upsilon\kappa\upsilon\eta\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma\ \Lambda\gamma\iota\omega\iota$

mentre l'-zi di $\Lambda\tau\epsilon\iota\delta\alpha\iota$ conserva la sua lunghezza dinanzi a $\tau\epsilon$, l'-xi di $\delta\alpha\lambda\alpha\iota$ e l'-oi di $\epsilon\upsilon\kappa\upsilon\eta\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma$ risultano brevi per posizione in iato. Ma l'abbreviamento di sillaba lunga in iato resta, dominante, pure se non proprio d'obbligo, anche fuori del caso specifico dei dittonghi accennati. Cfr. Λ 164, $\chi\iota\tau\eta\ \epsilon\sigma\tau\iota$ = $\kappa\alpha\iota$; così Callimaco, fr. 618 Pfeiffer, $\Pi\gamma\iota\omega\iota\ \delta\omicron\sigma\tau\upsilon\ \lambda\alpha\tau\omega\iota\ \iota\omicron\kappa\kappa\alpha\tau\epsilon\iota\omega$ l'-o finale è breve. Peraltro, in Λ 164 la - η di $\chi\iota\tau\eta$ potrebbe essere esempio di abbreviazione (= *correptio*) dovuta tanto ad iato quanto ad insistenza in arsi. Talvolta la sistole si riscontra anche nel corpo della parola per consonantizzazione o caduta di un -i- intervocalico (così $\pi\omicron\epsilon\iota\upsilon\upsilon$ = $\pi\omicron\epsilon\iota\upsilon$), o per influxo di vocale seguente breve. Così $\eta\phi\omega\varsigma$ misurato $\kappa\alpha\iota$ (cfr. Λ 303). Da avvertire: l'abbreviamento di vocale lunga in iato è essenzialmente della lingua epica (dove la definizione del fenomeno come *correptio epica*); esempi se ne trovano però anche in frammenti eolici (cfr. Saffo, fr. 103 L.-P., v. 1) e nella poesia corale (soprattutto in Pindaro). Col tempo il fenomeno si fa sempre più raro, sin che scompare negli epici tardi, come Nonno.

Circa la regola c) va aggiunto che la lunghezza di posizione è determinata tanto da gruppo consonantico, o consonante doppia che nella parola segua la vocale breve (così $\epsilon\pi\text{-}\lambda\epsilon\sigma\theta\epsilon$, $\epsilon\pi\epsilon\tau\epsilon\upsilon$), quanto da consonanti che si trovino l'una finale e l'altra, o le altre, iniziali di due parole consecutive (es. $\delta\gamma\alpha\theta\omicron\varsigma\ \Delta\iota\omicron\iota\eta\delta\eta\varsigma$) od anche soltanto iniziali di parola che segue ad altra chiusa da vocale breve (es. $\pi\epsilon\pi\tau\iota\ \sigma\tau\eta\theta\epsilon\sigma\alpha\iota$). Per il digamma, si avverte che spesso conserva il suo valore anche se scomparso nella grafia (così Λ 10 $\tau\epsilon\ \delta\epsilon\iota\upsilon\upsilon\ \tau\epsilon$, clausola di esametro da misurare $\kappa\alpha\iota$ — κ , in rapporto alla lettura $\tau\epsilon\ \delta\epsilon\iota\upsilon\upsilon\ \tau\epsilon$).

Circa la regola d), pertinente a sillaba comune va notato:

α) La breve seguita da muta + liquida, o muta + nasale, resta comune — cioè di valore quantitativo indifferente di per sé lungo o breve, e precisato solo nell'uso del poeta — sia che il nesso consonantico segua vocale nell'interno della parola (es., $\theta\upsilon\gamma\alpha\tau\epsilon\phi\omicron\varsigma$ e $\theta\upsilon\gamma\alpha\tau\epsilon\phi\omicron\varsigma$), sia che influisca sulla quantità di posizione come gruppo d'inizio di parola seguente ad altra desinente con vocale breve (es., $\text{-}\phi\alpha\iota$, $\text{-}\phi\alpha\iota$, $\text{-}\phi\alpha\iota$, $\text{-}\phi\alpha\iota$); contro la posizione più antica, per esempio, omerica: B 53 $\delta\epsilon\ \pi\epsilon\omega\tau\omega\iota$).

β) Tra i gruppi muta + liquida, o nasale, $\phi\alpha$, $\gamma\lambda$, $\gamma\iota$, $\gamma\upsilon$, $\delta\mu$, $\delta\upsilon$ sono i più attivi a produrre l'allungamento della precedente vocale breve. Avanti ad essi quasi mai la vocale resta ancipite. Invece i gruppi $\delta\phi$ e $\kappa\lambda$ sono i meno attivi a produrre il medesimo fenomeno. Si cita persino il caso omerico di Λ 69, ove in $\delta\epsilon\ \delta\phi\alpha\gamma\iota\kappa\alpha\iota$ il $\delta\epsilon$ resta breve (dove la lezione, da altri preferita, $\delta\phi\alpha\gamma\iota\kappa\alpha\iota$). Ma in Esiodo, *Erga* 611, $\alpha\pi\omicron\delta\epsilon\tau\epsilon\upsilon$ = $\kappa\alpha\iota$, con l'-o-lungo per posizione.

γ) Nei canti omerici e nei lirici greci di età arcaica, da Archiloco a Solone, la vocale breve seguita da muta + liquida pare fosse sempre considerata regolarmente lunga per posizione; le rare *correptiones* che s'incontrano sono quindi tutte sospette (cfr. il caso di Λ 69 dianzi citato). L'abbreviamento si riscontra in età più recente; e perché divenne comune soprattutto nei tragici, e più ancora nei comici, del periodo attico, il fenomeno è stato definito *correptio attica*. Da aggiungere: prepositive e postpositive (enclitiche e proclitiche, tutte le forme dell'articolo, le preposizioni) nella pronuncia in genere facevano nesso con la parola cui si riferivano, e le sillabe venivano partite come di una parola sola; $\tau\delta\upsilon\ \delta\alpha\lambda\alpha\iota$, $\epsilon\upsilon\kappa\upsilon\eta\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma$ poteva capitare anche tra parole successive, fuori della regola delle prepositive e postpositive ($\gamma\upsilon\gamma\iota\kappa\omicron\varsigma\ \upsilon\iota\delta\varsigma$ = $\gamma\upsilon\gamma\iota\kappa\omicron\varsigma\ \upsilon\iota\delta\varsigma$).

Va tenuto presente che l'accento segnato su ciascuna parola già di per sé può indicare la quantità di alcune sillabe della parola stessa. Per tale quantità, misurata in rapporto al-

IV. Figure prosodiche.

L'accento, i ditterghi -xi ed -oi finali sono considerati brevi (es., $\mu\epsilon\phi\upsilon\lambda\upsilon\chi\alpha\iota$, $\pi\acute{o}\lambda\epsilon\mu\iota$), eccetto nelle desinenze dell'ortativo (così, da $\pi\alpha\rho\iota\sigma\upsilon\omega$, 3^a pers. sing. ort. pres., $\pi\alpha\rho\iota\sigma\upsilon\omega\iota$ e 3^a ort. aor. $\pi\alpha\rho\iota\sigma\upsilon\sigma\alpha\iota$, contro inf. aor. $\pi\alpha\rho\iota\sigma\upsilon\sigma\alpha\iota$, con -xi breve). Il gruppo vocalico -eo- talora conta per una sillaba sola (cfr. $\pi\acute{o}\lambda\epsilon\mu\omega\varsigma$), e ciò per figura di sinizès (cfr. § IV in questo cap., regola f, p. 143). Nelle parole proparossitone e proparissitone la sillaba finale è breve. Nelle parole proterissitone, ai fini dell'accento è considerata breve anche la sillaba finale lunga per posizione (così $\kappa\alpha\tau\acute{o}\nu\varsigma$). Quando l'accento acuto incide su penultima gravitante su vocale lunga o dittergo, la sillaba finale è lunga (così "H $\rho\acute{\alpha}\varsigma$). Parossitona con finale breve presenta breve anche la sillaba su cui incide l'accento (es. $\acute{\epsilon}\lambda\pi\iota\delta\acute{o}\varsigma$).

Oltre l'iatto, sono figure prosodiche, o che hanno attinenza con la prosodia: l'elisione — con i fenomeni paralleli della sinalefe della sinafia —, l'afèresi, la crasi, la sinizès o sinèresi, la dièresi, la sincope, l'epentesi, l'anastrofe, la tmesi.

a) Dell'iatto (gr. $\gamma\alpha\mu\mu\acute{\alpha}\iota\alpha$ [cfr. $\gamma\alpha\iota\omega$, $\gamma\acute{\alpha}\sigma\kappa\omega$], lat. *hiatus* da *hio*, *hisco*) si è già detto come nasca dall'incontro di parola desinente in vocale con altra che pure per vocale s'inizi, senza che avvenga elisione, e si è accennato all'abbreviamento che talvolta produce (cfr. nota α a regola b, p. 140). In linea di massima l'iatto persiste talvolta nei canti omerici e presso i poeti che riprendono la dizione omerica, specialmente gli elegiaci, mentre gli altri, soprattutto lirici e drammatici, tendono ad eliminarlo, sia nell'interno d'un colon, sia tra cola contigui (cioè, tra incisi ritmici di più vasto periodo). Nell'esametro, sino a Callimaco, per lo più è ammesso dopo la cesura del terzo trocheo, dopo la dièresi bucolica (cfr. innanzi, p. 293), e dopo parola seguita da segno d'interpunzione, cioè da pausa che ne corregge o distrugge l'effetto.

b) L'elisione, con termine greco *sinecfonèsi* ($\sigma\upsilon\nu\epsilon\kappa\phi\acute{o}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$, « fusione da suoni diversi ») è il fenomeno che fonde, nella pronuncia, l'ultima sillaba d'una parola desinente per dittergo, o vocale, con l'inizio vocale della parola seguente (così Sofocle, *Electr.*, 1497, $\eta\ \pi\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\delta\iota\chi\eta\eta$).

Da avvertire:

Ammettono d'obbligo l'iatto e non sono soggetti ad elisione:

α) la -u finale;

β) la vocale costitutiva, o di chiusa, delle parole $\tau\acute{\alpha}$, $\acute{\alpha}\nu\alpha$ (voc. di $\acute{\alpha}\nu\alpha\zeta$), $\acute{\epsilon}$, $\tau\iota$ (o $\tau\iota$), $\delta\tau\iota$, $\acute{\alpha}\chi\tau\iota$, $\mu\epsilon\chi\tau\iota$, $\acute{o}$, $\tau\acute{o}$, $\pi\tau\acute{o}$. Invece l'-i finale dell'avverbio $\acute{\epsilon}\tau\iota$ può essere eliso.

γ) I ditterghi -ai ed -oi finali possono essere elisi:

l'-ai, sempre che, in rapporto all'accento, sia considerato finale breve d'una forma verbale; l'-oi, nel dativo singolare dei pronomi personali e nell'esclamazione $\acute{o}\tau\iota\omega$.

c) La sinalefe (gr. $\sigma\upsilon\nu\alpha\lambda\acute{o}\nu\eta$, o $\sigma\upsilon\nu\alpha\lambda\iota\phi\eta$ [cfr. $\sigma\upsilon\nu\alpha\lambda\epsilon\iota\phi\omega$, in *unum contrahō*]) si distingue dall'elisione, in quanto non si richiama alla caduta di vocale o dittergo, di fronte alla chiara pronuncia della vocale d'inizio della

parola che segue, ma richiede la pronuncia totale dell'intero nesso vocale, con unica emissione di fiato. Così in Anacreonte, fr. 64 D.,

Ἀστερί, ὅτε σ' ἐγὼ φίλῳ οὐτ' Ἀπείλῃς,

ov'è possibile notare l'elisione tra σὲ ed ἐγὼ e la sinalefe tra φίλῳ ed οὐτ' (cfr. Choer. in *Heph.*, p. 209, 19 C.). Si dice poi sinalefe (συνάφεια, *con-iunctio*, da συνάπτω) l'elisione che avviene tra la fine d'un colon e l'inizio del colon seguente; ovvero, talvolta, tra verso e verso. Cfr. Sofocle, *Ant.*, 785-786, ποίτῃς δ' ὑπερβύτιος ἐν τ' | ἀργονόμοις ἀνάλις (elisione tra due *cola* giambico-coriambici); Callimaco, *epigr.* XLI, vv. 1-2, ἦμισιν καὶ ψυχῇς ἐν τὸ πνέον, ἦμισιν δ' οὐκ οἶδ' | εἰτ' Ἐπος, εἰτ' Ἀδύτης ἥπιασε, πάλιν ἀφ' αὐτῆς (elisione tra due esametri dattilici).

Con questa sinalefe prosodica non va confusa la sinalefe ritmico-metrica, pertinente a fenomeno di congiunzione di due *cola* mediane una parola che, per una o più sillabe appartiene al primo, e per una o più al secondo. Così Pindaro, *Ol.* I, 23 (= 35-36), Συχαῖον ἱπποδάμῃ καὶ βασιλῆϊ, καὶ. Su tale sinalefe metrico-ritmica, cfr. quanto ne è detto a proposito delle forme καὶ πόλιος, più oltre (parte seconda, cc. III e IV).

d) L'afèresi (gr. ἀφίρεσις, da ἀφαιρέω, *aufereo*) è fenomeno in verso della elisione. Si produce sempre per incontro di due parole, l'una desinente e l'altra iniziante per vocale. Mentre però nell'elisione cade la vocale finale della prima parola, nell'afèresi cade l'iniziale della seconda.

e) La crasi (gr. κράσις, cfr. κρᾶννυμι, « mischio ») importa la contrazione tra chiusa vocalica ed inizio, parimenti vocale, della parola successiva. Segno della crasi è la coronide (κορωνίς, « piccola curva »), simile ad uno spirito dolce, che tuttavia si omette, restando lo spirito della prima parola, quando dalla crasi si origina missione fonetica che s'inizi per vocale. Così: τὰ δάμα = τὰ δάμα, ὦ δάμαξ = δάμαξ, ὁ ἀπίστος = ἀπίστος.

f) Sinizèsi (gr. συνίησις, da συνίζω, *consideo*, cioè « faccio stare insieme ») ovvero sinèresi (gr. συνίρεσις, da συναίρεω, *contraho*), è fenomeno affine alla sinalefe: pronuncia di due vocali con la medesima emissione di fiato. Mentre però nella sinalefe si tratta di vocali vicine di due parole distinte, nella sinizèsi si tratta di due vocali vicine nella medesima parola. Così, Archiloco, fr. 60 D., 1, οὐ φίλῳ ἡέταν σπατρίῳν, ove -εω di φίλῳ forma la lunga del secondo trocheo. Fenomeno contrario alla sinèresi è la dièresi (gr. διαίρεσις, da διαίρεω « separo »), per la quale un dittongo viene considerato distinto nei suoi elementi vocalici, e misurato come equivalente a due sillabe brevi invece che ad una sola lunga. Segno della dièresi: due puntini posti per lo più sulla seconda lettera del dittongo interessato. Così, Ἀρπέτορις = — — —, invece di — — —. Quando la dièresi capita su dittongo iniziale di parola, è uso segnarela spostando lo spirito dalla seconda alla prima vocale del dittongo stesso. Così, εὐκνήμιδες vale εὐκνήμιδες.

g) Dicesi metatesi quantitativa (gr. μεταθεσις, « trasposizione ») lo scambio di quantità tra due vocali contigue; così πόλεως e πόλινος. La

metatesi consonantica, o ipèrtesi (gr. ὑπέρθεις), è invece pertinente allo scambio tra consonante e vocale contigue. Così κῶδία e κῶδία, λῆστος e λῆστος. All'origine dell'ipèrtesi vi fu certo un motivo letterario-scolastico, mirante a plasmare, ai fini espressivi, una lingua ancora ribelle, sì da renderla docile alla voluta duttilità prosodica.

h) Apocope e sincope sono fenomeni del medesimo tipo, ambedue pertinenti a caduta di sillaba breve nell'interno d'una parola. L'apocope (gr. ἀποκοπή, da ἀποκόπτω *abscindo*) si ha qualora cade la vocale breve finale in una preposizione ch'entra in composto con parola la quale s'inizi per consonante. Ciò avviene di solito con le preposizioni ἀνά, κατά, παρά, e più raramente con ἀπό, ἐν, πρό, περί, ποί, ἀπὸ, ἀπέναντι, etc. La sincope (gr. σινκοπή, da σινκόπτω, *concido, collido*) si ha quando la vocale che cade è nell'interno d'una parola, anche composta, senza interessare però il primo membro della composizione. Così τῆρε per τή πορε.

Fenomeno inverso della sincope è l'epèntesi (gr. ἐπέθεσις, cfr. ἐπιτίθημι, *insero in medium*) o anapitissi (gr. ἀναπίττις, in rapporto ad ἀναπτύσσω, *expando, explano*), che comporta l'inserzione d'una vocale breve tra le consonanti d'un nesso, in una data parola. Così στρεβλός di fronte a στρεβλός.

i) Anastrofe (gr. ἀναστροφή, da ἀναστρέφω, *inverto*) è il fenomeno, comune nella poesia, per il quale la preposizione è posta al nome che regge. In tale caso, se la preposizione è bisillabica, l'accento si sposta dalla seconda alla prima sillaba. Così Pindaro, *Ol.* I 13, ἀπερὶ ἄπο.

l) La tmesi (gr. τμήσις, da τέμνω, «taglio») consiste nella separazione dei due elementi di una parola composta; per lo più della preposizione, che ne è prima parte, dalla seconda, sostantivo, aggettivo o verbo. Così ἀλλ' ἐκ τοῦ ἐπέω di A 204, di fronte ad ὅδε γὰρ ἐξέπεω del v. 212 del medesimo libro. La tmesi si riscontra soprattutto nei canti omerici, ov'è naturale, per il valore prettamente avverbiale che per lo più conservano le preposizioni. È detto anche tmesi il taglio d'una parola tra due *cola*, o versi, d'un medesimo periodo ritmico. Così Saffo, fr. 2 D., vv. 11-12, ὀνείδρεσσιν ὁ οὐδὲν ὁρῶν, ἐπιρροῦβειν ὁ ἀκούει, ove ἐπιρροῦβειν è distribuito tra il terzo endecasillabo della strofa e l'adonio che segue. In realtà tale interpretazione è affatto esterna, trattandosi piuttosto di fenomeno di sinfonia ritmica tra cola contigui (cfr. alla p. precedente, nota alla regola c).

Notizie sulla prosodia greca in tutti gli ampi trattati di metrica che saranno ricordati nel capitolo secondo. Giova però consultare: D. PEZZI, *La lingua greca antica*, ed. Loescher, Torino 1888, pp. 128-141; K. BRUGMANN, *Griechische Grammatik* (nello «Handbuch morphologie und syntaktik», a cura di A. THUMB, München 1913, pp. 176-187; E. COCCIA, *Saggi glottologici*, ed. Loffredo, Napoli 1924 (cfr. soprattutto i capitoli IX e XII-XIV); A. MEILLET et J. VENDRYES, *Traité de Grammaire comparée des langues classiques*, ed. Champion, Paris 1924, pp. 119 segg. (nella seconda edizione, rivista dal Vandryes, Paris 1948, pp. 128 segg.); J. MAROUZEAU, *Lexique de la terminologie linguistique*, ed. Geuthner, Paris 1933, ad vv.; E. SCHWYZER, *Griechische Grammatik* (nell'«Handbuch monacense», come opera più recente che ha sostituito quella, già citata, del Brugmann), München 1939, I, pp. 371-395; J. VENDRYES, *Traité d'Accentuation grecque*, ed. Klincksieck,

Paris 1945; P. CHANDEL, Paris 1958, pp. 113-114; Berlin 1954, pp. 10-11; che interessano al nostro studio.

V. F.

Lo studio de

specie di fonti:

a) Le opere

permette una tra

ritmo delle singo

litica corale e tra

mente ci fornisc

Paris 1945; P. CHANTRAINE, *Grammaire homérique*, I, *Phonétique et morphologie*, ed. Klincksieck, Paris 1958, pp. 113-183; W. BRANDENSTEIN, *Griechische Sprachwissenschaft*, I, W. de Gruyter, Berlin 1954, pp. 103-114. Nelle opere citate largamente bibliografate del paragrafo seguente.

Circa i termini indicanti le figure prosodiche va osservato quanto segue:
 Ἀπόροντις, nel plurale ἀποροντες e col significato precupuo di « accorciamenti », compare
 dapprima in Aristotele, *Poetica*, 22, 1458 b, 2. Nell'accezione di « caduta di vocale » nell'in-
 tero di parola, prima testimonianza in Apollonio Discolo, grammatico di età adrianea (cfr. De
 Vittorino, I 14, p. 56, 6 Keil). Ἀνὰ πρῶτον, forse da fonte diversa che Apollonio, in Mario
 vale « espansione »; la devoluzione del termine a designare figura prosodica, è d'età bizantina.
 Anche ad Aristotele, in senso affatto generale, rimontano le parole διαπερα (Poet., 25,
 1461 a, 24) e περὶ ἑκάστης (Metaph., V 26, 1424 a, 4); significato pertinente a figura prosodica,
 per ἑκάστης, già in Trifone, grammatico di età cesariana-augusta (cfr. excerpta del Itepi
 (De pronominibus, 51, 5 e 82, 2, ed. SCHNEIDER). In latino diarexis, in Apollonio Discolo
 si incontra in Mario Plozio Sacerdote, I 148, p. 459, 31 Keil (= Diarexis... quam Latine
 volta ad Apollonio Discolo rimontano le mutazioni grammaticali-prosodiche dei termini
 ἀνὰ πρῶτον (De synt., 308, 15), ἐνέκαστος (De adv., 169, 93, 83 (= pp. 450, 24; 452, 1;
 448, 1 Keil); crasis è in Mario Plozio Sacerdote, I 89, 93, 83 (= pp. 450, 24; 452, 1;
 in Dionigi di Alicarnasso (De compositione verborum 6, 22); e in latino in Mario Vittorino,
 Aurelio (cfr. Itepi ὁδῶν, 4). Ἀποκρίσις, che in Platone vale « perdita » o « confisca » di beni,
 non sappiamo da chi fu trasiata a figura prosodica; in latino il termine è già in uso con Plozio
 Sacerdote, I 93, p. 452, 5 Keil; in greco non si trova prima di Giorgio il Cherobosco (cfr.
 Scholia in Theodosii Canones, I, p. 148 HILGARD). Συνεκδοχή, è testimoniato in Efestione,
 Efestione, 2, 1, p. 106, 3 C.; συνεκδοχή, in valore prosodico, ha suffragio di prove d'uso solo
 nell'addrittura in Eustazio, del XII secolo d. C., nel Commento all'Iliade, 11, 33 e 12, 8; però
 l'uso dev'essere almeno d'età imperiale romana, dato il corrispondente latino hiatus in Aulo
 Gellio, N. A., VII 20 (che non è sicura l'accezione prosodica in Orazio, A. P., 138). Nem-
 meno Sacerdote, I 88, p. 449, 7 Keil, che spiega la parola greca col latino intercisio. A conclu-
 dere: la mutazione delle singole parole esaminate, dal valore proprio a quello grammaticale
 prosodico, si affermò via via, colla fioritura degli studi pertinenti, tra l'età ellenistica e quella
 romano-imperiale; essenzialmente, tra secondo secolo avanti e secondo d. C.

V. Fonti per lo studio della metrica greca.

Lo studio della metrica greca poggia sulla considerazione critica di tre specie di fonti:

a) Le opere dei poeti, in quanto l'esame prosodico d'incisi, versi, strofe
 permette una trascrizione metrica per lo più fondamentale a comprendere il
 ritmo delle singole composizioni. Inoltre, degli stessi poeti, soprattutto della
 lirica corale e tragici e comici, sono preziose le notizie che talora incidental-
 mente ci forniscono sull'arte loro.

b) Gli scritti dei musicologi e metrici antichi i quali, essendosi proposti i medesimi problemi che ci proponiamo noi, ed avendone offerte, caso per caso, e sempre attuali col loro tempo, soluzioni di relativa o probabile validità, restano guida precipua ed imprescindibile per ogni esame ulteriore. A tali scritti, dall'età classica alla romana imperiale, bisogna aggiungere almeno alcuni, di materia simile, di scrittori medievali, che talora frutirono di fonti antiche diverse da quelle in nostro possesso, e perciò, per qualche problema, riuscirono a veder bene, aiutati forse anche da una certa continuità di costume. c) I documenti musicali che, per quanto esigui, dandoci possibilità di indagare su esempi concreti come si congiungessero parole, metro e suono, risultano preziosi ad intuire ed a chiarire, metodologicamente, la determinazione del flusso ritmico per gli infiniti altri casi nei quali la musica purtroppo è perduta.

Per le opere dei poeti ci si rifarà, naturalmente, alle edizioni critiche poziori, avendo sempre presente, al di sopra di ogni correzione, o variante di editore, lo stato della tradizione manoscritta, cercando di spiegarla e comprenderla, prima di correggerla. Per gli scrittori di metrica e musica, ecco una guida breve.

A) SCRITTORI GRECI D'ETÀ CLASSICA:

1. Laso di Ermione, vissuto tra VI e V secolo, maestro di Pindaro. Fu studioso di musica e di stumentistica. Notizie in Ateneo, VIII 20, 338 b (da Cameleonte); Aristosseno, *Ham.* I 3; Marziano Capella, IX 936 (testimonianze e frammenti in DEL GRANDE, *Ditram-bografi*, Loffredo ed., Napoli 1946, pp. 31-34).

2. Glauco di Reggio, vissuto probabilmente nella prima metà o verso il mezzo del V secolo a. C. Primo scrisse un *μῆτρον καὶ ῥυθμικὴν* additando il successivo sviluppo musicale e le dipendenze metriche da poeta a poeta. Notizie nel *De musica* attribuito a Platone (cc. 4, 1132 e; 7, 1133 f; 10, 1134 d. Frammenti in MUELLER, *FHG*, II 23-24).

3. Damone di Atene, studioso di musicologia e di ritmica, nonché del valore etico della musica e della sua paideia. Fiorì nell'età di Pericle, e raccolse il più della sua dottrina in un discorso, *l'Areopagitico*. Frammenti raccolti per prima dal WILLAMOWITZ in *Gr. V*, 63-67; poi dal DIELS nel primo volume della quarta edizione dei *Presocratici*, pp. XXXIV-XXXVII (dov'è poi nella nuova^a ed. rivista dal KRANZ, vol. I, pp. 381-384). Raccolta più recente e completa in LASSERRE, *Plut.*, *De mus.* (cfr.), pp. 74-79.

4. Archita di Taranto, di scuola pitagorica, studioso di vasta attività. Si occupò, in musica, soprattutto dell'armonia, determinando gli intervalli tra i suoni successivi delle scale. Frammenti e testimonianze in DIELS, *Vors.*, I, 322-338, DIELS-KRANZ, I, 421-432. Traduzione in A. MADDALENA, *I Pitagorici*, ed. Laterza, Bari 1954, pp. 208-232.

5. Platone, nei *Dialoghi*, in brani pertinenti a metrica e musica, sia pure in via indiretta. A spogliare si raccolgono messe ampie ed utilissima; ma una raccolta di fonti per lo studio della musica greca, raccolta che fornisca, ordinata, digesta e totale, la materia traslata da scrittori non strettamente tecnici, e quindi anche da Platone, manca. Tener presente, so-

6. Aristotele, per quanto nell'opera vi si legge di notizie inerenti a metrica e musica, soprattutto nella *Poetica*, nella *Rhetorica* e poi, specialmente, nei cc. 5-7 (1339 a, 11-1342 b, 34) del libro VIII della *Politica* (eticismo delle armonie), e nei cosiddetti *Problemi musicali*, giunti nel *corpus* delle opere dello Stagirita, ma negativi — e forse, almeno parzialmente, a torto — da quasi tutti gli editori, a cominciare da Enrico Stefano. Per detti *Problemi*, ed. di C. VON JAN, in *Music Scriptores Graeci*, Teubner, Lipsiae 1895, pp. 39-111;

ivi anche i brani
duzione francese
coeva contempor
VAERT e di J. C.
zione italiana re
renze 1957.

7. Aristoss
di scritti, delle
inerenti alla stru
interesse i fram
letto nel POXY
certo se sia geni
zione dei soli El
crati di Libani
Lehrsatze der grie
segg. Edizioni
musicae auctores
testo greco e tra
e *Sectio canonis*
di P. MARQUARDT
(con trad. tedesc
stoxenus, Claren
menzo); di R. DA
trad. italiana, no
Per una ed. del
Tarent, ed. Teub
Trad. francese d
P. SEGATO, Feltr
integrati con quan
pubblichy è stato
Fr. G. RH. I, già c
Per i frr. de
μῆτρον καὶ ῥυθμ
v. la raccolta in
Schule des Arist
B) Musica

Treatati di m
provvidero si a
in quelle del po
non resta traccia
argomento, e ne
seguono.

1. Eliodoro
a. C.). Con Artis
considerato dalla
la Grecia. Pare s
medie di Aristot
tracce d'una cert
teresse metrico.
quantum superest
Heliodoreische U
Macmillan, Lon

ivi anche i brani del *Ἠθικὴ φιλοσοφία*, pp. 3-22, e quelli già ricordati della *Politica*, pp. 22-34. Traduzione francese di CH. RUELLE, in *REG* 1891, pp. 233 segg., divulgata anche in edizione coeva contemporanea. Ed. postuma, con trad. francese ed ampio commento, quella di F. A. GEAERT e di J. C. VOLLEGRAAF, *Les problèmes musicaux d'Aristotele*, ed. Lhoste, Gand 1903. Edizione italiana recentissima, con trad. e commento, a cura di G. MARENCHI, Sansoni, Firenze 1957.

7. Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele, il sistematore, in tutta una serie di scritti, delle teorie metriche e musicali dell'età classica, nonché indagatore dei problemi inerenti alla strumentistica ed alla danza tragica. Per lo studio della metrica sono di sommo interesse i frammenti dei suoi *Elementi ritmici* (*Ῥυθμικὰ στοιχεῖα*), integrati dal brano letto nel POxy 9 (nel I vol. di detta collezione, London 1898, pp. 14 segg.), di cui è in certo se sia genuinamente aristossenico o di studioso della stessa cerchia. Per qualche edizione dei suoi *Elementi ritmici*: di J. NOVELLI (testo greco e trad. latina, Venezia, tipis C. Palestini, 1785, in appendice all'*Adversus Lepitum* di Aristide ed alla *Declamatio pro Sostrate* di Libanio), del BARTHELEMY, Bonn 1830, del WESTPHAL in *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, ed. Teubner, Leipzig 1861, I, pp. 1 segg., II, pp. 77 e segg. Edizioni dei soli *Elementi armonici* (*Ἀρμονικὰ στοιχεῖα*): di M. MEIBOM, *Antiquae musicae auctores septem*, apud L. Elzevirium, Amstelodami 1652 (2 voll. in quarto, con introd., testo greco e trad. latina; oltre Aristosseno, comprendono: Euclide [*Introductio harmonica et Sectio canonis*], Nicomaco, Alipio, Gaudenzio, Bacchio Senior ed Aristide Quintiliano); di P. MARQUARD, *Ἀριστοτέλους Ἀρμονικὴ καὶ στοιχεῖα*, ed. Weidmann, Berlin 1868 (con trad. tedesca ed ottimo ed ampio commento); di H. S. MACRAN, *The Harmonics of Aristossenus*, Clarendon Press, Oxford 1902 (introd., testo e trad. inglese, nonché ampio commento); di R. DA RIOS, *Aristosseni Elementa harmonica*, Poligrafico di Stato, Roma 1954 (testo, trad. italiana, nonché introd. e commento; lavoro utilissimo e che, in Italia, colma una lacuna). Per una ed. dei due scritti, con trad. tedesca e commento, R. WESTPHAL, *Aristossenus von Tarent*, ed. Teubner, voll. 2, Leipzig 1883-1893 (secondo volume edito a cura di F. SARAN). Trad. francese degli *Elem. arm.*, di CH. RUELLE, Paris 1871; trad. ital. degli *Elem. ritmici*, P. SEGATO, Feltrina 1897. Da aggiungere: i fr. degli *Elementi ritmici* di Aristosseno vanno integrati con quanto di essi defui nell'opuscolo di Michele Psello *Ἠθικὰ στοιχεῖα* ed. εἰς τὴν *Fr. Gr. Rh.* I, già citati, in appendice agli *Elem. ritmici* di Aristosseno).

Per i fr. delle altre opere di Aristosseno, tra i quali importanti ai nostri fini il *Ἠθικὴ φιλοσοφία*, il *Ἠθικὴ ῥυθμικὴ*, il *Ἠθικὴ ὁρμητικὴ*, ed il *Ἠθικὴ τραγικὴ ὁρμητικὴ*, v. la raccolta in MUELLER, *FHG*, II 269 segg., e la più recente di FRITZ WEHRLE, in *Die Schule des Aristoteles*, Schwab u. Co., Heft II, Basel 1945, fr. 69 a-117.

B) MUSICOLOGI E METRICI GRECI D'ETÀ ELLENISTICA E ROMANA.

Tirati di metrica della prima età ellenistica non ce ne sono giunti. Gli studiosi del tempo provvidero sì a determinare sticometrìa e colometrìa, sia nelle edizioni dei lirici corali che in quelle dei poeti tragici e comici; ma dei lavori espositivi sul perché di quelle distinzioni non resta traccia, se non nelle opere di grammatici recenziatori, che ripresero a trattare tale argomento, e negli scolii ad autori singoli. Ai nostri fini basterà ricordare gli scrittori che seguono.

1. Eliodoro, grammatico di scuola alessandrina (seconda metà del primo secolo a. C.). Con Aristosseno, cui si è già accennato, e con Efestione, di cui si dirà tra breve, fu considerato dalla tradizione scolastica uno dei tre sommi studiosi di metrica che avessero avuto la Grecia. Pare si dedicasse soprattutto a definire la colometrìa delle parti liriche della comédie di Aristofane, cioè, a determinarne gli apparenti « versi ». L'opera sua è perduta, ma tracce d'una certa ampiezza si scoprono negli scolii ad Aristofane, soprattutto in quelli di interesse metrico. Per i fr. di Eliodoro, K. THIEBMAN, *Heliodori colometriae aristophaneae quantum superest, una cum reliquis scholiis in Aristofanem metricis*, Halle 1869; poi O. HENSE, *Heliodoreische Untersuchungen*, Leipzig 1870, e J. W. WHITE, *The Verse of Greek Comedy*, Macmillan, London 1912, pp. 334-421.

6-7. Con Efestione vanno ricordati i commentatori del *Manuale*, alla cui opera per lo più ci si riferisce col titolo di *Scotti ad Efestione*. I principali sono due: il cosiddetto Longino Filosofo e Giorgio il Cherobosco di Bisanzio, sul cui scritto, così come di Longino siano da attribuire all'omonimo filosofo vissuto nel III secolo d. C., ministro della regina Zenobia e fatto morire dall'imperatore Aureliano. Edizione pozziore dell'*Enchiridion*

5. Efestione, *Ἐφεσιώνος περί μέτρων*, ovvero « manuale di metrica ». È un libretto utilissimo e smilzo, d'una cinquantina di pagine, cui fu aggiunto qualche raro frammento da un *ἱεροκλῆς*. Il « manuale », a stare a qualche testimonianza antica dovrebbe essere considerato epitome d'un lavoro infinitamente più vasto, di ben quarantotto libri; epitome ch'è impossibile dire se redatta dallo stesso Autore dell'opera maggiore, o da altri, com'è più probabile. Incertezze anche sulla persona dello scrittore, identificato per lo più con Efestione, grammatico alessandrino, che Giulio Capitolino (cfr. *Vita Luc. Veri*, c. 2) ricorda tra i maestri di Lucio Vero, collega d'impero di Marco Aurelio: quindi, metà del secondo secolo. Sul medesimo piano efestioneo, anche se d'età precedente, va ricordato un frammento di « manuale » consimile, testimonianza precipua della dottrina cosiddetta « epilogistica », cui si accenna in seguito, nel cap. terzo (cfr. P^{Oxy} 220, nel vol. II della raccolta di detti papiri d'Ossirinco, London 1899, pp. 43 segg.).

4. Di Aristide Quintiliano resta il *ἱεροκλῆς*, in tre libri. L'età dell'Autore è incerta. A seguire il Meibom, che probabilmente coglie nel segno, prima metà del secondo secolo d. C. Anche il Jahn conviene che Aristide è posteriore all'età di Cicerone (ne cita la *Repubblica* ed il discorso per l'attore Roscio) ed anteriore a Tolomeo. Altri, come I' Kolât, lo considerano vissuto tra la fine del terzo e gli inizi del quarto secolo. Nel trattato che si ricorda allo studioso di metrica interessano soprattutto le notizie sulla *ῥυθμική* in sé e nei suoi rapporti con la musica. Per un'edizione del testo, con trad. latina, cfr. Meibom, o. c., e l'altra di A. Jahn, ed. Calvary, Berlin 1882. Traduzione tedesca, con introd. e commento, in R. Schürke, *Aristides Quintilianus von der Musik*, M. Hesses Verlag, Berlin - Schoeneberg 1937.

3. Plutarco (46-120 d. C.), o chi per lui, nel *ἱεροκλῆς* fornì una trattazione storica sulla musica e la poesia con musica, soprattutto nell'età preclassica e classica, nella quale defuiscono le notizie più importanti, tratte dall'esegetica precedente. Sulla genuinità di questo opuscolo, quale scritto autentico dello storico di Cheronea, i più degli studiosi dissentono, sebbene nessuno abbia addotto ragioni inoppugnabili. Alcuni opinando che lo scritto in questione dipenda dalla *Μουσική ἱστορία* di Dionigi d'Allicarnasso il giovane, d'età adrianea (cfr. n. 2, precedente), lo ritengono composto tra il 150-300 d. C. Comunque, ci troviamo di fronte ad uno scrittore che salva informazioni d'alto rilievo. Edizioni pozziore: di Ric. Volk-MANN, Teubner, Lipsiae 1856, con trad. latina e commento; di Rud. Westphal, Breslau 1865, con trad. tedesca e commento; di H. Weil e Th. Reinach, ed. E. Leroux, Paris 1900, con trad. francese e commento; di Fr. Lasserre, *Plutarque, de la musique*, Urs Graf Verlag, Lausanne 1934 (testo, trad., commento e larga introduzione sull'educazione musicale nella Grecia antica); di K. Ziegler, nella nuova ed. del *Moralia*, riediti nella collezione teubneriana. Di minor valore il trattato *de metris*, anche giuntoci nel *Corpus plutarcheo*, e totalmente o parzialmente spurio.

2. Dionigi d'Allicarnasso, il retore vissuto all'età di Augusto, interessa soprattutto per diverse pagine del *ἱεροκλῆς* *συνοψτικῶς τῶν ὁμηρικῶν* (*De compositione verborum*), su cui torniamo più oltre. Per un'edizione di tale opera, cfr. quella dell'Ussener e del Rademacher, Lipsia, Teubner, nella raccolta di tutti gli opuscoli. Va notato, a stare all'articolo della *Suda* — che però pone lo scrittore all'età di Adriano e fa sorgere quindi il dubbio se tratti di un omonimo vissuto più tardi, il cosiddetto Dionigi il giovane —, come fosse considerato musicologo di prim'ordine, ed autore di *ῥυθμικῶν προσηγοριῶν* in ventiquattro libri, di una *Μουσική ἱστορία* in trentasei libri e di una *Μουσική πρὸς τὸν ἑαυτοῦ* in ventidue.

8. Erodia *Καθολικὴ πρόοδος* e corroborandola e cento nella lingua matrici seriori, d'anni di Alessa nianze raccolte 1870 (parte II) 9. Di Cila tratta dello scri Antonini. Il su calcoli degli inte trica per i rifles itica, a cura di Högskolias Arssi phytos über Mu 10. Porfi o « commentari teborgs Högsko 11-15. Not ritmiche, o di si trovano nel *ἱεροκλῆς*, « n sicale » di Ba scoli raccolti i scritto ci dà la di C. von Jan (che l'ed. del M e non necessar del secondo se tematica, tocc ad legendum P 16. Coi tr Anonio del B tisti non infor serioris *Introdu Allet*, Leipzig A quanto per casi specifi riguarda l'esan triche della po di Filodemo c Roma e Napo letti in papiri parte recuper catarica della non mancano D. A. V. Kne

- (con le aggiunte di Longino e del Cherobosco, nonché d'altri scoli, dell'appendice metrica giunti con la *Grammatica* di Dionisio Trace, di trattatelli scolastici bizantini e del POXY 220), la teubneriana di XI. CONSERVICH, Lipsiae 1916. In precedenza l'altra, anche teubneriana, di R. WESTPHAL, Lipsiae 1866 (vol. I, rimasto solo, degli *Scriptores metrici Graeci* nella collezione teubneriana, a cura appunto del Westphal).
8. Erodiano di Alessandria visse a Roma al tempo di Marco Aurelio. In una *Katholiké prosōdiz*, già citata innanzi (p. 139), traendo le somme da tutti gli studi precedenti, e corroborandoli con osservazioni sue, aveva fornito la più completa trattazione sull'accento nella lingua greca. Quest'opera è perduta. Tracce se ne scoprono in opuscoli di grammatici seniori, dal II^o *τὸν* di Arcadio di Antiochia, ai *Τονικὰ παραγγέλματα* di Giovanni di Alessandria, a notizie varie in Teodosio, Cherobosco e gli Etimologisti. Testimonianze raccolte ed ordinate da A. LENTZ, *Herodiani Technici reliquiae*, 3 voll., Lipsia 1867-1870 (parte III dei «Grammatici greci» della Collezione teubneriana).
9. Di Claudio Tolomeo, tra l'altro, ci sono giunti gli *Ἀκουαῖκ*, in tre libri. Si tratta dello scrittore conosciuto meglio come astronomo e geografo, e fiorito nell'età degli Antonini. Il suo è lavoro di materia essenzialmente musicale, ed inteso a correggere, per i calcoli degli intervalli, i trattati precedenti dei pitagorici e di Aristosseno. Interessa la metrica per i riflessi che la musica aveva avuto sulla poesia. Ed. nel vol. III di *Opera mathematica*, a cura di J. WALLIS, Oxford 1909, ed in tempi recenti di I. DÜRING, in «Göttinger Högskolas Arskrift», XXXVI 1930. Trad. tedesca dello stesso Düring in *Ptolemaios und Porphyrios über Musik*, Weitergetren und Kerters Forlag, Göteborg 1934. Con Tolomeo va ricordato 10. Porfirio il neoplatonico, che sugli *ἀκουαῖκ* citati scrisse un vasto *ὁρμήν*, o «commentario», edito già nel citato lavoro del Wallis, e di recente da J. Düring, nei «Göttinger Högskolas Arskrift», XXXVIII 1932.
- 11-15. Notizie spesso interessanti, anzi talvolta capitali, ai fini d'interpretazioni generali ritmiche, o di particolari problemi metrici, ovvero di determinazioni quantitative specifiche, si trovano nell'*Εἰσαγωγὴ ἀκουαῖκ* o «guida armonica» di Cleonide; nell'*Ἀκουαῖκ* *ἔγχειριδιον*, «manuale di armonia», e nell'*Εἰσαγωγὴ τῆς μουσικῆς* di Gaudenzio; opuscole di Bacchio il Vecchio, e nella *Ἀκουαῖκ* *ἐισαγωγὴ* di Alipio, che in questo suo scritto ci dà la semiografia totale dei modi greci — nella già citata edizione dei *Musici Graeci* di C. von Jan (ma già prima, accompagnati da traduz. latina, in MEIBOM, o. c.). E va aggiunto che l'ed. del Meibom quasi sempre è preferibile a quella del Jan, guasta da congetture audaci e non necessarie. Vanno inoltre tenuti presenti passi del matematico Teone di Smirne, del secondo secolo d. C. Questo scrittore, commentando i brani pitagorici pertinenti alla matematica, toccò della teoria dei generi e degli intervalli (cfr. *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, ed. HILLER, Teubner, Lipsiae 1878, pp. 53, 55-56, 64, 67).
16. Coi trattatisti della raccolta del Jan va ricordato il *Ἰερί μουσικῆς* del cosiddetto *Anonimo* del Beliermann, che suffraga a risolvere qualche dubbio per il quale gli altri trattatisti non informano. Per il testo, cfr. J. F. BELLERMANX, *Anonymi scripto de musica et Bacchi senioris Introductio*, Berolini 1841 (in seguito ristampato dal WESTPHAL, *Musik des griech. Altert.*, Leipzig 1883, pp. 337 segg.).
- A quanto si ricava dalle opere degli Autori citati va aggiunta l'informazione varia che, per casi specifici, raccogliamo negli scoli; soprattutto ad Omero e a Teocrito, per quel che riguarda l'esometro dattilico, e a Pindaro e ai singoli poeti tragici e comici per le forme metriche della poesia corale. Va poi ricordato, per completezza, il *De musica*, in quattro libri, di Filodemo di Gadera, vissuto nella seconda metà del primo secolo a. C. soprattutto tra Roma e Napoli, negli ambienti intellettuali del tempo. Di questo trattato larghi brani furono letti in papiri ercolanesi. Notizie tecniche di metrica e musica in questo libro, almeno nella parte recuperata, non se ne trovano, che l'Autore tratta invece dell'importanza educativa e catartica della musica, sulla traccia dell'*Areopagitico* di Damone, e con intenti diversi; ma non mancano apporti su forme lirico-musicali e la loro storia. Edizione migliore, quella di D. A. V. KREVELLEN, *Philodemi, De Musica*, Hilversum, Schipper 1939. Ma giova consultare

anche quella di L. KEMKE, Lipsia, Teubner 1884, e l'altra, con traduzione italiana, di LORENZO BLANCO, *Varia nei volumi ercolanesi*, Napoli 1846. Il Blanco potette esaminare i papiri freschi ancora di svolgimento, meno deteriorati dall'azione del tempo e della luce; cosa di cui, per i papiri ercolanesi, va tenuto debito conto.

Inoltre, non vanno dimenticati brani diversi di retori, da trascegliere o nella vecchia edizione di L. SPENGLER, *Rhetores Graeci*, voll. I-III, Teubner, Lipsiae 1833-1856; o meglio nella teubneriana più recente (edita tra il 1877 e il 1928 in più volumi, e a cura di più studiosi, tra i quali il RABE, l'HAMMER, il FELTEN), e così il brano di un anonimo *Ἐπιλογιστὴς*, per cui cfr. W. GRÖNERT in *Herm XLIV* 1909, 304 segg. e M. UNTERSTEINER, *Sofisti. Testi-montagne e frammenti*, III, Firenze 1953, pp. 208-211.

(C) METRICI E MISCOLOGI DI LINGUA LATINA.

I trattatisti latini non interessano solo per quanto ci dicono sui versi dei poeti di questa lingua. I versi della poesia romana riprendendo, per lo più, gli *στίχοι* già usati dai Greci; ritacendosi i grammatici latini alle dottrine elleniche: ne deriva che i loro scritti importano soprattutto in quanto permettono di integrare la tradizione greca, spesso lacunosa. Conviene ricordare, nell'ordine:

1. MARCO TERENZIO VARRONE, primo in Roma ad occuparsi sistematicamente di metrica, dopo gli accenni asistematici che se ne possono trovare nel prologo delle commedie di Terenzio Afro. Testimonianze sulle teorie del Reatino si ricavano anche dal *De musica* di sant'Agostino (v.). Per i frammenti varroniani — soprattutto del *De sono vocum* e del *De numeris* — cfr. *Grammaticae Romanae Fragmenta*, ed. G. FURNIAOLI, Teubner, Lipsiae 1907, pp. 296-331.

2. REMMIO PALEMONE, ch'ebbe voga ai tempi di Tiberio e di Claudio. La sua *Ars de metrica institutione* è giunta nell'epitome di Massimio Vittorino, grammatico del quarto secolo (v.). Trata dei metri in genere e delle varie forme dell'esametro.

3. CESIO BASSO, il poeta e filologo vissuto nel primo secolo d. C., l'amico cui Persio dedicò la sesta satira. Abbiamo un frammento, per vari rispetti importante, d'un suo scritto *De metris*.

4. TERENZIANO MAURO, vissuto tra secondo e terzo secolo. In un poema tripartito *De litteris de syllabis de metris*, i primi due libri sono in esametri dattilici; il terzo si sviluppa in un polimetro variatissimo, che dà l'esemplificazione metrica d'ogni verso di cui si parla.

5. MARIO PLOZIO SACERDOTE, del terzo secolo d. C., compose un *Ars grammatica*. Di questa interessa soprattutto il terzo libro, *De metris*, che, per molte asserzioni, dipende da uno scrittore africano, Giuba, vissuto tra la fine del secondo e la prima metà del primo secolo a. C.

6. MARIO VITTORINO, altro scrittore africano, vissuto nel quarto secolo, delineò un trattato di metrica in quattro libri (*Ars grammatica*), il più vasto che la latinità ci abbia lasciato. Dopo aver fissato i fondamenti della prosodia e della metrica, tratta dei metri tipi del loro organizzarsi in versi costanti di piedi uguali, per dire poi dei versi formati da piedi disuguali, congruenti nel flusso ritmico o incongruenti.

7. A MASSIMO VITTORINO, anche del quarto secolo, già ricordato per l'epitome dell'*Ars Palemonis*, è assegnato un commentario che discute della *positio debilis* e della *positio fortis* del piede.

8. DI ATTILIO FORTUNAZIANO, anche di età romana, resta un'epitome metrica, in parte desunzione prossima da fonte greca.

9. Notizie su metrica e musica greca danno anche i frammenti di un *De musica* attribuito a Censorino, l'autore del *De die natali*.

Per i testi di tutti questi metrici latini, dall'epitome del *De institutione metrica* di Remmio Palemone ai fr. di Censorino, cfr. la raccolta di HEN. KEIL, *Scriptores artis metricae*, voll. 2 (*Grammatici latini*, vol. VI), Teubner, Lipsiae 1874 (ripresa in edizione anastatica nel 1923).

Interessano
grafia musicale
renti al ritmo
tutto Micheli
massimi scritto
tazza, cioè un
musica, geom

D) METR

e l'esperienza c

anzi si può di

perfecta di fon

17. Boezio

nelle *Noctes A*

oratorie di Qui

opere retoriche

problemi per

ch'è possibile

Alle opere

matici latini, v

siche all'interp

ultimi libri. Pr

ricordato anch

Ed. più access

fonte, presenta

massima Marz

che per sé, val

dell'enciclopedia

a dare un'espo

15-16. Ma

dando talvolta

Sergio che,

Mario Serv

dei *Grammatica*

nell'opera che

Con Dionede

11-14. D

stino e la music

F. AMERIO, *Il*

stiniano e i su

l'ed. recente di

Præcepta ar

et C. le, Paris-

sique, testo, tra

avuta innanzi p

e comodo, del

le opere di Ag

revisione critic

quelle dei « m

metriche varro

10. Sant

Ai gramm

Ai grammatici ricordati vanno aggiunti:

10. Sant'Agostino, per il suo *De musica*, che resta fonte precipua delle dottrine metriche varroniane, come già s'è detto, nonché documento delle teorie dei « ritmici » contro quelle dei « metrici », di cui si dirà innanzi (cfr. cap. III, § 5). Dell'opera manca una vera revisione critica. Per il testo conviene accedere a quello dato nell'edizione Maurina di tutte le opere di Agostino, traslato poi nella *P.L.* del Migne, ovvero a quello, più maneggevole e comodo, della « Bibliothèque Augustinienne », con trad. francese: che è l'edizione da noi avuta innanzi per le citazioni (*Œuvres de Saint Augustin*, I serie, *Œuvres*, vol. VII, *La musique*, trad. et note a cura di G. Finaert (II. I-V) e F. J. Thonnard (I. VI), Desclée et Cie, Paris-Rome 1947). Del *De musica* esistono anche epitomi, per lo più parziali; così *! Præcepta artis musicae*, collecta ex libris sex Aurelii Augustini « De musica », per i quali v. l'ed. recente di G. Vecchi, Coop. tipografica Azzoguidi, Bologna 1951 (per il *De musica* agostiniano e i suoi apporti, cfr.: J. Huré, *Saint Augustin musicien*, ed. Senart, Paris 1924; F. Amerio, *Il « De musica » di Sant'Agostino*, S. E. I., Torino 1929; C. Del Grande, *Sant'Agostino e la musica* in *RM*, III 1930, pp. 269-277).

- 11-14. Diomede, che trattò di metrica nel terzo libro della sua *Ars grammatica*. Con Diomede consentono i frammenti della trattazione specificata fornita da Carisio nell'opera che anche s'intitola *Ars Grammatica* (ed. di ambedue gli Autori nel vol. I dei *Grammatici latini* del Keil, Lipsia 1857). A Diomede e Carisio vanno aggiunti: Mario Servio Onorato, che dissertò di metrica nel *Commento* all'*Ars* di Donato, e Sergio che, nell'*explanatio* al medesimo Donato, si ferma a trattare dei piedi metrici, dando talvolta notizie di buona fonte (cfr. *Gr. Lat.* del Keil, vol. IV, Lipsia 1864).

- 15-16. Marziano Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. L'opera, ch'è la prima a dare un'esposizione scolastica delle discipline del trivio e del quadrivio, pure nelle linee dell'enciclopedia varroniana, nel libro nono (*De harmonia*) tratta di ritmica e di musica. Più che per sé, vale per l'informazione che se ne può trarre delle fonti contaminate. In linea di fonte, presenta la traduzione letterale, naturalmente attualizzandola nel quadro del suo tempo. Ed. più accessibile, la teubneriana del Dick, Lipsia 1925. Accanto a Marziano Capella va ricordato anche Prisciano, delle cui *Institutiones Grammaticae* interessano soprattutto gli ultimi libri. Prisciano segna il definitivo trasferimento della cultura metrica dalle forme classiche all'interpretazione che di esse darà il Medio evo (ed. Hertz, Lipsia 1855-1860, *Grammatici latini*, vol. I-II).

Alle opere dei grammatici e musicologi di lingua latina, qui ricordati, va aggiunto ciò ch'è possibile spogliare negli scrittori maggiori che, per incidenza, toccarono argomenti e problemi pertinenti a musica e ritmo. Notizie di alto interesse si leggono soprattutto nelle opere retoriche di Cicerone (cfr. *De oratore*, III 44-51 ed *Orator*, 49-57) e nelle *Institutiones oratorie* di Quintiliano (soprattutto nel libro IX). Per alcuni casi specifici, utili testimonianze nelle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio.

17. Boezio, per il *De institutione musica*, libro spesso torbido per contaminazione imperfetta di fonti, e tuttavia trattato comprensivo di cui si nutre tutta la cultura medievale; anzi si può dire che, con le *Institutiones* di Prisciano, segni il tramite tra l'antichità classica e l'esperienza del medio evo. Ed. più accessibile, la teubneriana del Friedlein, Lipsia 1887.

D) METRICI E MUSICI DI ETÀ MEDIEVALE.

Interessano soprattutto i bizantini; e non quelli che trattano della teoria o della semio-grafia musicale nel loro tempo, quanto i filologi, che continuano ad indagare i problemi inerenti al ritmo ed alla musica greca dell'età classica e postclassica. Conviene ricordare anzitutto Michele Psello e Manuele Briennio. Il primo (1018-1078), che fu tra i massimi scrittori bizantini, ed ordinatore dello Studio di Bisanzio, compose anche un *Σύγγραμματα*, cioè un *opus* pertinente al complesso delle scienze di natura matematica: aritmetica, musica, geometria, astronomia (a parte l'opuscolo, di derivazione anche aristossenica, ricor-

Al fini della ricerca ritmica l'importanza del documento musicale è massima. La trascrizione prosodica d'un testo poetico, scritto per essere cantato da una voce sola o da molte — e visto al suo stesso sorgere in intima fusione con la musica che lo accompagnava —, risulta sempre incerta, non potendo noi determinare se nell'inciso di poesia lirica per lunghe tempi primi, e di quanto. In altri termini, la trascrizione d'un inciso di poesia lirica per lunghe e per brevi, se da un lato fornisce una linea metrica capace di appagare la nostra curiosità di indagine, dall'altro non sempre ci assicura che detta sequenza « metrica » abbia altresì pieno valore « ritmico ». La certezza può essere raggiunta soltanto nel caso che del testo poetico possediamo anche la musica, completa dei segni esprimenti la figurazione delle singole note, o d'accorgimenti grafici equivalenti: caso che si riscontra, per esempio, parzialmente per il papiro del frammento del primo stasmo dell'*Oreste* di Euripide e per gli inni deliici, e totalmente per l'epitaffio di Sicilo. La considerazione della severità metrica delle singole sillabe, attenuata quando non pare venisse violata nel canto il puro valore metrico delle singole sillabe, attenua certo la nostra perplessità; ma, d'altra parte, la considerazione stessa non poggia su basi sicure. Se già Pratina nel suo iporchèma (fr. 1 Diehl, vv. 6-8) lamenta l'invasione degli stru-

F) I DOCUMENTI MUSICALI.

in progetto, promossa da studiosi americani.

sica metri evi, voll. 4, apud A. Durand, Paris, 1866-1876. Una nuova raccolta critica è di Congreg. S. Blasii in Silva Nigra, 1784, e di Ch. H. de Coussemakere, *Scriptiores de musica ecclesiastica*, voll. 3, Typis San-Blasianis, Monasterium. Per tutti questi scrittori conviene accedere alle due grandi raccolte specifiche di MARTINO alla musica classica, non mancano; ma come richiamo a forme più studiate che perseguitate. loro reale progresso, calati come sono nell'attualità del loro tempo. Brani particolari, inerti studi inerenti a tali discipline nell'antichità, ma per lo sviluppo delle discipline stesse nel Gli scrittori medievali latini di metrica e musica hanno somma importanza, non per gli MURD negli *Anecdota varia Graeca*, vol. I, ed. Weidmann, Berlin 1886.

altro frustolo. A tutto questo vanno aggiunti i brani di natura metrica raccolti dallo STUBER alcune definizioni metriche da un codice ambrosiano, ed un brevissimo trattato, *Περὶ εἰδῶν στίχων*, cioè « sui versi tipi », attribuito al vescovo Niceta di Serre; oltre a qualche di Isaac Monaco, da un codice urbinato, con un'appendice dal titolo *Περὶ μέτρων πάλιν*; *inediti* pubblicati dal KOSTER, « Belles Lettres », Paris 1922 (un *Περὶ μέτρων μορτικῶν* alla sua edizione del *Manuale* (cfr. pp. 359-399), nonché alcuni *De re metrica tractatus Graeci* efestione, ed il *Libellus de novem metris* di Tricha, dati dal Consbruch in appendice Giova poi ricordare, per quanto d'impostazione molto modesta, alcune brevi epitomi *écrit par Démétrius Triclinius*, J. B. Wolters, Groningen 1937.

bibliografia), nonché il recente lavoro del KOSTER, *Autor d'un manuscrit d'Aristophane* TABERLA, *Aristophane, le Comédie*, II (Istituto edit. italiano, Milano 1953), pp. 70-73 (ivi stotane (e Triclinio, per le sue revisioni, riprese le teorie efestione) cfr. relazione in R. CAN- *Persas Scholia*, Libreria Scientifica editrice, Napoli 1948). Per gli scoli tricliniani ad *Art* Arts and Sciences in America, New York 1943, 102 ss.), e dalla MASSA-POSTANO (in Aesch. Aesch. *Eum*, in *The Manuscript tradition of the Tragedies of Aeschylus*, Polish Institute of dallo SMYTH (schol. in Aesch. *Prom*, *HSCIPH*, XXXII 1921, 1 ss.); dal TURYN (schol. in 1 ss. (schol. ad Aesch. *Septem*); dal VAN HEUSDE (schol. ad Aesch. *Agam*, *Hagae Comit* 1864); nonché gli scoli di Triclinio alle tragedie di Eschilo, editi dal DINDORF, *Phil*, XX 1863, studi, cfr. gli scoli alle tragedie di Sofocle, editi dal PAPAGEORGIOU, Teubner, Lipsia 1888 gici, Manuele Moscopulo, Demetrio Triclinio, Tomaso Magistro. Per i loro, Tra i secoli XIII e XIV si occuparono di metrica anche i recensori bizantini di testi tra Porfirio già ricordati (p. 149), nel terzo volume degli *Opera math*, del WALLIS.

libri, Schlesianga 1636. Gli *Armonici* di Britonio furono editi, con gli scritti di Tolomeo e si trova pubblicata, accompagnata da trad. latina, nell'ed. di L. ALARD, *De musica veterum* lemeo negli altri due (cfr. innanzi p. 149). Del *Σωζηνίου* di Psello la parte sulla musica scali di Euclide e dell'*Isagoge* di Cleonide nel primo libro, e degli *Armonici* di Claudio To- compose degli *Agnewitz* in tre libri, mettendo su un accorto commento degli scritti mu- dato a p. 147). Il secondo, vissuto negli ultimi decenni del secolo XIII e nei primi del XIV,

menti sul can-
è soggetta al
ce ne doveva
guida per cas
nel flusso rit
cipi generali
remo dell'app
porto al tem
1. La m
tato nel 408
edito da C.
dobonae 189
2. Fram
cui rimonta l
(opera, forse,
pp. 91-100.
3. Fram
e due brevi b
incerta (prob
1918, pp. 76
in *Phil*, LX
compositioni
4. Fram
del papiro: l
Ed. princeps
5. Glin
vestivano le
Del p
Ateniese. Ed
corretta di J
6. Due l
cod. Neapol.
Galilei, Dia
rescotti, p. 9
F. Fano). T
und Mesomed
7. *Epitaph*
Aldini, press
VII 1883, p.
musicale è d
distrutto nell
monumento:
8. Due
di Adriano, s
princeps anch
9. Immo
mune in Egi
o principi de
princeps: di
1922, pp. 21

Di altri due frammenti di musica greca, l'uno letto in un papiro scoperto ad Ossirinco e la scoperta da Isobel Henderson, *Ancient Greek Music*, p. 374 (in *The New Oxford History of Music*, I, *Ancient and Oriental Music*, edited by Egon Wellesz, University Press, Oxford 1957).

Una melodia pertinente ai vss. 1-5 della prima pitica di Pindaro, fu edita da Padre A. Kircher nella sua *Musurgia universalis* (M. U., sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta, Romae, Castelletti 1650, 2 voll. in folio), come tratta da un codice del monastero di San Salvatore a Messina. Andata perduta in buona parte la biblioteca ricchissima di quel convento per un incendio; notate discrepanze con quanto conosciamo di più esatto circa la musica greca: sorsero non pochi dubbi sulla genuinità della scoperta, e quindi del documento. Per la storia della questione ed i suoi ultimi sviluppi, cfr. P. Friedländer, *Die melodie zu Pindars erstem Pythischen Gedicht*, edit. Hirzel, Leipzig 1934 (per la genuinità), ed A. Rome, *Pindare ou Kircher*, in *Écl.*, IV 1935, pp. 337-350 (contro l'autenticità); e poi ancora Friedländer and H. Birtner, *Pindar oder Kircher in Herm.*, LXX 1935, pp. 463-475. Inoltre R. Wagner in *Phil.*, XCI 1936, pp. 161-173; J. F. Mountrord in *ClPh.*, XXXI 1935, pp. 120-136; O. Gombosi in *Musical Quarterly*, XXVI, pp. 381-392. Se autentica, la melodia rimonterebbe al 470 a. C. La maggior parte degli studiosi recenti ne rigettano l'autenticità.

Per il testo e la trascrizione di questi documenti musicali, cfr. l'Appendice sulla musica greca, che segue a questo lavoro sulla metrica.

Per tutti
Michele Ps
ellenistica, r
nei tardi me
e meglio for
spicciolo di
di scuole —
dominatissim
remote; dall
mento priva
cultura nei
rendere il p
quel che era
l'ultima gre
stesso in sé
Degli si
gli scoli e i
segnati in a
del capitolo
metriche ch
Oddone di
del Cousse
quanto fosse
cupano esse
armonia, pit
nel loro sc
Non esc
in merito, a
(o Perotto,
nella *Metrie*
prima gran
come il prin
derna. Inda

Explain - $\frac{1}{2}$ thrust

Dei valori metrici e ritmici aristoteleici si occupò C. CONRADT, *Die metrische und rhythmische Komposition der Kom. des Aristophanes*, Progr. Greifenhagen, 1910-1911. Va poi ricordata la memoria di FR. MAX, *Molossische und Baccheische Vorformen in der Verskunst der Griechischen und Roemer*, nelle *AbhSachG*, Philol.-Hist. Klasse, XXXVII 1, 1922, ove sono studiate le leggi specifiche sui caratteri delle singole parole, per poter capire in sedi di molossi e di bacchi (e cfr. l'ampia recensione del Drexler, *PhW*, 1924, coll. 24-56). Lavoro d'insieme sui metri anapestici (e cfr. Strassburgo 1912, *apud poetas Graecos usi etc.*, Strassburgo 1912.

Per analisi metriche dei fr. lirici, vedi soprattutto l'*Anthologia Lyrica* del Diehl, e le altre, complete o di scelta, dal BUCHHOLZ-STITZER all'EDMONDS.

Su elementi di versi lirici e su analisi di brani: P. FRIEDLÄNDER, in *Herm.*, XI 1909, 341 segg. (studia lo slittare di metri non ionici alla misura ionica, ed addita forme aefale del cosiddetto reiziano); E. FRAENKEL, *Lyrische Daktylen*, *RhM*, LXXXIII 1918, 176 segg. (opina essere il dattilo ciclico quello dei cola con anacrusi; esempio ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞); H. W. GARROD, *Simondea*, *ClQn*, XVI 1921, 65 segg. (studia i metri di Simonde di Ceo, propendendo per due serie cardini: logaedeo dattilico e logaedeo anapestico; il dattilico, di x dattili più clausola di ditrocheo, e l'anapesto, di x anapesti più clausola di digiambico o baccheo [partenza teorica dalla posizione del Blass, corretta in via epiploistica]).

Circa gli studi sull'esametro omerico, relativamente agli anni cui si riferisce questa rassegna, vanno ricordati anzitutto quelli di W. SCHULZE (*Quaestiones epicae*, Göttingen 1891), che formulò « leggi » concordemente ritenute valide. Per esse, constatato come nel verso omerico una breve potesse venir allungata per necessità metrica, si determina: a) in tempo forte, in una serie di sillabe brevi — astrazione fatta per l'ultima che poteva subire allungamento per posizione — delle rimanenti veniva di solito allungata la terzultima (così, da $\epsilon\chi\upsilon\pi\upsilon\varsigma$ [cfr. B 471, $\epsilon\chi\upsilon\pi\upsilon\varsigma$], contro la forma $\epsilon\chi\upsilon\pi\upsilon\varsigma$ di Z 148]), b) in tempo debole, in una serie sillabica di valore prosodico —, si allungava la breve media (così $\iota\sigma\tau\eta$ in ξ 159). Oltre lo Schulze vanno ricordati: J. LA ROCHE, *Zahlenerhältnisse in homerischen Versen*, in *WS*, XX, 1898, pp. 1-69; P. THOUVENIN, *Métrische Rücksichten in der Ausstrahl der Verbalformen bei Homer*, Phil., LI 1903, 321 segg.; F. SOMMER, *Zur griechischen Prosodie*, Die *Postlionsbildung bei Homer*, Gl., I 1909, 145 segg.; H. WITTE, *Wortrhythmus bei Homer*, Rh.M., LXVIII 1913, 207 segg.; J. VAN LEEUWEN, *Enchiridion Dictionis epicae*, Sijthoff ed., Lugdunum Batavorum 1918 (pp. 41-154), e soprattutto il capitolo *Le Rhythme* in V. BÉCARD, quanto raccoglie sull'esametro omerico, ma pure per la bibliografia sull'argomento. Sull'esametro in età alessandrina, H. HESCHER, *Métrische Untersuchungen am epischen Hexameter der Alexandriner*, Dissert., Freiburg i. B. 1914. Per tentativi di organiche stroficamente innominate e callimachee ed idillie teocrite, vedi soprattutto A. LUDWIG, *Homerischer Hymenbau*, Hitzel, Leipzig 1908.

è un onesto manuale divulgativo, sulla linea del Christ; il secondo, *Res metrica. An Introduction to the Study of Greek and Roman Versification*, Oxford 1920, riuscito più critico che costruttivo, anche risulta coerente alla linea di contemporaneo. Delle sintesi precedenti va ricordata anche quella di O. RIEMANN e M. DUFUR, *Traité de rythmique et de métrique grecque*, Paris 1893, che, arretrata sui suoi tempi, ancora tenta il contemporaneo delle teorie hermiane con le westphaliene.

La *Metrik* del Maas a prima vista sembra indipendente dalle correnti cui ci si rifletteva in quegli anni con più favore. Una lettura attenta mostra che quella indipendenza è tutta esteriore; ne dà l'impressione la forma stringata, l'eliminazione d'ogni indugio discorsivo, l'essenzialità secondo cui il libro è concepito. L'Autore epura, non innova. Se dell'*Urrers* non si parla, si accettano le dizioni *Hebung* e *Senkung* al posto di « tesi » ed « arsi »; se l'enoplio non fa troppo gioco, resta il concetto del trasferirsi reciproco di verso in verso, mediante il gioco dell'ipertesi e della anaclassi; se il verso è presentato come entità autonoma, se ne additano poi i singoli piedi, e di ognuno di questi si afferma il valore in quanto modulo ritmico generico: quindi, ritorno al Westphal, anche se ne vengono ristretti i limiti della tesi base (cfr. *Gr. M.*, vol. II del 1887, p. 220, ove di Archiloco si determinano i *metrischen Elemente*, e s'individuano nei « versi » stessi usati dal poeta). Né il Maas è del tutto ostile al principio della lunghezza delle sillabe varia secondo i casi. Se la serie quantita-

tiva $\times \sim \sim \sim$ per lui va misurata $\times \sim \sim \sim$ una serie $\times \sim \sim \sim$ in misura equivalente, può essere considerata $\times \sim \sim \sim$. Ove non crede opportuno avven-

turarsi è circa la misura della base colica (« Über die Messung von Anaklasis und aeolischer Basis wage ich keine Vermutung », p. 14). In realtà, a considerare alcune analisi, finché si guardano gli schemi sulla carta, l'occhio resta soddisfatto; ad interpretarli in ritmo gli stessi schemi risultano poco fluidi. Mi è stato detto che il Maas è un mirabile lettore di poesia greca. Confesso che mi sarebbe stato sommamente caro poterlo ascoltare, perché credo che la viva voce fornisca quell'insegnamento e quella chiave che la *Griechische Metrik* non dona, pure restando uno dei manuali specifici più utili tra quanti ne possediamo. Di P. Maas conviene ricordare anche *Zwei Verskunst des Nomos*, BZ. XXVII 1927, ff. 1-2, ove dell'esametro di quel tardo poeta sono studiate percussioni e cesure.

[Per comodità del lettore si riportano i segni principali di cui si avvale il Maas, oltre quelli soliti di lunga e breve (cfr. *Metrik*, pp. 9-10): $\times$ = *anceps* (ancipite); $\sim$ = *biceps* (bicipite, doppia breve che può sostituire la lunga); $\times \times$ = base colica; $\sim \sim$ = *teibares breve* (cioè breve, a sua volta sostituibile da due brevi che l'equivalgono in durata); $\times \sim$ = *teibares anceps* (cioè, ancipite, o lunga irrazionale, sostituibile da due brevi); 00 anaclassi nella quale è ammesso il reciproco scambio delle forme di tipo — $\times$ e $\times$ —].

Segue del Maas è K. RUPPRECHT, *Die griechische Metrik*, Hueber Verl., München 1924. Suo fine: seguire un metodo descrittivo e comparativo, da scienza naturale, « linneano », come egli si esprime. Ed è ovvio che un tale metodo resta illusivo; perché è impossibile una descrizione podica, o ritmica, sicura, ove la chiave dell'interpretazione manca, e bisogna ricorrere, come a base, ad un'ipotesi di lavoro. Conviene però aggiungere che ventiquattro anni dopo, nello *Abriß der griechischen Verslehre*, München 1949, il Rupprecht ha lasciato stare il metodo linneano, compiacendosi d'un ritorno alla teoria pseudo-storistica dell'Usener e dello Schroeder, e tentando ancora determinare un *Urrers* dal quale sarebbero derivati i versi di cui si ha testimonianza.

Altre vie mutando clima. Il benedettino Dom André MOCQUEREAU, della Badia di Solesmes, uno dei maggiori studiosi del ritmo gregoriano, appunto nel lavoro *Le nombre musical grégorien*, vol. II (ed. Desclée, Paris-Tournai-Rome 1937), discusse dei metri greco-latini ai fini di chiarire se il ritmo classico fosse determinato in ritmi isocroni ovvero, come antecedente del gregoriano (e, va aggiunto, della musica bizantina) in ritmo libero (cioè, con l'applicazione degli *ictus* ad intervalli ineguali). Anche nella temperie del suo ambiente, affatto preschroederiano e prewillamowitziano, il Mocquereau si pronuncia per la coesistenza delle due forme e con la tendenza, nel tempo, alla piena affermazione del ritmo libero su quello isocrono. Notevole poi nel Mocquereau l'intuizione del valore della cadenza anche nel ritmo greco.

Altre vie seguì GEORGE THOMSON in *Greek Lyric Metre*, Cambridge University Press, 1929, anche sviluppando posizioni avvertite già dal suo Maestro, W. HEADLAM (cfr. *JHS*, XII 1902, 209 segg.). Asserisce convinto che la poesia greca non s'intende nella sua bellezza e ricchezza se, frase per frase, non se ne individuano il ritmo, il Thomson portò l'attenzione sui singoli *cola* formanti strofa, tentando determinarne, volta a volta, la tessitura, semplice o complessa dell'insieme. Egli accetta tre nuclei ritmici elementari e fondamentali, espressione ciascuno d'una stirpe: il dorico, incentrato sull'epitrito, sul prosodiaco e su schemi dati-

dato atto della chiarificazione, indipendentemente dal fatto se un tale colon possa o no discendere dal *Vierheber*. Circa poi l'esame delle forme eoliche, che potrebbero riallacciarsi all'ottontario primitivo — per lo più strofe di dimetri coriambici e di gliconi, che si riscontrano soprattutto in Corinna e in Aristofane — il Korte ritorna alle misure del Ma-squeray, anche se forse non pensa di ricollegarsi. Però il Korte non parla di epiploe, e definisce la sua teoria come quella della *Erweiterung*, o « amplificazione ».

Anche ai metri eolici volge la sua attenzione uno studioso lettone, P. KIKAUKA, in un lavoro scritto in greco classico, *Περὶ τῶν ἑλλήνων ποσειδωνικῶν μέτρων*, Riga 1931.

Il Kikauka nega per i metri eolici la scansione coriambica, e ritorna alla tesi del ritmo isocrono; ma il principio da cui parte non è probante. Se esaminiamo datilico, serie anapestiche, trimetro giambico ubbidiscono ad un ritmo isocrono, a maggior ragione — egli afferma — debbono conformarsi alla isocronia forme poetiche destinate al canto, accompagnate da musica, o da musica e danza. E l'osservazione che anche a me era venuta di fare e messa a base del mio *Swilippo musicale dei metri greci* (cfr. più oltre, pp. 206-207), e nasce da ragionamento errato, come prova la storia stessa della musica, e come testimoniao gli scrittori antichi di ritmica. Va notato che il Kikauka nega l'esistenza dell'*ictus* intensivo, ed accetta che nel verso il ritmo venisse determinato dalla semplice successione di lunghe e di brevi. Va aggiunto che tutta l'indagine rivela una precisione oggettiva non comune. Il modo circostanziato col quale distrugge l'affermazione dello Schroeder e del Meillet circa la libertà iniziale nelle prime quattro sillabe dell'endecasillabo saffico, merita piena lode.

Ancora il problema dai suoi fondamenti ha riproposto ANTONIUS KOLAR, merita piena lode. dioso in un primo lavoro, *Die Logaöden* (Bratislavia 1933, a cura della Facoltà di Lettere della « University Komenského »), per i versi di tale categoria respinse la scansione coriambica, difendendo quella trocaico-dattilica; e nel *De dactyloepitritis* (Bratislavia 1935, medesima ed.), riesposta la questione sul modo d'intendere tali metri; anche se non escluse che talvolta gli epitriti possano essere veri metri epitetri, fu per la riduzione a dipodie trocaiche, o giambiche, irrazionali (cfr. p. 84: « Praeterea ordinum logaedicorum dactyloepitritorumque mensura dactylo-trochaica [melius dactylo-trochaica] ... naturale fundamentum rhythmi melodiae fuisse »).

Inoltre, nell'articolo *De Romanorum metris aequalis, praecipue horatianis* (in *LF, LXII* 1935, pp. 428-452), il Kolar applicò ai versi latini i principi già da lui sostenuti in *Die Logaöden* (e con successo, che i logaedi latini paiono proprio concepiti quali serie trocaico-dattiliche); e in un altro lavoro *Vzťah Rytmu k obsahu písní v řecké Lyriké sboreč* (Bratislavia 1940) — a quanto ritengo dal riassunto latino in fondo al libro — indagò sulla relazione tra *res* e ritmo nella lirica greca. Dopo questi studi e qualche altro di natura divulgativa (così *Co je antická metrika*, « Che cosa è la metrica antica », in *LF, LXIV* 1937 pp. 229-257 e *cornu et Romanorum* (Praga, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione) che vorrebbe essere, negli studi metrici, la parola definitiva del suo Autore.

Per ragioni sistematiche il Kolar comincia col ricordare i generi della poesia greca e romana, nonché le arti musiche presso gli antichi e la distinzione dei poemi secondo la loro forma metrica; ma presto (c. III, pp. 21 segg.) affronta la questione fondamentale, quella che dà l'avvio a tutto ciò che è discusso in seguito: quali siano stati per i Greci i rapporti intercedenti tra ritmica e metrica. Conclusioni: la quantità delle sillabe fu sempre base precippa al ritmo della melodia; il ritmo podico, cioè il « metro », è innato, e quindi precedente al verso; determinante a percepire il valore dei metri resta sempre l'orecchio (e richiamo al *Comm. ad Efestione* del Cheroosco, p. 178 C.: *κρίσις γίνεται ἡ ἀκοή*).

Nelle poesie i poeti fecero sì che non solo i piedi fossero pari per lunghezza, ma le composero in modo che le tesi, per lo più formate da sillabe lunghe, si ripetessero ad intervalli uguali o quasi uguali. *Dulcis in fundo*: ricordo dei tre che soli, o quasi soli, avrebbero intuito chiaramente l'intimo valore della metrica classica, nel convogliarsi del ritmo nel metro, lo Headlam, il Thomson e lo stesso Kolar (p. 31). Dopo di che, rapido sguardo alla storia delle dottrine metriche; trattazione circa i piedi semplici e composti e loro possibili intrecci; problemi dell'*ἀνάλυσις* e della metabola, e notizie di prosodia. A questa « in-

produzione generale» succede la *Paris singularis* analitica. Sistemi trocaici, giambici, dattilici, anapestici, nonché cretici bacciaci e docmiaci, sono esaminati col presupposto della riduzione a battute isocrone. I sistemi misti, soprattutto logacidi, sono interpretati (come già in *Die Logaciden*) quale successione di piedi leggermente diversi ma congruenti nel moto agogico e per le posizioni delle tesi. L'ultima parte del libro è consacrata alle strofe e ai sistemi, dagli eolici a quelli della tarda età romana.

Ove si escluda una strana insofferenza affiorante qua e là nella dizione, quasi che prima di lui non sia rifiuto più di qualche lieve bagliore nelle tenebre, il Kolář nel suo volume offre molto di buono, non ostante il difetto d'impianto, dovuto a mancanza di prospettiva storica, per cui talora dispone sullo stesso piano documenti greci arcaici e documenti latini d'età augustea, quasi parlino allo stesso modo ed offrano possibilità di deduzioni univoche. Fuori delle intenzioni dichiarate e tuttavia nella tesi palese, il libro può essere definito un attacco al favore comune per le dottrine willamowitziane, ed un ritorno, talora esasperato, alla linea Boeckh-Westphal. L'appiglio prossimo è dal Headlam e dal Thomson, secondo il Kolář stesso confessato; ma la confessione pare quasi uno scherzo a fuorviare dalla traccia, che la tendenza all'isocronia (il Kolář spesso la raggiunge con lunghe di tre o quattro tempi primi) è decisamente anteriore. Del resto la stessa acrobazia contro il Willamowitz non è giustificata. Il Kolář nega che il verso sia stato prima della determinazione dei piedi (il che non si può affermare troppo alla leggera), ma poi accetta che il verso sia prima determinante ritmica d'ogni composizione, che nulla obietta contro la colometria tradizionale. A concludere: un libro utile, che va sfondato di molta parte polemica e che resta quale testimonia del persistere della tesi westphaliana non ostante gli attacchi subiti nei primi quarant'anni del Novecento. Molta parte delle analisi particolari del Kolář sono fondamentalmente esatte; solo che andrebbero presentate in inquadramento generale diverso. Difetto capitale del volume: il considerare i fenomeni metrici greci e latini quasi sempre sullo stesso piano, come coccì, fuori d'ogni prospettiva storica.

A questo punto della rassegna va ricordato un libro fondamentale di ALBERT WIFSTRAND, *Von Kallimachos zu Nonnos* (ed. Gleerup, Lund 1933). Movendo sulla traccia metodologica del Maas l'Autore studia soprattutto l'esametro dattilico dall'età alessandrina ai poeti tardi, già alla soglia bizantina, ed osserva in che il verso di costoro si diversifichi dall'omerico, dall'esiodico e da quello degli elegiaci ioni. La perfezione dei suoi studi rispetto ai tipi di parole d'uso ed alle loro sedi — esametro che ha un colore ed un tono suo, determinato dall'abbondanza delle forme recitate, già in auge, ed in funzione soprattutto degli osservazioni sui metri anapestici: così l'ipotesi secondo cui «anapestici ciclici» sarebbero quelli che, nei cola, presentano sizigie concludentisi sempre con fine di parola. La *Greekish Metrik* dello stesso Wifstrand (Lund 1934) è una chiara esposizione della materia a fini essenzialmente didattici. L'Autore non abbandona la traccia del Maas, permeandola però della sua personale esperienza. Così nega l'*ictus* metrico intensivo.

Tra i maggiori studiosi di metrica del nostro tempo conviene dare un posto d'onore all'olandese W. J. W. KOSTER. Di lui abbiamo già ricordato l'edizione del *Tractatus Graeci de re metrica inediti*, del 1922 (cfr. p. 152), che io sappia, la prima fatica dell'Autore in questo campo, cui tennero dietro una pubblicazione simile, *Anonymus Marciannus de re metrica* (in *REG*, XXXVI 1923, pp. 351-366) e gli *Scholion in Aristophanis Plutum et Nubes*, Leyde 1927. In seguito il Koster, dopo alcune memorie speciali argomenti del settore metrico (una sui metri simonidei, in *REG*, 1916; un'altra, *De Glyconei et Pherecrati oratione*, in *Phil.*, LXXX 1934, pp. 335-365) [fenomeno di metarhythmis, col passaggio dell'anapesto al dattilo]; e poi *De codice fragmentum scholiorum metricorum ad Pindarum continentem*, in *Mem.*, Serie III, vol. 1, 1934, pp. 181-188; e *Dactyloepitrita an metra choriambotonic?* in *Ciqu*, XXVIII 1934, pp. 145-155 [rigettata la riduzione a $\frac{2}{3}$, secondo Boeckh e Westphal, si propende per schiette misure epitritiche di sette tempi primi o per forme giambiche o trocaiche, secondo i casi], pubblicava un ampio manuale, *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*, ed. Sijthoff, Leyde 1936: trattato di cui si sentiva il bisogno specialmente perché, dopo i lavori del Christ, del Gleditsch, dello Zambaldi, del Masqueray, erano si venuti fuori studi variamente comprensivi sui problemi me-

II Koster accetta dic-

pirichio
giambo

ulteriore, sempre di brev-

II Koster si schiera

Basterà ricordare tra l'

BSLP, XXX 1930, pp. 202-232), e l'articolo, più linearmente definito, *Der Rhythmus* (in *Fundamentalen* invece i lavori di A. W. de Groot, *La métrique générale et le rythme* (in *is Rhythm*, Oxford 1925, che non dice più di quanto si conosce dagli studi precedenti. *What* fondamentali tra i versi greci. Ai nostri fini poco si trova in E. A. SONNENSCHEIN, *What* metrica quanto del ritmo in sé, e quindi della riduzione a leggi ritmiche almeno di alcuni

Non vanno qui dimenticati studiosi che in tempi recenti si sono occupati non tanto di

anche la dove dall'Autore si dissente.

da gli spunti ed il modo di capire molte cose, e molti dubbi risolve nella metrica greca; viventi, organizzandole con esattezza, e presentandole in una sistemazione originale e meditata, di una cultura specifica vastissima e meditata, che trova riscontro in pochi dei metricisti è utilissimo perché, raccogliendo una messe larghissima di osservazioni e citazioni, frutto significa seguire la via legittima a definire il ritmo. Tutto sommato, il lavoro del Koster come tali si affidano ad un modulo ritmico che li distingue; ricercare in essi tale modulo del problema — il modo onde il Koster spiega i versi eolici. Gli eolici sono versi schietti; Di contro, va giustificato simpateticamente — se non nella realizzazione, nella impostazione Per fortuna del libro, la teoria genetica dei singoli piedi non incide sullo sviluppo ulteriore. noscere il carattere intuitivo della creazione artistica, ai soli fini d'una matematica astratta. colon; ma voler giocare sulla genesi dei piedi stessi, in dipendenza reciproca, significa diso- d'arte; e possiamo trovarvi elementi isocroni o no, e piedi la cui connessione genera il alla sistemazione, ai cui fini resta sterile. Ogni ritmo nasce completo nella sua funzione a peone quarto e coriambico, a digiambico e ad epirotico, è un espediente inattuato non giovando faccia precedere da breve o da lunga, e anapesto e irotico, con lo stesso processo diano vita di *πρόθεσις* epirotica. Che il giambico formi l'anapesto e il irotico, secondo che — si *Manuale* di Efestione), quanto nella genesi che per alcuni di quei piedi si postula, in via di piedi come cardini d'ogni costruzione ulteriore (che in fondo ciò ripete lo schema del sviluppata ed applicata la teoria dei prototipi, e non tanto nell'accettare un certo numero metrica. Se la trattazione presenta un punto debole, è nella meccanicità con la quale viene verso; ed è soprattutto del verso che il Koster intende indagare e spiegare l'essenza ritmico- Per derivazioni, di soli punti di vista, da studiosi precedenti, l'Autore si collega al Maas del Hermann e del Westphal, del Christ e del Gleditsch, del Masqueray e dello Schroeder. *Il Traité* del Koster offre una sistemazione che si allinea di diritto accanto a quelle *de métrique latine* (pp. 311-354), che non vuole essere più d'una guida breve. Segue il *Préface* semantico, ed ortico), ed infine la loro pluriforme complessità, dei piedi di durata anormale (trocheo del docmi, in tutta la loro pluriforme complessità, dei piedi di durata anormale (trocheo Le ultime pagine del trattato dicono degli aggruppamenti irotici, bacchiati e palimbacchiati; e l'endecasillabo saffico (= 0 | — | 00), il ferecrateo acefalo (= 0 | — | 00), l'ipponateo (= 00 | — | 000) e l'endecasillabo saffico (= 0 | — | 00), il ferecrateo acefalo (= 0 | — | 00), l'ipponateo (= 00 | — | 000)

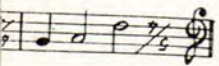
Giacando poi sullo spostamento della posizione coriambica, nonché su anacrusi ed ace-

- a) dimetro coriambico I: — | 0000 ;
b) dimetro coriambico II: 0000 | — ;
c) glicone: 00 | — | 00.

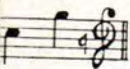
alla posizione del coriambico puro (e cfr. innanzi, p. 173):

Il Koster (mutuando dalle vedute dello Schroeder circa l'evoluzione dell'ottosillabo eolico primitivo) accetta tre tipi fondamentali coriambici, determinato ciascuno in rapporto dei coriambi inquadra quasi tutti i versi eolici sortratti all'interpretazione logacica. cosiddetti asinartici (ove, principalmente, vengono delucidati *cola* pindarici e bacchilidei) e dei dattilo-eptirici (ove, principalmente, vengono delucidati *cola* pindarici e bacchilidei), dei (sotto tale categoria sono inquadrati anche l'ibico, il prassillio, l'archebuleo), dei a parte (VIII, pp. 171-198) tratta dei metri misti, cioè dei dattili e degli anapesti logacici questa parte, quelle pertinenti all'esametro dattilico ed al trimetro giambico. Un capitolo per i trochei, anche dal monometro al tetrametro, e così via. Trattazioni esemplari, per

Nel primo caso la tr
ma anche ammassane
greca, e naturalmente
trovano. D'altra parte
tensivi nella poesia gr
non spiega come i te
vano figurazioni in or



il Georgiades interpr
dopo l'anacrusi, un
che segue:



nella raccolta del Pa
vere il problema pr
epitritiche e peonich
battute d'una danza
probandi; egli non r
non è la musica clas
di un musicista mo
sta, dai tempi del
uno degli ultimi se
chische Rhythmus. A

Ancora più a f
l'accettazione dell'
studiosi del saturni
la spinosa questio
E. FRAENKEL sullo s
Almqvist, Oslo 193
ha dedicato la sua
la parola da ogni co

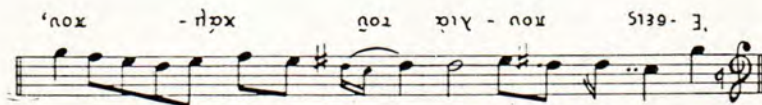
Anche al ritmo
Christ, la necessar
respinto ogni ipote
contro al De Groot

pie di che contras
nella tendenza a c
di Porson, vista nel
Wesen und Gesetz
al verso latino. Pa
che il verso greco
definire i flussi di
la parola si sposa
Neophil, XVII 19

cioè riduce tutto un passaggio cromatico alla minima corrispondente, trasferita poi a lunga. Nel primo caso la trascrizione è affatto arbitraria, nel secondo arbitraria parzialmente; ma anche ammettendo la legittimità, bisognerebbe documentare quali *στίχοι* della poesia greca, e naturalmente tra i più comuni, vi corrispondano totalmente; e tali *στίχοι* non si trovano. D'altra parte il Georgiades — che si dichiara convinto della mancanza di *ictus* intensivi nella poesia greca (onde per lui il dattilo, giustamente, vale f f f e non f f f) — non spiega come i tempi forti della danza popolare, netti nella battuta del piede, trascrivano figurazioni in origine senza *ictus*; cioè, gli sfugge, in linea storica, il passaggio dal *τὸ*



il Georgiades interpreta tale figurazione con la serie $\text{c} \mid \text{c} \text{---} \mid \text{c} \text{---} \mid \text{c}$, individuandovi, dopo l'anacrusi, un epitrito; e trascrive un movimento di danza zaconica nel modo che segue:



nella raccolta del Pachitikos)
vere il problema proposto. Così, per un esempio, esaminando un canto macedonico (n. 192) epitritiche e peoniche, il parallelismo risulta parziale ed apparente, ed insufficiente a risolvere le battute d'una danza greca di oggi. Anche dove il tentativo sembra riesca meglio, nelle forme probanti; egli non riesce mai a risolvere il ritmo di tutto un verso ellenico in una serie di non è la musica classica, bensì la danza popolare neogreca. I suoi confronti però non sono di un musicista moderno; ma il suo termine di confronto, a scoprire la chiave del mistero, sta, dai tempi del Westphal ad oggi. Il Georgiades guarda ai ritmi antichi con gli occhi di uno degli ultimi seguaci del Westphal, tuttavia agguerrito dell'esperienza, che si è acquisita, *chische Rhythmus. Musik-Reigen. Vers und Sprache* (ed. M. von Schroeder, Hamburg 1949), Ancora più a fondo ha tentato penetrare TRASIBULOS GEORGIADES, nel libro *Der griechische Rhythmus*. La scetticismo dell'*ictus* dinamico.
studiosi del saturnio e dei metri del teatro latino), concludendo contro l'isocronia e contro la spinosa questione sollevata dallo Juret (cfr. innanzi, p. 182) e da altri (specialmente da E. Fraenkel sullo stesso problema, in rapporto alla poesia latina arcaica. Il Vandvik riprende Almqvist, Oslo 1937), che in parte segue e in parte contrasta a precedenti vedute di ha dedicato la sua attenzione E. VANDVIK, *Rhythmus und Metrum, Akzent und Iktus* (ed. la parola da ogni costruzione, si che brilla tutta nella luce dell'espressione che la racchiude — Anche al ritmo greco e latino — nella tempeste dell'indagine moderna che vuole salva Christ, la necessaria esistenza dell'*ictus* d'intensità.
respiro ogni ipotesi pertinente alla tesi della scansione senza *ictus*, difendendo, nella scia del contro al De Groot un filologo greco, il DOUTZARIS (in *REG*, XLVII 1934, p. 297 segg.), ha piedi che contrastano alla linea fondamentale del metro caratteristico del verso stesso. Di nella tendenza a chiarificare il ritmo alla fine del verso stesso, con l'esclusione di tutti i di Porson, vista nel quadro generale delle cesure d'ogni singolo verso. Egli ne vede il perché *Wesen und Gesetz der Caesur* (in *Minem*, NS., VIII 1935), ove l'Autore indaga sulla legge al verso latino. Parallela agli studi precedenti va considerata un'altra memoria del De Groot, che il verso greco non conoscesse *ictus* dinamici, ed estende questo modo di vedere anche definite i flussi diversi, dei quali in genere nega l'isocronia. Anche per lui è fuori di dubbio la parola si sposa al metro, coincidendo in sintonia e colta, il De Groot trae le conclusioni a Neophyl, XVII 1932). Dal confronto d'incisi e cesure nei singoli versi, e dal modo come

Il libro della signora A. M. DALE, *The Lyric metres of Greek drama*, Cambridge, University Press, 1948 (ma, almeno per metà, scritto prima del settembre del '39, secondo è detto nella premessa) risente della nuova atmosfera. Da l'impressione che sia stato composto per definire, nel campo degli studi metrici, la posizione degli studiosi che, tra Oxford e Cambridge, rappresentano ufficialmente la filologia inglese, dopo il volume non ortodosso del Thomson (cfr. p. 181). Ombra protettrice nel lavoro della Dale: il Williamowitz; Dio-scuri presenti: il Maas e il Wilstrand. Anche per la Dale il ritmo greco è basato sulla quantità, senza influsso d'*ictus* intensivi. Elemento strutturale d'ogni strofa, il colon, che può essere semplice, o composto da incisi vari. Se il ritmo vada misurato in funzione di tutta una strofa, o in funzione dei singoli cola, è problema che non viene posto; ma si comprende che l'Aurice bada alla linea semplice di ciascun verso. Dopo di che, classificazione dei metri, ancorata al sistema c'estioneo, e dichiarazione della inutilità della terminologia già in uso. Stabilito, col Williamowitz, che ogni colon è una linea ritmica distinta che sta per sé, termini come catalettico e ipercatalettico, acetalia, anacrusi e simili non hanno ragione di essere. Determinata la base di lavoro, la Dale studia, o meglio enumera i cola in rapporto al metro che li informa: così cola dattilici, anapestici, giambici, trocaici e giambico-trocaici, sino ai dattilo-epitritici. I versi dei cori tragici di desunzione colica sono distinti in due categorie: coriambici e prosodiaci-enoplici. Infine, poche pagine sulla costruzione strofica e una tavola dei cola tipici o più comuni.

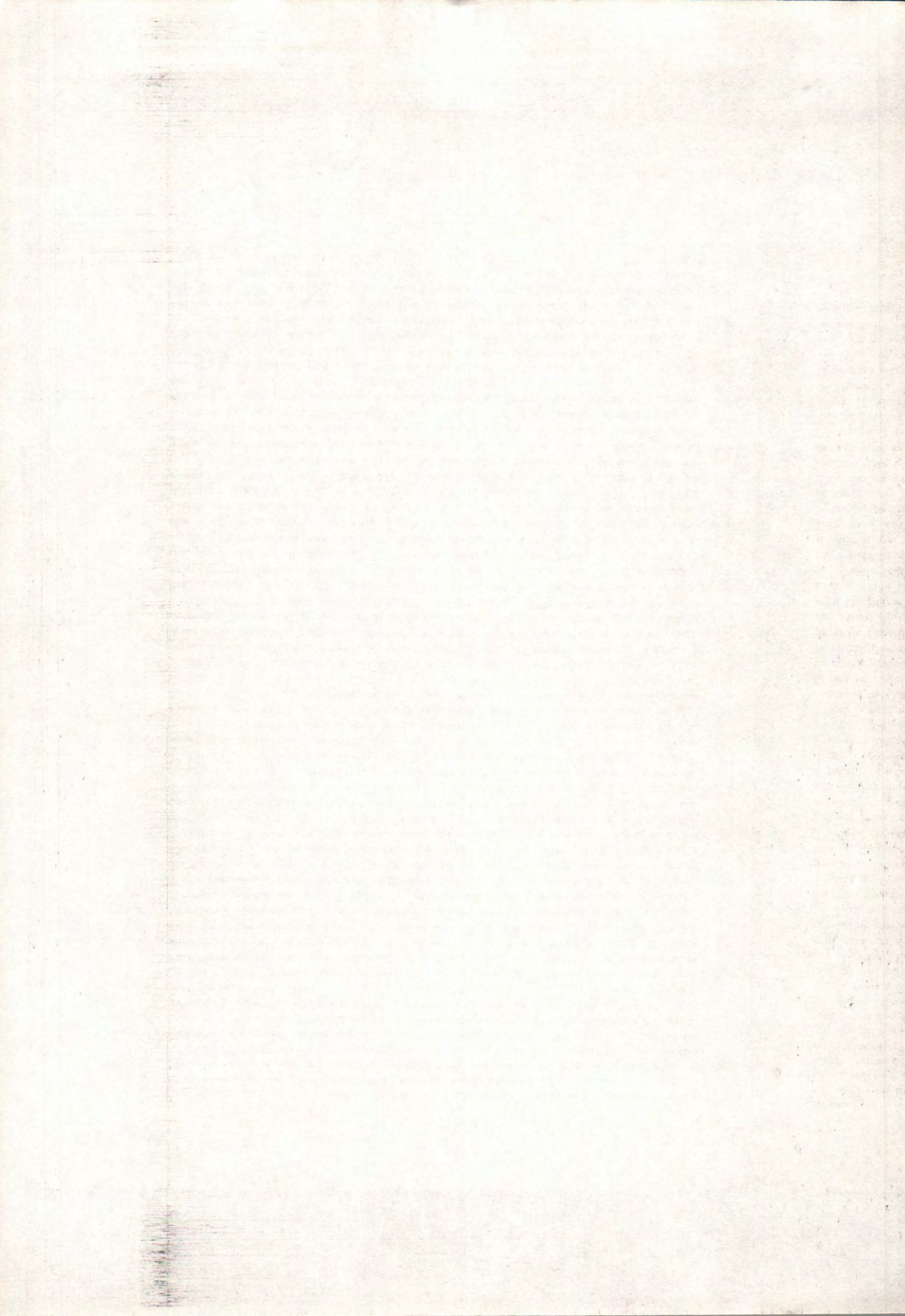
Il libro della Dale può essere additato come distintivo tra quelli d'autori che, in problemi difficili, mirano ad evitare ogni scoglio. Dimostra palesemente come in metrica, a tenersi all'apparenza del sicuro, ci si restringe in limiti brevi, senza peraltro attingere la sicurezza. La semplice trascrizione quantitativa, fuori dell'interpretazione ritmica, resta sempre inoperante. Distinguerne i singoli cola soltanto nel nome non travalica il segno minimalistico. Tutto questo la signora Dale lo sapeva bene (già a p. 8 nota come la sequenza ritmicamente può essere intesa tanto di base ionica quanto risolta in un feeto); ma quando scrisse il libro non credette opportuno indugiarsi. L'opera resta

podica. Il libro della signora A. M. DALE, *The Lyric metres of Greek drama*, Cambridge, University Press, 1948 (ma, almeno per metà, scritto prima del settembre del '39, secondo è detto nella premessa) risente della nuova atmosfera. Da l'impressione che sia stato composto per definire, nel campo degli studi metrici, la posizione degli studiosi che, tra Oxford e Cambridge, rappresentano ufficialmente la filologia inglese, dopo il volume non ortodosso del Thomson (cfr. p. 181). Ombra protettrice nel lavoro della Dale: il Williamowitz; Dio-scuri presenti: il Maas e il Wilstrand. Anche per la Dale il ritmo greco è basato sulla quantità, senza influsso d'*ictus* intensivi. Elemento strutturale d'ogni strofa, il colon, che può essere semplice, o composto da incisi vari. Se il ritmo vada misurato in funzione di tutta una strofa, o in funzione dei singoli cola, è problema che non viene posto; ma si comprende che l'Aurice bada alla linea semplice di ciascun verso. Dopo di che, classificazione dei metri, ancorata al sistema c'estioneo, e dichiarazione della inutilità della terminologia già in uso. Stabilito, col Williamowitz, che ogni colon è una linea ritmica distinta che sta per sé, termini come catalettico e ipercatalettico, acetalia, anacrusi e simili non hanno ragione di essere. Determinata la base di lavoro, la Dale studia, o meglio enumera i cola in rapporto al metro che li informa: così cola dattilici, anapestici, giambici, trocaici e giambico-trocaici, sino ai dattilo-epitritici. I versi dei cori tragici di desunzione colica sono distinti in due categorie: coriambici e prosodiaci-enoplici. Infine, poche pagine sulla costruzione strofica e una tavola dei cola tipici o più comuni.

Il libro della signora A. M. DALE, *The Lyric metres of Greek drama*, Cambridge, University Press, 1948 (ma, almeno per metà, scritto prima del settembre del '39, secondo è detto nella premessa) risente della nuova atmosfera. Da l'impressione che sia stato composto per definire, nel campo degli studi metrici, la posizione degli studiosi che, tra Oxford e Cambridge, rappresentano ufficialmente la filologia inglese, dopo il volume non ortodosso del Thomson (cfr. p. 181). Ombra protettrice nel lavoro della Dale: il Williamowitz; Dio-scuri presenti: il Maas e il Wilstrand. Anche per la Dale il ritmo greco è basato sulla quantità, senza influsso d'*ictus* intensivi. Elemento strutturale d'ogni strofa, il colon, che può essere semplice, o composto da incisi vari. Se il ritmo vada misurato in funzione di tutta una strofa, o in funzione dei singoli cola, è problema che non viene posto; ma si comprende che l'Aurice bada alla linea semplice di ciascun verso. Dopo di che, classificazione dei metri, ancorata al sistema c'estioneo, e dichiarazione della inutilità della terminologia già in uso. Stabilito, col Williamowitz, che ogni colon è una linea ritmica distinta che sta per sé, termini come catalettico e ipercatalettico, acetalia, anacrusi e simili non hanno ragione di essere. Determinata la base di lavoro, la Dale studia, o meglio enumera i cola in rapporto al metro che li informa: così cola dattilici, anapestici, giambici, trocaici e giambico-trocaici, sino ai dattilo-epitritici. I versi dei cori tragici di desunzione colica sono distinti in due categorie: coriambici e prosodiaci-enoplici. Infine, poche pagine sulla costruzione strofica e una tavola dei cola tipici o più comuni.

Il libro della signora A. M. DALE, *The Lyric metres of Greek drama*, Cambridge, University Press, 1948 (ma, almeno per metà, scritto prima del settembre del '39, secondo è detto nella premessa) risente della nuova atmosfera. Da l'impressione che sia stato composto per definire, nel campo degli studi metrici, la posizione degli studiosi che, tra Oxford e Cambridge, rappresentano ufficialmente la filologia inglese, dopo il volume non ortodosso del Thomson (cfr. p. 181). Ombra protettrice nel lavoro della Dale: il Williamowitz; Dio-scuri presenti: il Maas e il Wilstrand. Anche per la Dale il ritmo greco è basato sulla quantità, senza influsso d'*ictus* intensivi. Elemento strutturale d'ogni strofa, il colon, che può essere semplice, o composto da incisi vari. Se il ritmo vada misurato in funzione di tutta una strofa, o in funzione dei singoli cola, è problema che non viene posto; ma si comprende che l'Aurice bada alla linea semplice di ciascun verso. Dopo di che, classificazione dei metri, ancorata al sistema c'estioneo, e dichiarazione della inutilità della terminologia già in uso. Stabilito, col Williamowitz, che ogni colon è una linea ritmica distinta che sta per sé, termini come catalettico e ipercatalettico, acetalia, anacrusi e simili non hanno ragione di essere. Determinata la base di lavoro, la Dale studia, o meglio enumera i cola in rapporto al metro che li informa: così cola dattilici, anapestici, giambici, trocaici e giambico-trocaici, sino ai dattilo-epitritici. I versi dei cori tragici di desunzione colica sono distinti in due categorie: coriambici e prosodiaci-enoplici. Infine, poche pagine sulla costruzione strofica e una tavola dei cola tipici o più comuni.

efficace nei soli
mutare i cola in
ad accorgersi e s
vivace, tenta del
metrical units of
pp. 20-30 e 110
congruenti con i
giambiche che e
Atmosfera to
di Exile Martini
des chanteurs de
cuni caratteri e
rato come dovreb
L'Autore lim
è arduo scoprire
insolita negli stu
produsse. Dopo
logi, e ribadisce
il volerle applica
pone il primo p
sensibile il ritm
prende. Per essi
il nostro proced
dente: l'accento
l'esistenza d'*ictu*
e 187 — che am
o *δύο γόβος* e
citazione di Qui
breves an sequ
le aporie irreso
Altra doman
risponde negati
del ritmo. Piut
seno insegna, e
laba o d'una so
di assoluto, ché
più rapido (p. 4
si estende poi v
Cicerone a sant
la tesi epiloci
la trascrizione
dividuzione de
mente è data ai
base di tutto lo
l'esametro, e po
fine si determin
gioco. Il Marti
Masqueray al V
la cadenza colic
H. Weil scopr
ga, non ne seg
dichiaro che « n
una congettura



efficace nei soli limiti della sua funzione: ammessa una data colometria, determinare i colli in uso nelle parti liriche della tragedia. Della limitatezza del lavoro la prima ad accorgersi è stata la stessa Autrice che, ritornando sull'argomento in un nuovo studio, più vivace, tenta dei suoi colli l'interpretazione ritmica, mettendosi sulla traccia del Dain (*The metrical units of Greek Lyric Verse*, in *CIGN*, XLIV 1950, pp. 138-148; e N.S., I 1951, pp. 20-30 e 119-129). Queste «metrical units», o unità metriche primigenie non sono congruenti con i piedi della tradizione. Inoltre si propone un sistema descrittivo delle serie giambiche che elimini le varianti delle distinzioni onomastiche.

Atmosfera totalmente diversa nell'Essai sur les Rhythmes de la Chanson grecque antique di Emile Martin, ed. Klincksieck, Paris 1953. L'Autore, religioso dell'Oratorio e «Directeur des chanteurs de Saint-Eustache», ha grande pratica del canto gregoriano, e ciò spiega alcuni caratteri e qualche conclusione del libro, il quale non sempre, filologicamente, è curato come dovrebbe, ma resta tuttavia un lavoro sostanzioso e intelligente.

L'Autore limita la sua indagine alla poesia monodica, lasciando da parte i cori, dei quali è arduo scoprire la linea ritmica, e tentando sempre — secondo una metodologia purtroppo insolita negli studi di metrica — d'inquadrare il fatto ritmico nell'ambiente storico che lo produsse. Dopo una introduzione, nella quale lamenta la scarsa cultura musicale dei filologi, e ribadisce che le leggi del ritmo sono universali e semplici, ma che è tuttavia errore il volerle applicare allo stesso modo sui documenti musicali d'ogni tempo, il Martin pone il primo problema: «Mediante quale processo fonetico e musicale i Greci rendevano sensibile il ritmo delle loro poesie?». Gli scrittori antichi al riguardo tacciono; e si comprende. Per essi non esisteva il motivo di chiarire una prassi comune, a tutti nota. Di qui il nostro procedere a tentoni, su testimonianze indirette: comunque la conclusione è evidente: l'accento greco era di natura musicale, ed è difficile accettare, per il canto ellenico, l'esistenza d'*ictus* intensivi (e qui polemica contro il Greif ed il Douzaris — cfr. pp. 178 e 187 — che ammettono la necessità di tali *ictus*). I termini arsi e tesi, come già i precedenti o *dyvo* *ypovog* e *o xxtw* *ypovog* hanno quindi puro valore di durata e di relazione (e qui citazione di Quintiliano IX 4, 48: «Rhythmus indifferens est dactylusne ille priores habeat breves an sequentes. Tempus solum metitur»). Dipo la teoria dei *συνετα* in Aristosseno e le aperture irrisolte che essa presenta.

Altra domanda: bisogna accettare nei ritmi greci l'isocronia in tutti i casi? Il Martin risponde negativamente: l'isocronia talvolta si riscontra, talvolta no; non è necessaria ai fini del ritmo. Piuttosto va notato che se il *ypovog* *πρωτος*, il tempo primo, secondo Aristosseno insegna, è quello «che non può essere diviso, e che non può contenere più d'una sillaba o d'una sola nota o d'una sola figura», la durata di esso tempo non ha però nulla di assoluto, che «si determina in rapporto al tempo di esecuzione (*χρῆμα*)», più lento o più rapido (p. 45). Il Martin accetta dunque la teoria aristossenica, ma la sua indagine critica si estende poi via via ai metricisti ellenistici, ad Aristide Quintiliano, agli scrittori latini da Cicerone a sant'Agostino, sino alle opinioni dei moderni, dal Hermann al Kikauka. Respinta la tesi epiplotistica, quella dell'*Uvers*, nonché il metodo Imaneo, si ricerca — attraverso la trascrizione metrica di strofe e verso — il ritmo poetico di ciascun sistema; donde l'individuazione delle primitive «cellule ritmiche» e dei loro sviluppi. Una posizione premiente è data ai voluti citare ed auleddi; anzi la composizione nomica è assunta quasi a base di tutto lo sviluppo melico-ritmico serio. Viene studiato, alla luce dei principi proposti, l'esametro, e poi il distico elegiaco, il trimetro giambico e i versi asinarteti archilochici; infine si determinano i caratteri della canzone lesbica. Qui il «gregoriano» opera il giusto gioco. Il Martin, respingendo la scansione coriambica — che ha avuto voce dal Weil al Masqueray al Wiliamowitz, ed ha trovato il sostenitore più convinto nel Koster — addita la cadenza eolica nella cellula — — — — —. Vale la pena riportare le sue parole: «Quando H. Weil scoprì l'equivalenza delle figure — — — — — nella corrispondenza antistofica, non ne seguiva ch'egli conoscesse il ritmo della serie — — — — —. Invece, quando dichiarò che «nel coriambico il trocheo ha sostituito il giambico a controtipo», egli propose una congettura ritmica e non una semplice analisi metrica. Sua interpretazione, la seguente:

ove gli ultimi due piedi, in catalessi, riprendono il motivo ritmico della cellula nucleare (= — — — — —), e dispone un quadro dei versi eolici ove, partendo dalla cellula ritmica pura (= — — — — —), si passa alla forma semplice (= — — — — —) o a quella con amplificazione varie, a tutte le forme dei dattili eolici (iterazione del dattilo della cellula), e del faleceo e dell'endecasilabo saffico (iterazione del trocheo). Seguono le forme contratte, dall'adonio (interpretato — — — — —) ai cola asclepiadei e ionici. S'indugia quindi sui « metri comuni » o asinartici (inquadrati in ritmi di $\frac{6}{8}$ merce il prolungamento di qualche sede); si discorre della composizione strofica (alle pp. 257 segg. un'interpretazione ritmica interessante di Saffo, fr. 98 D.), per dire poi dei metri anacreontici e del declino della monodia. Se qualcosa stona, è qualche inserzione di natura epilogistica, non ben congruente col principio ritmico preponderante. La conclusione ribadisce alcune posizioni fondamentali difese nel corso dell'indagine: A studiare l'evoluzione dei ritmi greci è « necessario difendersi da numerosi pregiudizi e soprattutto dal pregiudizio metrico ». Verissimo. L'eccessiva « confidenza in Efestone e nei suoi tagli astratti, è un errore ». Abbastanza di vero, forse, anche qui. « L'interesse maggiore delle opere dei metrici e musicisti antichi è per quanto indifferente ci dicono su arti e testi e per quanto se ne deduce circa la natura dell'*iactus* ». Osservazione ancora giusta. Invece non saprei del tutto assentire a quanto viene affermato sulla danza greca (« La danza, figlia del ritmo, presso i Greci appariva quale slancio vitale », e tanto distasiaco. « Le artimie delle danze collettive si spiegano per il carattere orgiastico »), e tanto

() - - -
 - - - -

ἡδὺ δ' ἐλ. ιε:σθδζηκ
 κρδ' ἡδὺπππ πειγληθ σντθρ θεικρο

Ma basta togliere il controscanto ritmato correttamente, e la notazione di questa melodia apparirà irrazionale. In ogni modo si tratta d'un'eccezione che si vuol far notare o, come dicevano i Greci, d'una *καταβολή*. Anche ammetterebbe che il barbiton, accompagnando, ristabilisse il ritmo, non è concepibile una melodia fosse composta, sistematicamente, di misure sincopate (pp. 212-213*).

Confesso d'essere pienamente d'accordo col Martin e di deplorare con lui le vedute dei molti che han creduto poter giocare sulla carta con brevi e lunghe, fuori d'ogni chiara interpretazione ritmica; ma confesso altresì di ridiventare prudente di fronte ad affermazioni come quella che chiude la frase che si cita, e che pure, nella prima parte, indubitabilmente è giusta: « Se i Greci avessero avuto una notazione ritmica precisa quanto la nostra, la loro poesia cantata non avrebbe fatto nascere problemi. In mancanza di punti di riferimento e d'ogni strumento di fonetica sperimentale, essi si limitavano all'*ecphronesis* e, per l'accoppiamento strumentale, ad una mnemotecnica elementare. Cantando gli scolari e le loro odi amorose, Alice, Saffo, Anacreonte allungavano d'istinto alcune lunghe, raccorciando altre secondo il ritmo interno, di cui la serie di lunghe e brevi offre al lettore soltanto lo schema approssimativo » (p. 217). Donde, per la cellula distintiva del canto colico, — — — — —, il Martin, accanto alla realizzazione in $\frac{6}{8}$ $\text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f}$ ovvero in $\frac{2}{4}$ $\text{f} \text{f} \text{f} \text{f}$, accetta anche, qualora $\text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f}$ l'esigesse, il $\frac{4}{4}$ $\text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f}$, ovvero il $\frac{3}{4}$ $\text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \text{f}$. Cioè, almeno nel canto monodico, la quantità sarebbe stata un avvio mnemonico, da interpretare liberamente. E qui mi sembra che il greggoriano non abbia fatto più scuola e il confronto coi ritmi moderni sia divenuto troppo invadente. D'altra parte, seguendo la sua traccia, il Martin interpreta il tetrametro archiloeo fr. 113 Diehl come un distico epodico:

etc.

E qui che vien fuori il disaccordo tra la teoria e i fatti. Un musico moderno può comporre secondo un artificio ritmico simile per mezzo della misura di $\frac{6}{8}$ che permette tutte le combinazioni possibili di crome e semiminime. Così, ad esempio:

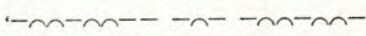
meno sul valore
qualcosa i più
getto i suoni
In sostanza
(a) riverbera-
astratte;
e non soltanto
(c) nei
tere proprio d
può essere bis
cellula ritmica
teoria Apel-Be
Da notare
anche da chi
Per il punto c
nemenno è t
(però nella fo
il Dain. La r
una cadenza,
Paris 1953), d
mostrazione d
per le forme
Il libro c
structure du v
che poteva ess
stare organiz
tutto verbale,
Ecco la sua c
in parallelismo
corale greca c
anche molto p
scoperta una
invenzione de
«mici» dal qua
avverte che it
zigue, il Masas
elementi ritmi
cesura o dier
L'elemento no
di dieresi, la
si tratta di el
di quanto affe
esplicito e rev
Una e per l'ana
base dell'analisi
di corti drammi
I versi de
ritmo ascende

meno sul valore negativo del pitagorismo, giudicato anch'esso astratto nelle sue analisi. Se qualche pitagorici trattarono poco, fu il ritmo. Le loro indagini musicali ebbero per oggetto i suoni e le loro relazioni d'intervallo e di rapporto con l'ottava: furono musicologi puri, non poeti; a meno di non volersi riferire a pitagorici recensori, tra i quali potrebbe essere posto anche Aristosseno; ed allora il discorso sarebbe diverso.

In sostanza il Martin:
 a) rivendica la libertà dell'analisi ritmica contro la costrizione di formule metriche astratte;
 b) rivendica la necessità che il ritmo sia inteso e misurato in relazione all'intera strofa, e non soltanto ai versi singoli di cui consta la strofa stessa;
 c) nei versi dell'elegia e dei giambografi (cioè in quelli accompagnati dalla *παρὰ τὴν αὐτήν* aulica), nonché nelle strofe eoliche scopre cellule ritmiche determinanti il carattere proprio del verso, e quindi di tutta la strofa;
 d) accetta, nelle distinzioni ritmiche, il concetto hermanniano di «base», che per lui può essere bisillaba o monosillaba, e contemporaneamente considera il dattilo inserito nella cellula ritmica eolica misurabile anche quale piede ciclico di tre tempi primi, secondo la teoria Apel-Boeckh-Westphal ($\sim = \text{f} \text{f} \text{f}$, non però $\text{f} \text{f} \text{f}$)
 Da notare: per i punti a) e b) il Martin riprende posizioni già avanzate e difese (così anche da chi scrive, nello *Scilippo musicale dei metri greci* (e cfr., più oltre, pp. 206-207). Per il punto c), l'idea del nucleo ritmico nei versi eolici, inteso come uguale a $\sim \sim \sim$ | —, nemmeno è tutta originale: l'aveva avanzata già il Král, e poi chi redige queste pagine (però nella forma $\sim \sim \sim$); ed in linea più generale, ma in via metrica e non ritmica, il Dain. La novità del Martin è di considerare quella cellula ritmica sotto l'aspetto di una cadenza. L'altro lavoro del Martin, *Trois documents de musique grecque* (ed. Klincksieck, Paris 1933), di materia più strettamente musicale, interessa lo studio della metrica per la dimostrazione del modo onde l'Autore, in alcuni casi specifici, applica le sue teorie (così, per le forme peonico-cretiche come conenga, volta a volta, considerarle di $\frac{3}{8}$ o di $\frac{4}{8}$). Il libro di Jean Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque. La structure du vers* (ed. Klincksieck, Paris 1953) è lontanissimo dalla concezione del Martin, che poteva essere sviluppata soltanto da uno studioso libero da aderenze a cerchie universitarie organizzate e a gruppi chiusi. L'Irigoin anche si preoccupa del ritmo; ma d'un ritmo tutto verbale, non trasferibile, o che almeno egli mai trasferisce in figurazione musicale. Ecco la sua costruzione, ancorata in partenza alle vedute del Dain (cfr. p. 188), sviluppata in parallelismo ed a correzione della «lex Maasiana» (cfr. p. 180), e con riguardo, per qualche punto, alla teoria dell'inversione ritmica avanzata dallo Schroeder. Le strofe della poesia corale greca consistono di versi; versi talvolta simili, talvolta dissimili, talvolta brevi, spesso anche molto lunghi. E costume dividere questi versi lunghi in cola; ma nessuno ha mai scoperta una legge attendibile e precisa per tale divisione, e la colometria tradizionale fu invenzione dei grammatici alessandrini: metiamola da parte. Come misurare il ritmo di essi versi? Non dai piedi, che non hanno valore e non fanno gioco, ma dagli «elementi ritmici», dai quali i versi stessi sono composti; e con la dizione «elementi ritmici» l'Irigoin avverte che intende riferirsi ad aggregati metrici simili a quelli che il Koster chiama «zigie», il Maas «metra» e la Dale «metrical units». Vi è una regola d'intreccio di questi elementi ritmici nel verso? L'Irigoin risponde affermativamente. Quasi mai sono divisi da cesura o diersi, ma restano congiunti per sinatia; cioè, l'ultima parola che fa parte dell'elemento non termina con esso, ma continua in quello che segue. Se mai compare cesura o diersi, la si riscontra in genere nella sillaba precedente a quella con la quale termina l'elemento ritmico. In un solo caso la cesura coincide con la fine dell'elemento ritmico, quando si tratta di elemento sincopato. L'Irigoin presenta una larga dimostrazione, a suo vedere, di quanto afferma. Distinte le serie metriche della poesia corale in dattilo-trocaiche (più esplicito e reciso del Maas nega la costituzione eptasema dell'epitrito) e giambiche, per l'una e per l'altra ci offre statistiche che dovrebbero comprovare la verità dell'asserito, sulla base dell'analisi di odi di Pindaro e di Bacchilide (per le quali l'esame è più vasto), e poi di corti drammatici e di strofe dei lirici, da Stesicoro a Cercida.

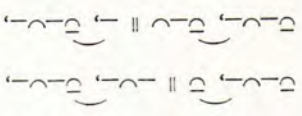
I versi della serie dattilo-trocaica hanno ritmo discendente; quelli della serie giambica ritmo ascendente. Ora tali versi — composti da elementi ritmici che, bloccati nell'una o

nell'altra serie, fuori della lunghezza, sono più o meno simili — non potevano essere che monotoni, secondo riconosce l'Irigoin (cfr. p. 42). A spezzare la monotonia i poeti, nell'interno del verso, provvedevano a variazioni ottenute con un rivolgimento ritmico; cioè, passavano dal ritmo ascendente al discendente, e viceversa, per mezzo di un elemento centrale, comune, breve e ritmicamente reversibile. Così nel verso schematizzato



Un esempio di questo caso, assai perfetto e da evitare in realtà ci troviamo in doppio hémistiche. Un esempio di grazie nel qu

Trasferendo q
cui, etc. Ogni
cioè un elemento
vanno confusi co
stessa è organata:
danno —, —, —
sinifia tra elemen
talvolta elemento
più solita.
I risultati del
funzione dei suoi
postulati dal nos
«metra» del Ma
di non hanno
fermazione che «
miqués et cola»,
individuiati quali
Il 2, 1263 b 34-3
Il recente lav
pression (ed. Pres
perseguiti, e sopr
della musica mod
L'Autore con
sia per lui « par
con l'asserire che
nifesta soltanto
con l'ictus ritmic
cioè, musicale. N



con elementi ritmici — — — — — e — — — — — nel primo caso e — — — — — e — — — — — nel secondo; come nell'esametro, eccetto che per la cesura bucolica, di definito fine, le altre, maschili o femminili che siano, importano sinifia tra elementi metrici contigui (in questo caso piedi); parallelamente, nei periodi ritmici della poesia corale, v'è cesura tra gli elementi ritmici (ammesso che si voglia mantenere tale dizione), o cola, e sinifia tra gli elementi metrici. In questo senso bisognerà correggere le statistiche dell'Irigoin. Di tale correzione do qualche esempio, che può estendersi a tutti i casi.

Quarto verso degli epodi dell'olimpica settima (cfr. nel lavoro dell'I., p. 17):

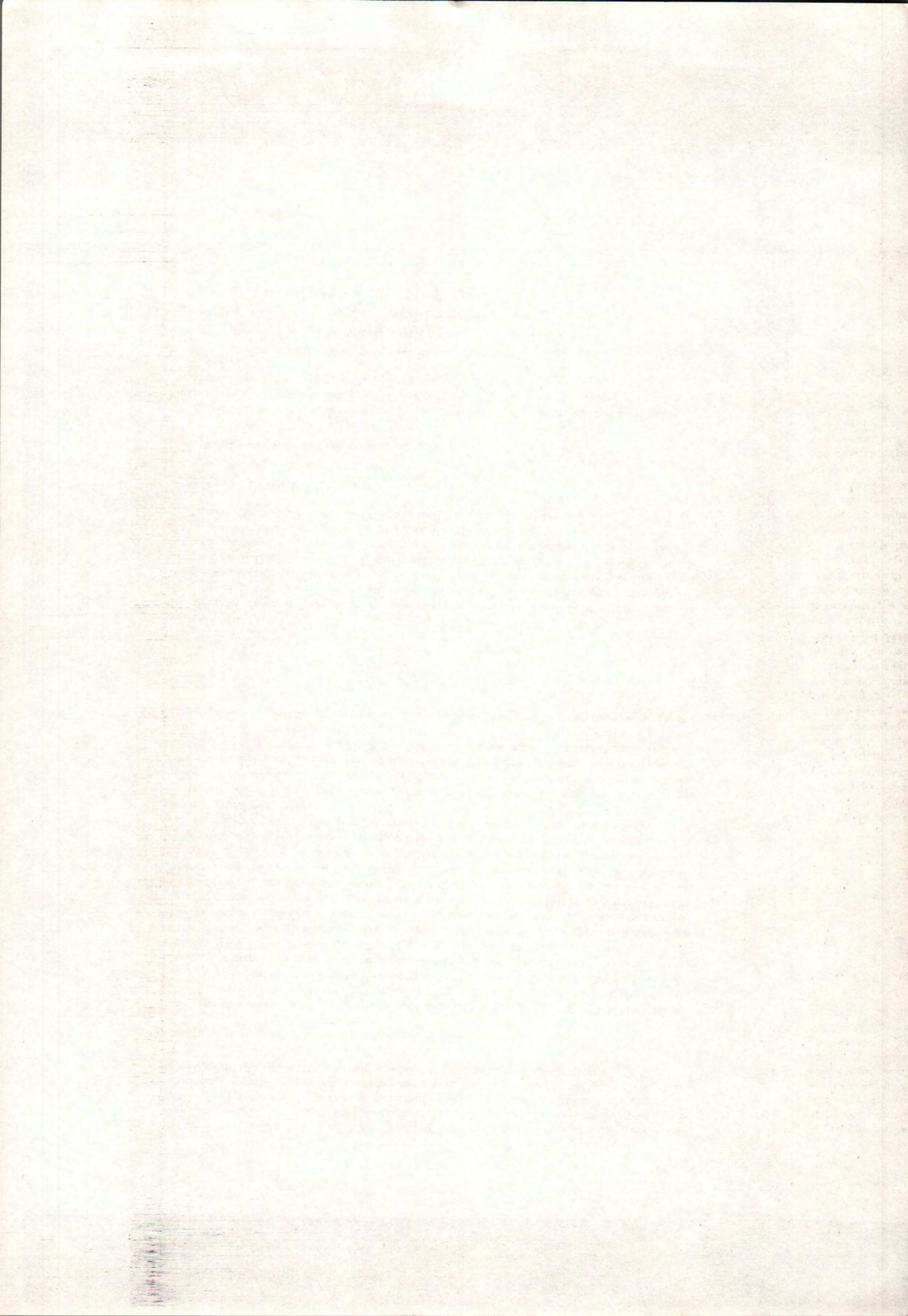
v. 16 αὐτὸς πυγμάχ' ἀπὸννα
v. 35 ἀνὴρ Ἀργείων τελευταίων
v. 54 παρὶ δ' ἀνθρόπῳ παλαιῷ κτλ.

La sinifia non è tra due «elementi ritmici» ma tra due metri epitritici (o trocaici); l'inciso ritmico è unico e nasce dall'intero colon.

Quarto verso delle strofe della pitica nona (cfr. p. 18):

v. 4 ὄλβιον ἄνδρα, διωζέτινον στεφάνῳμα Κυρδῶνα
v. 12 καὶ σφιν ἐνὶ γλυκεράτ' εὐναίς ἐπατὶν βαλεν αἰδῶ
v. 29 αὐτίκα δ' ἐκ περὶ τῶν Χείρωνα προσήντε φωνῇ
v. 37 ἦρα καὶ ἐκ λεχέων κείραι πελαγῶδα ποταμῷ κτλ.

da misurare



da misurare

Ω τῆς ἀρχῆς, καὶ τοῦ παλαιοῦ καὶ νέου

della musica moderna, accede alla corrente westphaliana. L'Autore comincia col rifarsi alla giusta pronuncia del greco antico, col definire cosa sia per lui « parola metrica » (che chiama *stiphe*, da *στίφος*, ch'egli traduce « gruppo »), e con l'asserire che l'accento greco « comporta un leggerissimo accento espiatorio che si manifesta soltanto quando rien ne vient le contrarier », cioè, interpretiamo, quando coincide con l'*ictus* ritmico; e ciò perchè « l'accento ritmico è accento d'intensità, l'altro d'acutezza », cioè, musicale. Nel primo trimetro dell'*Edippo re*,

II 2, 1263 b 34-35, che « con una *βλῆσις* non si fa ritmo ».

Il recente lavoro di Louis ROUSSEL, *Le vers grec ancien, ses moyens d'expression* (ed. Presses Universitaires de France, Montpelliér 1954), almeno per alcuni fini perseguiti, e soprattutto nel tentativo di spiegare i sistemi ritmici antichi in aderenza a forme

I risultati dell'Irigoien sono dunque illusori. Quei piedi e metri ch'egli nega, proprio in funzione dei suoi principi, balzano fuori necessari e fondamentali. Nè gli « elementi ritmici » postulati dal nostro Autore, contro quanto egli crede, possono essere messi a pari con i « metri » del M'aa's, le « sizigie » del Koster e le « unità metriche » della Dale. Questi tre studiosi non hanno mai preteso di trasferire a ritmo forme mensurali metriche. Circa poi l'affermazione che « A. Turyn, dans son édition de Pindare, semble confondre éléments rythmiques et cola », va detto che il Turyn ha le sue buone ragioni, e che soltanto i cola vanno individuati quali « incisi ritmici ». All'Irigoien bisogna ricordare il monito di Aristotele, *Polin.*

Trasferendo questa melodia trocaica in lunghe e brevi, avremo: $\underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup$, etc., etc. Ognuno di questi elementi essenziali è un metro, o battuta che dir si voglia, cioè un elemento metrico o mensurale. Ma gli elementi ritmici della melodia non vanno confusi con essi; vanno invece individuati negli incisi, o *cola*, secondo cui la melodia stessa è organizzata: quelli segnati su con la barrettina in alto e che ritrascritti in lunghe e brevi danno $\underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup, \underline{\text{—}} \cup$, etc. Nella lirica corale greca avveniva lo stesso; ciò non vuol dire che sinaba tra elementi metrici, cesura in chiusa dell'elemento ritmico. Ciò non era la regola talvolta elemento metrico ed elemento ritmico non coincidessero; ma non era la regola più solita.



di grazie, nel quarto tempo della *Pastorale* di Beethoven:

Un esempio musicale renderà più chiara la mia critica. Si consideri il tema del « canto

Doppio hemipectes femminile, secondo l'Irigoien, con sinafia tra i due « elementi ritmici, in realtà ci troviamo di fronte ad un esametro metricamente bipartito — se la cesura, ritmicamente, convalidasse il taglio. Quindi: sinafia tra due piedi congiunti, secondo uno zeugma, per questo caso, assoluto; cesura varia da verso a verso. Gli elementi ritmici non sono perciò sempre i medesimi, ma, nella maggioranza dei casi si risolvono in — — — — — e

category D, per i *ictus* di terza sede, contro ad

di questo libro, per problemi specifici, dovranno pure essere fatti, rinviando a luoghi della seconda parte. Una cosa però va notata. Lo Snell accetta la distinzione, già schroederiana e willamowitziana, tra versi $\kappa\alpha\tau\alpha \mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$ e versi che non sono tali, ma non ne trae le conseguenze. In questa rassegna non è il caso di dire di più; e per altre citazioni o raffronti, che nelle formule basi $\times - - - -$ e $\times \circ - - -$, al di là d'ulteriore distinzione podica.

I dattilo-epitriti sono ripresi secondo la classificazione del Maas; i docmi sono individuati negli « eolici », cioè dei moduli eolici originari trasferiti ad incisi ritmici della poesia corale. prende bene se ritmici o metrici —, extrapodici, almeno per quello che sia la *Vermasse* sulla traccia del Dain e della Dale la fedeltà ad « elementi » mensurali — e non si com- zione oggettiva. La fedeltà al *Singvers*, schroederiano e willamowitziano, è mantenuta; e così, dizi vigenti nella filologia attuale. Dote maggiore: la precisione della ricerca e dell'esposi- nui; per altri aspetti — naturalmente, a mio modo di vedere — resta irretita nei pregiu- degli ultimi tempi, e batte forse quella del Maas, alla quale dà l'impressione voglia soste- Questa *Griechische Metrik* per certi aspetti indubbiamente segna un progresso sui lavori varie che può assumere, ogni periodo o strofa è ridotta a giustapposizione di essi elementi. risulta quella dei ritmi eolici. Stabilità degli elementi cardini, definite di ognuno le forme dei poeti corali, melici e drammatici. Infine, cenari di prosodia. La sistemazione più audace

Segue la trattazione dei *Sprechverse*: cesure, diresi, zeugmata; indi esametro — nelle forme omerica e postomerica —, distico elegiaco, trimetro giambico, coliambo e tetrametro trocaico. Poi, *Singverse*; prima quelli $\kappa\alpha\tau\alpha \mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$ (agglomerati dattilici, anapestici, giam- bici, ionici, coriambici, cretici); in un secondo momento gli altri non riducibili a linee $\kappa\alpha\tau\alpha \mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$. Ancora: cenari sugli epodi archilochici, sui versi eolici, sulla composizione metrica

da quelli non costanti di successioni unitarie. distinzione degli incisi. Per i versi, si separano i $\kappa\alpha\tau\alpha \mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$, successioni di metri uguali, senza *ictus* intensivi. Circa i periodi, è accettato il principio del Boeckh per quanto sia generale, si riconosce che le frasi ritmiche si risolvono in alternanze di lunghe e di brevi, si va al di là di quelli del Maas, e, data la sistemazione, giustamente. Per l'impostazione di Rubenbauer. Della *Metrik* del Christ si riconosce che è ancora utile; e basta. Per i segni per la nomenclatura, rinvio al *Nomenclator* dello Schroeder ed alla *Terminologie* di Hofmann; informazione maggiore, rinvio alle relazioni del Kalinka, nei « Jahresberichte », già del Bursian; *Canthica* (cfr. p. 1), e al Diehl per le analisi metriche dell'*Anthologia*. Per chi desideri una Willamowitz e Maas, Rupperecht e la Dale; richiami: allo Schroeder per i volumetti dei cantati e di nuda parola (*Singverse* e *Sprechverse*). La letteratura è ridotta a pochi nomi: quel che propriamente sia metrica quantitativa, periodi, composizione $\kappa\alpha\tau\alpha \mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$, versi che seguono: letteratura, spiegazione dei segni usati, metri più importanti, precisazione su Pindaro. Un'introduzione brevissima ma esauriente offre la chiave a comprendere le pagine senza delle analisi metriche fornite dallo stesso Snell nelle edizioni di Bacchilide e di risultati positivi degli studi moderni; ed è ovvio che il libro nasca in parte anche dall'espe- tinghen 1935), con la quale Bruno Snell fa il punto su quelli che, a suo vedere, sono i Per finire, la recentissima *Griechische Metrik* (ed. Vandenhoeck u. Rupprecht, Göt- funzione autonoma ed indipendente dalle battute.

teriale di battere il tempo secondo cui un ritmo può essersi sviluppato, restando il ritmo battute isocrone. Queste, come già s'è accennato innanzi, danno soltanto la possibilità ma raro; ma non bisogna cadere nell'ingenuità di credere che ogni ritmo viva in funzione delle visivo. Il ritmo d'un inciso talvolta può anche coincidere con una battuta, caso del resto i piedi a forme iniziatisi per tempo forte, con l'ammissione dell'anacrusi, è puro inganno battute può essere difeso soltanto per i versi della poesia recitata; che il voler ridurre tutti all'età classica e, quel ch'è peggio, spesso male intese; che il principio dell'isocronia mai le testimonianze addotte sull'esistenza dell'*ictus* (pp. 23-31) sono tarde, non applicabili mai musicalità del verso greco in funzione degli intimi suoi valori fonici. Quasi inutile dire che tutto inquadrato in una visione decadentistica, quasi alla Mallarmé, che vuole rivalutare la funzione degli stifi (e, sebbene equivocamente, derivazione dal Dain e dai suoi seguaci): il (derivazione tra boeckhiana e westphaliana); la determinazione di esse battute isocrone in variazione willamowitziana); la misura del verso per battute isocrone, secondo *ictus* definiti cessioni di piedi. L'Autore fa leva su tre punti: l'esistenza del verso, in tutti i casi (deri- individuarli in parole o gruppi di parole formanti misure definite, risolvibili in piedi, o suc-

sequenze nece-
zione dei metri,
gli altri versi,
tuttavia conglu-
sizione anastoi-
— illegittima,
al di fuori d'
dere s'egli cre-
branca della fi-
la segua o no-
per le parti a-
ove accettabile
Altri lavori
portanza mino-
Di non ar-
duca, sono i
neque, *Poetici*
rola $\beta\alpha\chi\iota\lambda\iota\delta\epsilon\varsigma$ e
men in REL,
rica classica,
Grundlagen der
1936, pp. 171-
dati ritmici e c-
già si è riferito
sofo, anche po-
quale, nella po-
« versi » (quindi
movitiziana). I
accettazione de-
si adeguano ad
procede per i
gruppi sillabici
a tutti i popo-
si riscontra se-
affermazione,
recca il sigillo c-
qui un'interpre-
Vanno qu-
(*Hiatus in hom-*
sull'accento m-
dorf, Munster
porti dell'enta-
sino conto del
che non fa pos-
(cfr. p. 159). S-
in CSSR, IX
e di Eugène
YCS, VIII 19
alla Yale Unive-
Pihade [A 1 -
quelli del *Ren-*
inoltre Apollon

sequenze necessarie, chiare già in Damone, e poi espresse univocamente da tutta la tradizione dei metricisti antichi e dei grammatici; gli sfugge cioè che di fronte ai $\kappa\alpha\tau\alpha \lambda\acute{\epsilon}\gamma\sigma\alpha\iota$ gli altri versi, o periodi, sono $\kappa\alpha\tau\alpha \phi\upsilon\lambda\lambda\omicron\varsigma$, aggregati di piedi e metri disuguali e diversi e tuttavia congiunti in una precisa funzione ritmica. In altri termini, lo Snell rinnova la posizione antistorica già promossa dall'Usener al Willamowitz al Maas, preferendo un'ipotesi — illegittima, inconvallidabile ed inconvallidabile — alla tradizione, negata apertamente, al di fuori d'ogni critica e d'ogni esame. Appunto perciò mi sembra lecito potergli chie-
dere s'egli creda che si possa fare storia fuori della storia: che la metrica, come ogni altra
branca della filologia, vive nella storia, e della tradizione ha il dovere di spiegare il perché,
la segna o non la segna. A concludere: lavoro di prim'ordine, da sottoscrivere in pieno,
per le parti A, B, D; da tenere *sub iudice* e da usare con cautela nella terza parte (C),
ove accettabile è la sola descrizione oggettiva degli incisi impropriamente chiamati versi.

Altri lavori che giova tener presenti si ricordano qui in fine, non perché sempre di im-
portanza minore, ma in quanto ristretti a problemi particolari.

Di non ampio respiro, paghi alla divulgazione di dati nei quali nella scuola si ha fi-

ducia, sono i manuali di J. F. ECKSTEIN, *Griechische Metrik*, Leipzig 1926, e di H. BOR-

NEQUE, *Précis de prosodie et métrique grecque et latine*, Paris 1933. Sul valore della pa-

rola $\phi\upsilon\lambda\lambda\omicron\varsigma$ e del latino *numerus* che la traduce, ha dissertato R. WALTZ ((*Pölyg et nu-*

merus in REL, XXVI 1948, pp. 108-120. Anche del ritmo, e dei principi generali della me-

trica classica, si è occupato di recente AUREL FÖRSTER, *Prolegomena metrica: die rhythmischen*

Grundlagen des antiken Verses, in «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», IV

1956, pp. 171-196. L'autore qui ricerca un medio punto focale nel quale possano coincidere

dati ritmici e dati metrici, pure molto accettando dall'indagine che ha avuto più voga, e di cui

già si è riferito, dall'Usener allo Schroeder, al Willamowitz, al Maas. Come per Longino Filo-

soto, anche per il Förster in poesia il ritmo è tutto, anzi «in principio era il ritmo»; il

quale, nella poesia antica, si esplica non attraverso *cola* formanti periodo, ma per mezzo di

«versi» (quindi, negazione della differenza tra $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\sigma\alpha$ e $\phi\upsilon\lambda\lambda\omicron\varsigma$, ed aderenza a posizione wila-

nowitziana). D'altra parte il ritmo si determina merce percussioni ricorrenti d'*ictus* (dove

si adeguano ad un precedente verso indoeuropeo, lo schroederiano *Vierheber*. Il verso dunque

procede per ritmo dinamico, che può variare, e varia, in rapporto ad uno scambio dei

gruppi sillabici interessati nel verso stesso. Le leggi del ritmo d'altronde sono eterne e comuni

a tutti i popoli, non proprie di alcuni soltanto; però la precisazione più assoluta del ritmo

si riscontra sempre nei canti popolari, espressione dell'anima dei singoli popoli. L'ultima

affermazione, data dal Förster come conclusiva, è comprensibile ove si pensi che lo studio

reca il sigillo d'un paese comunista. Sul tronco degli studi poziori s'insinua

qui un'interpretazione conclusiva di critica marxista.

Vanno quindi ricordati i lavori sull'esametro dattilico. Sull'iato ha discusso A. SHEVAN

(*Hiatus in homeric verse*, *CIGN*, XVII 1923, pp. 13-21); per una dissertazione interessante

sull'accento musicale, ALFRED SCHMITT, *Musikalischer Akzent und Antike Metrik* (ed. Aschen-

dorf, Münster West, 1953). Nel primo studio viene impostata la questione, anche nei rap-

porti dell'enfasi con la quale una parola può essere pronunciata. Nel secondo, tenuto per-

sino conto dei rapporti col cinese e col finnico, si determina l'intervallo tra sillaba atona ed

accentata in una terza o in una quinta. Sulle abbreviazioni prosodiche nell'esametro (esempio

tipo $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\gamma < \acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\gamma\epsilon\nu$, $\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\upsilon\varsigma < \acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\upsilon\gamma\epsilon\upsilon\varsigma$, etc., cioè vocale seguita da consonante doppia

che non fa posizione), discorre RODE SJÖLUND, che in fondo poco dice più del vecchio Spitzer

(cfr. p. 159). Statistiche prosodiche precise sono quelle di H. PIPPING, *Zur homerischen Metrik*,

in *CSSR*, IX 6, Heisingfors 1937 (costi di -ω, -η, -φ, -η, -ω, -η, -φ, -η finali, in tesi),

e di EUGÈNE G. O'NEILL, *The localization of metrical record-type in the greek hexameter*, in

YCS, VIII 1952, pp. 105-178 (lo studioso, partendo dalla dissertazione presentata nel 1936

alla Yale University per il dottorato in filosofia, ed allargandone il campo, esamina 1000 versi del-

Iliade [A 1 - B 453], 1000 dell'*Odissea* [α 1 - γ 170], 1000 di Esiodo [*Erga* e *Scudo* 1-170],

quelli dei *Phonomeni* di Arato, quelli degli inni I-IV e VI, nonché dell'*Ecce di Callimaco*;

inoltre Apollonio Rodio, *Arg.* I, ed alcuni idilli teocritici. Determina così, per ciascuna sede,

$$t_1 + (T_1 - t_1) + (T_2 - b_2) + b_2, \dots \text{ quindi secondo } tr \text{ } \tau p \text{ } b.$$

dati fondamentali):

Il primo schema di quelli a costituzione quadruplica è sintetizzato così (riporto soltanto i tra i 2695 esaminati. Perché il lettore possa farsi un'idea del metodo, basterà un esempio. D'ognuno di questi schemi il Metre dà la formula, e l'elenco di quanti versi vi si adeguano. Quali 35 testimoniat, alcuni nascenti da aggregato quadruplica, altri da aggregato ternario. via sommandosi, formano poi l'esametro. Egli individua così 37 schemi teorici, dei quali 35 testimoniat, alcuni nascenti da aggregato quadruplica, altri da aggregato ternario. oltre, indagando come le singole parole si atteggiino nel verso in aggregati quantitativi che, prendendo una via metodica parallela a quella dell'O'Neill (cfr. p. 197), va molto più rebbero stati i moduli primi, agglutinati a far l'esametro, dalla tecnica aedica: il Metre, degli incisi risultanti dal taglio delle cesure, per individuarli in nessi verbali fissi, che sviluppati dal Parry, citato poco innanzi. Ma, se il Parry non andò oltre la determinazione l'Usener riproposto già dal Festa (cfr. p. 204), e più ampiamente ed indipendentemente di nuovo. È un metodo diretto ad isolare gli elementi metrico-ritmici dell'esametro, dopo colica (b), a parte i due membri ottenuti dalla cesura del primo trocheo (π). Fin qui nulla dalla enatemimere (e), $d_1 d_2$ dalla dieresi dopo il primo piede (d), $b_1 b_2$ dalla dieresi bu- $P_1 P_2$ dalla pentemimere (P), $t_1 t_2$ dalla tritemimere (tr), $h_1 h_2$ dalla ettemimere (h), $e_1 e_2$ risultanti dai singoli tagli; nell'ordine, $T_1 T_2$ per la cesura del terzo trocheo (siglata τp), cumulo, dividendoli in rapporto alle cesure o alle dieresi. In tal modo stabilisce i membri di -1 o -v, a f- o σ caduto, ad iato; il Metre esamina i 2695 esametri del suo vetusto do- per posizione; indicati, per la quantità di posizione, gli influssi dovuti a consonantizzazione determinata come bisogna misurare la quantità delle sillabe, brevi e lunghe per natura e (sulla base delle conclusioni del suo lavoro *Pfilschuss des Pandaros*) che la sezione dell'*Iliade* *Die Struktur des ältesten daktylischen Hexameter*, Gl. XXXV 1956, pp. 1-17. Affermato Sull'esametro omerico ha pubblicato di recente un articolo sostanziosissimo J. Metre, parallelo all'uso ellenistico e postellenistico.

tate, a determinare la natura vigilatamente letteraria dell'esametro latino, con comportamento di parola e ritmo soprattutto in cesura semiquinaria; ma le sue osservazioni vanno addi- *terstuden* (Salamanca 1953, a cura del Collegio di quella Università), studiando l'incontro già Callimaco, ep. 27). Solamente dell'esametro latino si occupa Hans Drexler, *Hexame-* *gine* 73-147 e XLIII 1932, pp. 1-50), per i cui risultati cfr. p. 296. Divulga- *Paris* 1928; e *Studies in the epic technique of oral Verse-Making*, HSCP, XLI 1930, pa- *Homère et Les formules et la métrique d'Homère*, ambedue libri editi dalle « Belles Lettres », *metrict, vari e variamente congiunti, disseri MILMAN PARRY (cfr. L'épithète traditionnelle dans* Ancora sull'esametro omerico, come verso nato da agglutinazone di membri verbali- *und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1955, pp. 100 segg.

sura del terzo piede. Per vedute del medesimo autore, sull'esametro omerico, cfr. *Wege* per lo più con la seconda breve, comincia una parola polisillaba che giunge sino alla ce- dopo la seconda tesi (*Hebung*). Tale cesura di seconda sede manca quando nel primo piede, Affermazione fondamentale: la maggioranza degli esametri di Callimaco presentano una cesura *GesNach*, 1926, pp. 1-33). Partenza dalla prima legge di Guglielmo Meyer (cfr. pp. 168 e 292). *alexandrin*, ritornò H. FRAENKEL, *Der kallimachische und der homerische Hexameter* (Göt- *Stifter* riduce il fenomeno ad un tipo di zeugma). Sui due tipi di esametro, omerico ed *consonanti che seguono, l'una sia in fine di parola e l'altra in principio della seguente. La* *quarto e quinto piede nell'esametro, cfr. THEA STIFFER, Das Wernicke'sche Gesetz und die* *Boukolische Dithyrase in Phil. LXXXIX 1924, pp. 323-344 (per il Wernicke la cesura buco-* *quarto e quinto piede nell'esametro, cfr. THEA STIFFER, Das Wernicke'sche Gesetz und die* *relative. Tali statistiche sono utilissime a controllare i vari « zeugmata » tra i piedi dell'esa-* *metro). Sulla inconsistenza della legge del Wernicke e sul cosiddetto « ponte bucolico » tra* *Con que* *summa dei s* *li formano:* t_1 , pri $T_1 - t_1$, terzo trocheo $T_2 - b_2$, trocheo e seco b_2 seco In tale e

Con que
summa dei s
li formano:
 t_1 , pri
 $T_1 - t_1$, terzo trocheo
 $T_2 - b_2$, trocheo e seco
 b_2 seco
In tale e
le cesure pos
Infatti ad
abbiamo: t_1
I risultat
a spiegare la
schemi diver
dezza mensu
se chi poetav
singole, non
ritativa. Solo
sibilità di po
si scopre un
bilità resist
sillabo saffi
quei canti, l
il numero de
chiusa era a
su cui il con
titativo, seco
more math
* unità metri
prematuro, a
consistenza n
esplicitamen
sametro ome
mandosi il ri
comunque d
Sul trim
bique, des ja
perché conv
D'interesse
1932, pp. 18
cedings Can
emistichio, il
rispondenza
valore gener

a spiegare la genesi dell'esametro. Di fronte alle quattro parole di T^o, ed a tutti gli altri risultanzi della critica del Metre sono interessantissimi, ma non saprei dire se fruttiferi o sterile. I piedi vi sono, e netti, anche se chi poetava, intento soltanto al ritmo totale, nascente dalla giustapposizione delle parole singole, non ci badava nemmeno, ma il ritmo stesso nasce sempre da giustapposizione quantitativa. Solo acquisto di valore generale — e va riconosciuto che non è scarso —, la possibilità di postulare schemi quantitativo-sillabici per la metrica ionica antichissima: sì che si scopre un punto di raccordo tra metrica ionica ed eolica. Però, quanto di questa possibilità resiste, a pensare già in origine 35 schemi per l'esametro ed uno solo per l'endecasillabo saffico? È vero che si potrà opporre come, già ai tempi dell'aedo che componeva quei canti, l'esametro avesse goduto d'uno sviluppo svariato per secoli, assai pluriforme per il numero degli aedi più antichi che l'avevano precedentemente curato, mentre breve e racchiusa era ancora l'esperienza dell'endecasillabo saffico. Ma si tratta sempre d'affermazioni! su cui il controllo è impossibile. Bisogna allora ripiegare sulla posizione dell'esametro quantitativo, secondo le norme e le sostituzioni conosciute, e ritenere gli schemi del Metre gioco « more mathematico constituto »? Non saprei dire. Sostituire ai piedi della tradizione le « unità metriche » nascenti dalla misura delle singole parole nel verso, confesso sia ancora prematuro, allo stato presente della questione, anche perché non siamo sicuri della precisa consistenza metrica dei singoli termini per quel tempo lontano; né, d'altra parte il Metre, esplicitamente l'afferma. Inoltre — ed è questo l'argomento che ha maggior peso — nell'esametro omerico è chiara una costituzione formulare che già trascende le singole parole, organizzandosi il ritmo su aggregati più ampi che non le parole prese ad una ad una. Il lavoro merita comunque d'essere saggiato e discusso in più adatta sede.

Infatti ad esaminare il verso I 9, di tale schema,

In tale esametro, di quattro parole o nessi verbali, nella successione quantitativa

t_1 , primo membro risultante dal taglio di cesura triteminare
 t_1-t_1 , differenza tra il primo membro risultante da taglio di cesura del
 terzo trocheo e l'elemento t_1 (— — — — — meno — — —)
 t_2-b_2 , differenza tra secondo membro risultante dal taglio del terzo
 trocheo e secondo membro avuto dal taglio di diresi bucolica (— — — — — X
 meno — — — — — X)
 b_2 secondo membro da taglio di diresi bucolica

Con questa formula il Mette vuol dire che gli esametri di tale schema nascono dalla somma dei seguenti elementi verbali-metrici, individuati nella successione delle parole che li formano:

Ho preferito parlare in ultimo degli studi di metrica in Italia, per dare un quadro unitario e racchiuso delle cose di casa nostra. S'è già visto come in età umanistico-rinascimentale in Italia venissero pubblicati i primi, sia pure magri, studi di metrica. In seguito questo filone fu abbandonato; ed anche negli anni centrali dell'Ottocento, quando altrove tali studi erano in fiore, da noi in tale campo si produsse poco, e per lo più di riflesso, per sussidio. Furono gli editori di Orazio, dei lirici greci, dei tragici, a coltivare la metrica, limitatamente all'Autore ed all'opera edita, ponendo per lo più in appendice gli schemi dei passi lirici. Ma quegli schemi raramente procedono da uno studio *ex novo*; più spesso sono ripresi da edizioni straniere, nelle quali la fiducia era illimitata. Il primo libro italiano di insieme, sull'argomento, nella seconda metà dell'Ottocento, la *Metrica greca e latina* di FRAN-

V. Gli studi italiani.

metrischen Terminiologie, ed. C. Winter, Heidelberg 1950. Schroeder (cfr. p. 176) vedi Hofmann u. Rubenbauer, *Wörterbuch der grammatischen und le parti liriche della Ifigenia in Tauride*. Per un *Nomenclator Metricus*, dopo quello dello cano A. STANLEY, dell'Università di Michigan che, seguendo il medesimo sistema, musicò dei testi originari (naturalmente nell'aspetto soggettivo secondo cui li intese), e dell'americano — che musicò gli *Uccelli* di Aristofane e i cori dell'*Elittra* di Sofocle, mantenendo il ritmo Boito o dell'*Antigone* dell'Honegger, basterà citare le «ricostruzioni» di A. DIEPENBROCK definire quanto di desiderio «ricostruttivo» possa essersi insinuato in pagine del *Nerone* di GEVAERT (pp. 165 e 167); più oltre ricorderemo quelle del Pighi. Bisogna però dire che, in tempi recenti i tentativi sono stati più numerosi. Per non entrare nel campo dell'arte, e state tentate già in età rinascimentale. Abbiamo poi ricordate quelle della SCHMIDT e del Imitazioni di forme metriche greche e latine, in ritmo musicale, abbiamo visto che sono non era ancora giunta (cfr. notizia in Gno, XXX 1958, p. 10 del «Bibliographische Beilage»). ripetutamente richiesta all'Editore, fin quando sono state licenziate le bozze di questo lavoro *phokles*, Wien 1957 (estratto dal *SAW* dello stesso anno), nulla posso dire. La pubblicazione, lavoro di WALTHER KRAUS, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, 1: *Aischylos und Sophokles*, nuncia per una libertà maggiore, data l'indole propria del ritmo di quella poesia. Circa il recente *Responsionsfreiheit bei Pindar*, Dissert. inaug., Köln 1950; contro il Maas (cfr. p. 180) si pro- acute, di *voāx* pindarici e tragici). Circa le responsabilità nelle odi pindariche, H. HÖHL, le *Observationes metricae in Eos*, XXVIII 1921-1922, pp. 91-104 (interpretazioni), spesso 1914, pp. 481 segg. Per Pindaro e l'ed. del TURYN, del medesimo studioso vanno ricordate o cento e recenti. Per Anacreonte, cfr. anche la memoria del KERNHANN in *Herm*, XLIX Per gli esami metrici dei poeti lirici si rinviava il lettore alle edizioni poziori, e dell'O- nizesi dell'«-i- intervocalico). studioso, vedi *Syntaxis von Jota, Phil*, LXXXIV 1929, pp. 257-259 (rara in Omero la si- tiche di passi, in L. KADERMACHER, *Metrisches in WS*, LIX 1941, pp. 1-11. Del medesimo J. KANZ, *De tetrametro trochaico*, Darmstadt 1913. Osservazioni varie, soprattutto ermeneu- osservazioni finissime). Sul tetrametro trocaico nella commedia e sua varia evoluzione, *Pauses in the tragic senarius*, *Cign*, XXX 1936, pp. 73 segg. (lavoro perspicace, ricco di T. E. HIGHAM, *Greek Poetry and Life*, Oxford 1932, pp. 303 segg., e J. D. DENNISTON, negli *Epodi* di Orazio e in Seneca. Osservazioni metriche su forme giambiche anche in statistiche circa la validità di detta legge, comparativamente, nei giambografi greci e latini, stico, nel dramma satiresco, e nei giambografi greci e romani. Tabelle finali riassumono le Porson e l'aderenza ad essa nei tragici maggiori, ne indaga l'efficacia nel dramma ellent- rural Dissertation dell'Univ. di Münster, Emsdeten 1932. L'Autore, accennata la legge di metro, sulla legge di Porson ritorno FRANZ XAVIER BILL, *Beiträge zur lex Porsoniana*, Inau- messe, da parte, ma solo convogliate secondo principi più sicuri. Sempre nel campo del tri- X 1933, pp. 165-168, con saggio però di attribuzione). Il che non vuol dire che vanno prima di me al COPPOLA (cfr. *Il nuovo Archiloco e la prima legge di Knox in SIFCL*, n. s., validità m'è sorto più d'un dubbio (cfr. più oltre, p. 303-304), come del resto, già molto tempo debbano essere tenute presenti dallo studioso, è indubitabile; pure confesso che sulla loro

diverse, attinge E. STAMPINI nel lavoro, abbastanza impegnativo, *La metrica di Orazio com-*
 1940, pp. XLIII a LII). Al Masquerey ancora, sia pure ammettendo possibilità d'interpretazioni
 Venosino (il tutto mantenuto nella ristampa della seconda edizione, ed. Chiantore, Torino
 nell'introduzione al suo commento delle liriche di Orazio, a proposito dei metri lirici del
 sistemi eolici accetta qualcosa dal Masquerey. Al medesimo studioso si rifece V. USSANI
recenti (ed. Paravia, Torino 1914) nella quale, pure procedendo in genere dal Christ, per i
 GIUSEPPE SCHIAPPOLI pubblicò una *Metrica e prosodia latina esposta secondo gli studi più*
classiche, Milano 1903). Un risveglio portarono tra noi i lavori del Masquerey e del Blass.
 Palermo 1902), e di GIULIO ANTONIBON (*Trattato di metrica oraziana preceduta da un trattato di prosodia*,
 di ELIUTERIO MENOZZI (*Manuale di metrica oraziana preceduta da un trattato di prosodia*,
 passione le vedute del Gevart. Non oltrepassano intanto l'umile livello scolastico i lavori
 sici in strofe liriche del suo *Nerone*, e discette sulla natura del pentametro, seguendo con
 curioso d'ogni astruseria poetica, riprese con grande sapienza ritmica schemi metrici clas-
 di A. B. raccolte da R. de Rensis; lettera del 18 agosto 1909 a Francesco D'Ovidio) che,
 ritmici di Aristosseno (cfr. innanzi, p. 147), e più nelle lettere di Arrigo Boito (cfr. *Lettere*
 tosto del musicologo. Se ne trova traccia così nella pubblicazione del Segato sugli *Elementi*
 quasi campo vietato. Nessuno se ne occupava. Un certo interesse per tali problemi fu pur-
 Dopo il volume dello Zambaldi, quasi per due decenni, in Italia la metrica divenne
 e nella filologia italiana non è stato sostituito ancora.

meno cenni su musica ed orchestra — è un lavoro degno di lode ed un'opera di coraggio,
 risulta senza base. Tutto sommato però il volume — cui non mancano, in fine, nem-
 colare del costume, dall'altra insinua nell'iniziativa una fede che spesso, scientificamente,
 metri giambici anacronistici e prudentissimi; il che, se da una parte mostra la continuità se-
 rico e virgiliano, pentametro di Milmeto e di Ovidio, di Callimaco e di Catullo, di-
 studia, l'uno di fronte all'altro, e più nelle somiglianze che nelle differenze, esametro ome-
 Zambaldi: la trattazione il più possibile parallela, della materia greca e della latina. Egli
 credere che ora l'una ora l'altra si applicasse veramente». Altra caratteristica del libro dello
 anzi dichiara (p. 453) che «indifferente ammettere l'una o l'altra», e che «nulla vieta di

— — — — —

— — — — —

una duplice interpretazione:
 dell'epitrito e della dipodia dattilica per il tramite — — — — —, ed attraverso
 cetta la scansione logaedica. Per i dattilo-epitriti ammette l'uguaglianza, in tempi primi,
 Anche lo Zambaldi è un seguace della teoria di contemporaneo. Per i versi eolici ac-
 alla composizione strofica.
 verso, dei vari tipi di essi, in rapporto all'aggregato podico di cui constano, e così via sino
 questione dell'anacrusi, accettata secondo la definizione hermanniana. Poi si discorre del
 zione grammaticale dai bisillabi ai pentasillabi; discussione sui *κόλα* o «membri»; indi
 suoi tempi, sul ritmo; larga trattazione sui piedi razionali, irrazionali e ciclici, e loro distin-
 resto ragionevoli, della sua mente, p. 51). Dopo di che, la teoria. Buone pagine, per i
 Christ (di quest'ultimo scrive che «sembra voglia trasportare ai metri le dubbiezze, del
 zando le sue critiche, moderate contro il Westphal, più acerbite contro il Boeckh ed il
 Bentley al Christ, per lo più esponente le teorie oggettivamente, ma pure talora avan-
 confusa la sistemazione di Aristide Quintiliano; lo Zambaldi passa ai metri moderni, dal
 apporti estetici col confronto di quanto affermano i metri di lingua latina; dichiarata
 εἶδη e di quelli misti, καὶ ἀντιθέσεις, e perciò μέτρα ἀντιθέσεις. Saggiati poi gli
 cazioni estetico-erodiane, che assegnano i metri alle tre categorie dei *μετρητοῦ*, degli *ὁμο-*
 alle teorie ritmiche e metriche antiche, da Aristosseno in poi. Le sue simpatie vanno alle classifi-
 la prima, accenna alle forme meliche, dall'era omerica alle soglie bizantine; per la seconda,
 stinzione in tempi recenti rinnovata, più o meno similmente, dal Maas (cfr. innanzi, p. 180). Per
 L. Zambaldi comincia distinguendo «metrica greca e latina» assolve però degnamente il suo compito.
 Enciclopedia sistematica di filologia greca e latina» assolve però degnamente il suo compito.
 cesco ZAMBALDI (edita nel 1882 a Torino dall'editore Loescher, tra i manuali della «Breve

parata con la greca (ed. Loesch, Torino 1907). Soltanto il Pascoli, nella sua *Lyra*, per la interpretazione di questi metri oraziani pare non lasci la tradizione dell'Ottocento. Verramente egli segna le serie continue di lunghe e brevi, gl'*ictus* e le cesure, senza distinguere piede da piede; sicché, a considerare gli schemi come sono dati, più interpretazioni sarebbero lecite. Ma il Pascoli raccoglie la maggioranza di questi metri sotto il titolo di «logaedi», e ciò rivela la sua aderenza allo Zambaldi, e per esso al Westphal e al Christ. Non vanno conformità latina sia a Westphal, e delle preferenze della sua cultura metrica, le traduzioni, specialmente dal Venosino. Quella dell'ode I 11, *Tu ne quaesieris...* per un esempio, è veramente mirabile, non tanto per la riproduzione del ritmo originale, ma per la riproduzione di quel ritmo, quale allora si credeva che fosse, in alcuni versi ripreso in modo che non si potrebbe più preciso.

Dal Blass, e talvolta dallo Schmidt, procede in buona parte A. TACCONE nelle analisi metriche della sua *Antologia della melica greca* (ed. Loesch, Torino 1904), e nell'edizione di Bacchilide (ed. Loesch, Torino 1907), ove ha l'occhio anche alle analisi del Jebb. Dico «in buona parte» perché il Taccone in materia era un eclettico e sceglieva, a volta a volta, secondo gli suggeriva il suo senso critico. Così, per il parteno maggiore di Alcmane, accetta una scansione ove i logaedi hanno il loro posto; per Ibbico anche ammette inserzioni logaediche, rifacendosi allo Zambaldi; per Timoteo accoglie un compromesso tra l'analisi del Williamowitz e quella del Gleditsch, che procedeva per metri isocroni. Per Bacchilide, l'aderenza al Blass è più stretta. In forma generale bisogna riconoscere che in questi due lavori il Taccone della parte metrica si prese buona cura e con risultati apprezzabili. Del medesimo Autore sono da ricordare anche *Il trimetro giambico nella poesia greca* in *Memoriae AccT serie II*, I, LV 1903, pp. 29-108, e *Il trimetro giambico dei frammenti tragici satireschi e comici e dell'«Alessandria» di Licofrone*, in *AASL*, XXXIX 1903-1904, lavori attenti ed ancora utili, anche se non vanno al di là della descrizione e dell'analisi. Anche MAXARA VAL-GIMIGLI nelle *Note metriche al Prometeo* (*Eschilo, La trilogia di Prometeo*, Bologna 1904, ed. Zanichelli) segue un suo sano eclettismo nel determinare gli schemi metrici dei cori del *Prometeo*, tuttavia aderendo di solito alla linea del Westphal; tendenza che affiora anche nei richiami metrici pertinenti a passi dell'*Ippolito* in *Note euripidee* (in «*Atti Ist. Ven.*», XLVIII 1932, pp. 8-10 dell'estratto). Inclina invece alle vedute Weil-Alasqueray il Terzaghi nei suoi esami di posizioni più decise, soprattutto nel discutere di problemi generali di metrica, assunsero il Pascoli ed il Pasquali. Ambedue veramente si occuparono soprattutto di metrica latina; ma è ovvio che nei principi generali non potevano non rifarsi, o meglio non incontrarsi, con teorie lontane o recenti che dipendessero, in consenso o dissenso, da base ellenica. L'*Armonia fondatale del verso latino* di ENRICO COCCIA (vols. 2, ed. Pietro, Napoli 1920) è un libro notevole, anche se l'Autore non riesce a disciplinare l'erudizione vasta e tumultuosa, che il lettore è costretto ad ordinare per conto suo, tanto più che manca nel volume un indice dei nomi e delle cosiddette cose notevoli, che avrebbe potuto almeno servire di orientamento più che non il magro «prospetto della trattazione» che nella selva dei problemi trattati resta tuttavia una guida. Fine del libro: dimostrare come i Latini, per innato senso del ritmo, non siano stati per nulla inferiori ai Greci (e lo sviluppo delle tesi non esula mai dalla linea filologica); punto di partenza: le osservazioni quintiliane sul ritmo nel nono libro delle *Istituzioni*, attraverso le quali si risale ad Aristosseno, la cui sistemazione è ritenuta definitiva ed assoluta. Determinati i rapporti tra ritmo e poesia (*numerus = ἀριθμός = φύξις*, sulla base di Aristotele, *Rhet.*, III 8, 1408 b, 26-30); individuata la forma primitiva dell'armonia italiana nei vetusti *carmina* (in origine «canti magici», che il Coccia vede *car-men* equivalente al scr. *Karman*, «fattura» «formula magica»); rivendicata come sana ed organica la tradizione westphaliana degli studi metrici contro la dottrina promossa dallo Schroeder nelle *Vorarbeiten*; asserito «che non esiste alcun ritmo quando l'*ictus* non si trovi congiunto ad un determinato posto del verso, ma è costretto a balzare qua e là e a secondare le mobili vicende dell'accentuazione» (p. 63); il Coccia viene all'esame del saturnio, dell'allitterazione italiana ed alla prima conclusione: che il saturnio sia verso rigidamente quantitativo. Altri punti fermi dell'indagine del Coc-

chia: contro l'asserzione della natura espiatoria dell'accento latino e la conseguente affermazione che tale accento fosse elemento fondamentale della metrica italiana, prima che subisse l'influsso greco; lo studioso rivendica la natura musicale dell'accento latino, e con esso il senso costante della quantità della lingua. Inoltre accetta il principio d'un'originaria conformità tra l'accento greco e il latino, ed è concorde con quanti opinano che nella poesia latina sia comune la tendenza a convogliare sulle medesime sillabe accenti ed *ictus* metrici. Nella sua indagine il Cocchia giunge sino all'origine dei versi romani ed alle imitazioni della cosiddetta metrica barbara; e circa la posizione romana si dichiara d'accordo con la teoria promossa già da B. TEN BRINK in *Dauer und Klang* (ed. Trübner, Strassbourg 1879, p. 74), che « il passaggio dal latino alle lingue romane data dal momento in cui l'accento latino mutò il suo carattere, ma non il suo posto, e la forza del tono prevalse sulla sua altezza, sino a sostituirlo » (p. 183). Da tener presente: il Cocchia è tra i pochi studiosi che s'accorse, dopo il Blass, dell'importanza delle teorie di Damone, a rintracciare la strada maestra nella storia della metrica greca (pp. 442 segg.).

GIORGIO PASQUALI nel suo insegnamento non trascurò mai la metrica, anzi può dirsi che il problema metrico fu sempre presente al suo spirito; pure ne scrisse poco. Suoi lavori, quasi unici, in questo campo: l'articolo sulla *metrica classica* nell'*Enciclopedia italiana*, XXXIII 1934, pp. 104-106 (e con esso, nella medesima *Enc. gli articoli Prosodia, Esametro, Senario*) e la *Preistoria della poesia romana* (ed. Sansoni, Firenze 1936). A comprendere le posizioni del Pasquali bisogna considerare l'indole e la formazione. Egli fu studioso che si fidò talvolta del suo « monologo », ma che ebbe tuttavia maggior fiducia nel « dialogo », e nel « seminario ». In genere espone idee che, germinate in lui, erano state poi vagliate nella discussione di circoli, con amici italiani e stranieri, e nella scuola più cara al suo cuore, la « Normale » di Pisa. Ma il « dialogo », se da un lato chiarifica, dall'altro smorza o attutisce spunti individuali e vivaci, che al contrasto altrui possono esaurirsi nella discussione stessa ed essere obliati, e può portare al ritiro su posizioni di attesa. Nessuna meraviglia quindi della cautiissima dichiarazione programmatica nell'articolo dell'*Enciclopedia italiana* che restringe il compito dello studioso di metrica in limiti ancora minori di quelli segnati dal Maaas e dal Rupprecht. « Perché non sentiamo direttamente il verso antico, poiché il poco conservato dell'antica teoria non ci dà se non classificazione meccanica e speculazione inutile, poiché delle melodie che accompagnavano la lirica pochissime ci sono rimaste, la dottrina della metrica non può essere se non descrittiva ed empirica, e deve servire in primo luogo alla interpretazione e alla critica del testo ». Questa dichiarazione negativa non credo il Pasquali stesso l'avrebbe scritta nei suoi ultimi anni, e — a parte l'affermazione troppo recisa sulla negatività della tradizione metricistica col conseguente ripudio — andrebbe delucidato come mai uno studio empirico, fuori della conoscenza delle cause, possa essere veramente fruttifero nell'interpretazione e nella critica di un testo. Comunque, nella *Preistoria della poesia romana* lo studioso è più audace. Indagando sulla genesi del saturnio, che anche per lui è un verso quantitativo — nella postulata impossibilità di collegarlo, col Westphal e col Norden (e, aggiungo io, col Cocchia, che il Pasquali non nomina), ai precedenti *carmina* « che mostrano isocola e nulla più » (p. 78) — lo studioso enuncia una sua teoria. « I cola, di cui più tardi si compose il saturnio, giunsero dal mondo greco a Roma in età molto antica e furono associati liberamente tra loro in forme che ricordano da vicino le strofe greche » (p. 33). I cola greci d'origine sono riscontrati tra i tragici.

La soluzione del Maaestro della Scuola fiorentina è seducente, ma non dimostrabile. Ha contro di sé la constatazione che se i tragici greci fossero stati noti a Roma tra la fine del quinto e i principi del quarto secolo tanto bene, da desumere da essi i cola del primo verso romano, non si sarebbe dovuto attendere sino all'età di Ennio perché in Roma trionfasse l'ellenismo. Può essere invece probabile una desunzione da canzoni popolari che fornissero quei cola, per il tramite soprattutto cumano. Per il Pasquali studioso di metrica cfr. anche Seb. TAMPANARO jr., in *Akr*, n. s., 1932, 6, pp. 120-123.

Nell'ultimo trentennio in Italia si sono occupati specificamente della disciplina di cui qui si discorre, in ordine di tempo, il Romagnoli, il Festa, il Lenchantin de Gubernatis; poi il Pigli e l'autore di questo libro; infine il Gallavotti, il Perrotta, il Gentili.

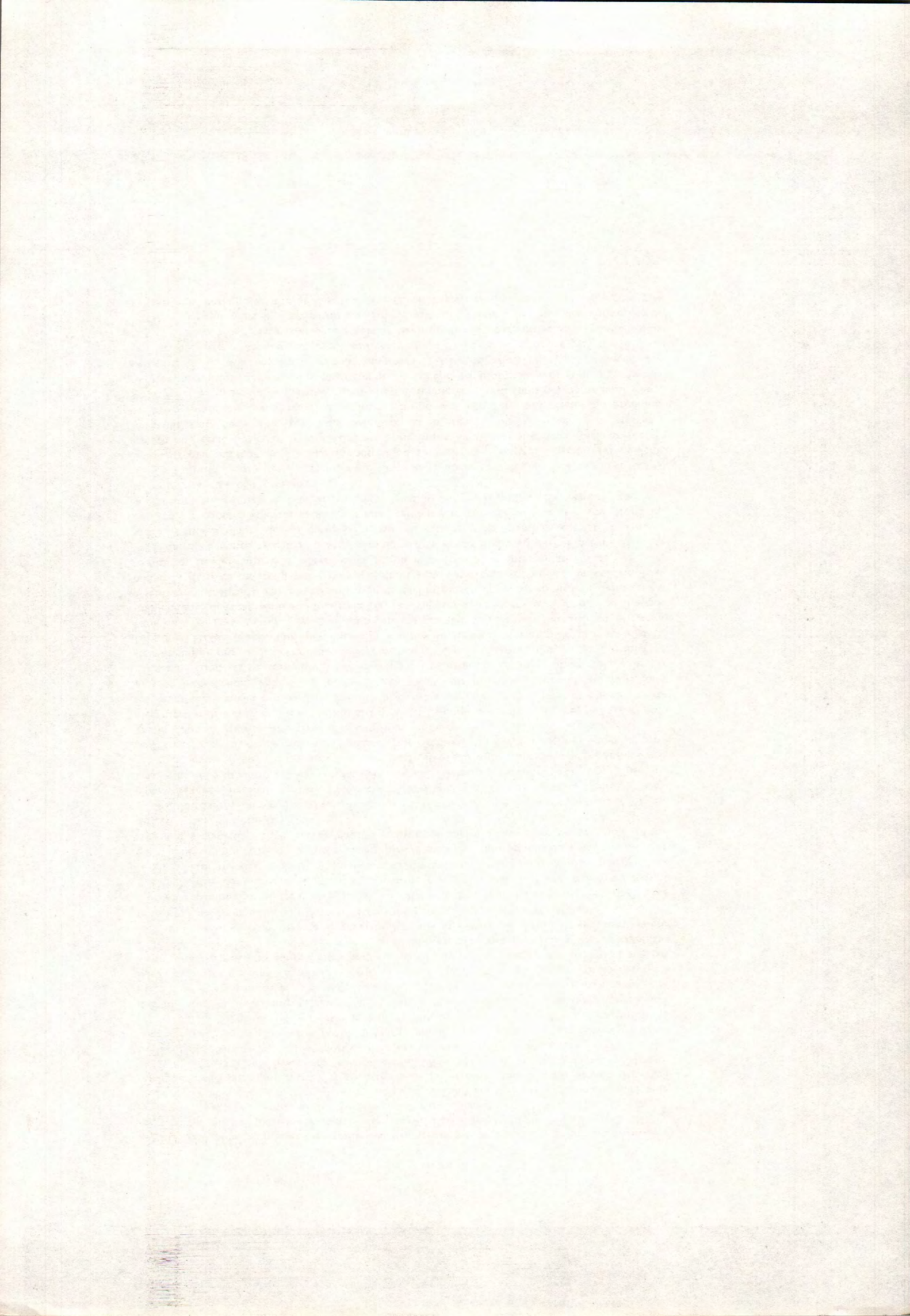
DI ETTORE ROMAGNOLI, oltre la sua attività di studioso della musica greca, qui deve essere ricordato anzitutto lo scritto *Il verso* (apparso dapprima in *Akr*, XI 1908, poi in

produzione vanno nominate le ampie recensioni ad alcuni libri importanti dei quali si è già parlato innanzi (così al *Grundriss der griech. Versgeschichte* dello Schroeder, in *RFCL*, n. s., IX 1931, 515 segg.; a *Die Logik der Kolat*, *ibidem*, n. s., XII 1934, 567 segg.; al *Traité de métrique grecque* del Koster, *ibidem*, n. s., XVI 1938, 312 segg., per citare solo qualcuna delle più significative), e gli articoli su *I metri eolici nella lirica latina*, *Ath. XII* 1934, pp. 234-235, e *Metemata metrica*, *ibid.*, XXII 1944, pp. 72-94. Nel '34, a Milano, presso l'ed. Principato, venne fuori il *Manuale di prosodia e metrica latina*. Tanto nel lavoro sui metri eolici che nel *Manuale*, l'Autore ritenne preferibile, per il gliconeo e il ferecrateo, la scansione dattilica; sostiene che in Orazio l'endecasillabo saffico è costituito da due dipodie trocatiche, intramezzate da un dattilo (teoria agglutinante, di deduzione logaica, però senza ammissione di dattili eolici), e per il resto, all'incirca, si mantiene nella linea tradizionale Christ-Zambaldi. Così accettava l'*Ictus* metrico intensivo (che, nel *Manuale di metrica glicica* sono sempre segnati, piede per piede o metro per metro); e negava l'efficacia della «lex Meinekiana» per i carmi stichici e distici di Orazio, dichiarando che solo in qualche caso si osserva il raggruppamento di coppie di distici in apparenti strofe tetrastiche, individuabili non da fattori metrico-prosodici, ma soltanto dal senso.

Nelle pagine introduttive all'edizione di Orazio nel *Corpus Paravianum* (Torino 1943) il Lenchantin de Gubernatis atenue i principi più rigidi del *Manuale di metrica latina*. Negli schemi metrici le serie di lunghie e di brevi si succedono con la sola divisione segnata dalla cesura, e non v'è altra avvertenza se non del tipo spondaico della «base» per i sistemi asclepiadei. Ciò, quelle pagine facevano sospettare una conversione totale all'indirizzo Maas-Koster.

Pubblicazioni più recenti del nostro Autore: il *Manuale di prosodia e metrica greca* (ed. Principato, Milano-Messina 1948) e i *Problemi e orientamenti di metrica greco-latina* (nella *Introduzione alla filologia classica*, a cura di vari Autori, ed. Marzorati, Milano 1951, pp. 789-879). Il *Manuale di metrica greca* comincia col fare il punto sulla controversia tra unionisti e separatisti, cioè ritmici e musici, e metrici puri, dando atto come i secondi siano in progresso dopo la *Metrica* del Maas e la continua tendenza dei più ad accettare la teoria epilistica, o di «derivazione». Quindi si tratta dei principi generali: piedi, generi, arti e tesi, fenomeni vari metrici e prosodici. Contro la novità apparente dell'edizione di Orazio, si ritorna all'accettazione, piena ed incondizionata, dell'*Ictus* intensivo ritmico. La trattazione dei versi è condotta storicamente: presentazione della forma più antica e notizie sullo sviluppo sino ai tempi più tardi, e ricordo delle particolarità «leggere» relative. Per i cola giambici il *Ictus* (l'arsi), che per lui, alla Bentley, è il tempo forte) sulla prima lunga di ogni dipodia (— — —). I singoli aggregati metrici dai derivazionisti assunti ad esistenza indipendente di versi, sono accennati via via, raggruppati in rapporto ai piedi dai quali sono, o sembrano, costituiti. Per i versi eolici, respinta l'interpretazione coriambica (e nello stesso tempo la dattilica, adottata per i corrispondenti versi latini), si accede ad un contemporamento tra il Hermann e il Maas. Così il gliconeo (p. 78) è interpretato — — — — —: base, dattilo e metro trocaico; il saffico minore una «pentapodia eolica col dattilo di terza sede»; l'endecasillabo alcaico come composto di una tripodia giambica catalitica seguita da dattilo e tripodia trocatica catalitica: cioè, tendenza a mantenere, sino al limite possibile, la scansione tradizionale scolastica. Il libretto è valido più per le notizie che fornisce, che per le interpretazioni che presenta.

Dell'ultimo lavoro del Lenchantin de Gubernatis forse non si può dire espongono le vedute estreme dell'Autore. La fine immatura ed improvvisa gli impedì d'apportarvi qualche ritocco che certo aveva in animo (almeno a giudicare da una lettera nella quale faceva nave alla trattazione d'un problema specifico, da inserire in quelle pagine, con larghezza molto maggiore che non si trovi). L'Autore si propone d'introdurre allo studio dei problemi della materia chi ne abbia già una conoscenza elementare; quindi, non più definizioni domestiche, ma informazione sulle controversie filologiche ed esposizione di contributi giudicati poziori. Di poi: nomenclatura; gli zeugmata (dal Porson allo Knox); le teorie avanzate da derivazionisti e separatisti (συμπλοκωτές e χωρίσμοτες), e in antico e nei tempi moderni; la *Metrik* del Maas considerata vertice degli studi moderni; difesa dell'esistenza dell'*Ictus*. Dei versi eolici il Lenchantin de Gubernatis qui presenta, in linea descrittiva, tanto la scansione coriambica che la dattilica (messa da parte, completamente, la logaedia, per



l'impossibilità, a suo vedere, di accertare il datilio ciclico. Per i datilio-epitriti, dopo aver accennato alle questioni sul modo di interpretarli, conclude come sia innegabile « il fatto accertato » ch'essi « risultino di datilli alternati a trochei ». L'indagine è chiusa da un paragrafo sulle clausole metriche e ritmiche.

Quest'ultimo scritto del Leuchantius de Gubernatis, considerato nello scopo prossimo (fornire un manuale di preparazione ai concorsi per le cattedre delle scuole medie), è utilissimo; ma, dal lato scientifico risulta qua e là frettoloso e talvolta impreciso. Lavori, di cui la critica riconobbe l'importanza, sono taciti, soprattutto se contrari a posizioni che l'Autore difende. La relazione sui *symplecticones* (pp. 803-809) è ferma al 1900, o giù di lì, con la sola eccezione del Romagnoli.

G. B. PIGHI è il maggiore tra i nostri studiosi di musica greca antica. Qualche sua revisione in questo campo (così del PBerol. 6870 e del POxy 1786) è degna del massimo elogio, e così lo studio che accompagna la sua fabula togata *Rudens resartus*, a spiegazione della metrica e della ricostruzione musicale (in *MemAccIB*, vol. VI, serie V, 1955) e, prima, lo studio su *La monodia di Palestra*, *Rudens* 185-219 (in *Di*, n. s., XIV 1951, pp. 3-18). Il lavoro che soprattutto interessa, in questa rassegna, è quello su *I ritmi colici nella metrica greca* (in *EPANOC*, Raccolta di scritti critici in onore del prof. Casimiro Adami, Verona, La Tipografia Veronese, 1941). L'Autore si propone la questione della misura del dodecasilabo alcaico, e proprio per questo prende in esame altri versi, soprattutto di tipo colico, confrontandoli con i paralleli sanscritici. Conclusione: riconosce e distingue « due elementi generatori del ritmo, ugualmente usati in lingua puramente quantitativa; il numero e la misura delle sillabe; e un altro elemento, la figura », che si aggiunge all'uno o all'altro, senza mai prevalere; talvolta, anzi, parzialmente, si sovrappone. Distingue poi « un ritmo concetto, come nei trocaico-giambici, ora estremo, come nei versi per musica ». Avvenimento avuto quindi nella metrica greca due generi: uno ionico, a metri definiti nella loro essenza quantitativa, in serie isocrona (esametro datilico, pentametro, trimetro giambico, tetrametro trocaico); ed uno colico, di base sillabica, anche se, insieme con la successione delle sillabe, interviene un criterio di quantità; e qui, niente isocronia. Il Pighi, per i versi colici, con più assoluto senso della realtà dei fatti, rifoggia una teoria che abbiamo vista sbazzata dal Meillet, e nel suo primo germe già nelle *Vorarbeiten* dello Schroeder; ma vi aggiunge, ed è qui il suo merito, la pregiudiziale notevole della differenza tra metri ionici e ritmi colici. L'indirizzamento è fertile di risultati interessanti, e della tesi del Pighi è possibile trovare la prova nella più sana tradizione ellenica. Del Pighi va ricordato anche lo studio *Di alcuni ritmi anapestici*, in *Ae*, XXVIII 1948, pp. 111-126, ove l'A. tenta un'indagine molto audace sull'influsso della melodia su alcune quantità sillabiche. Inoltre va aggiunto che in ultime sue scritture (cfr. *Osservazioni sulla poesia barbara in RASB*, serie V [X 1956-1957], e un lavoro recente, *I ritmi e i metri della poesia latina*, la Scuola editrice, Brescia, 1958, molto importante, anche per la vivacità della dizione) si accentua la tendenza all'interpretazione per « versi », sia dei metri che dei ritmi stessi; e trattandosi di poesia latina credo gli si debba dare ragione.

Chi scrive, oltre a lavori minori sui metri distintivi di particolari forme liriche (così nel cap. I di *Trenodie* in *RIGI*, IX 1923, pp. 1 segg., e *Sulla metrica dei parteni*, *ibid.*, X 1926, pp. 23 segg.), nel 1927 pubblicò uno studio d'indole generale, *Sviluppo musicale dei metri greci* (in *RIGI*, XI, pp. 1-144), e ad esso per completezza, quasi come seconda parte, fece riscoperta musicale, dopo quella ritmica.

Mi sia permesso affermare che la critica, attraverso le molte recensioni che di tali lavori vennero fuori, e in Italia e all'estero, m'illumino poco sui problemi affrontati; un po' per la diversità di tono delle recensioni stesse, un po' perché sia i ritmi che i dinieggi rammentano vennero rinsaldati con prove o testimonianze efficaci. Vi fu chi scrisse che « ogni lode era scarsa al pregio del lavoro » (R. GIANNI, in *RivM*, XXXVI 1929), o qualcosa di simile (MEUNIER, *BMB*, XXXII 1928); chi ne accettò qualche principio enunciato come un risultato ormai definitivo (così il CESSI, *Letteratura greca*, I, pp. 269-270); chi ne centrò bene manchevolezze e vivacità (PIGHI, in *Ae*, II 1928; A. GENTILI, in *Ath*, VII 1929); chi ne dichiarò insicuri i fondamenti (R. WAGNER, in *Gno*, IX 3, 1933); e chi rifiutò tutto

in blocco (LENGHANTIN DE GUBERNATIS, *Atti*, X 1932, pp. 165-177). I più dei critici si tenevano in una via media. Con quel libro, avevo avuto in animo:

a) di stabilire chiaramente la differenza tra la tradizione musicologica preallessandrina e la postallessandrina, alla luce degli ultimi documenti venuti fuori dai papiri, e la conseguente legittimità della prima a fornire gli elementi di soluzione del problema metrico;

b) di ricercare se gli elementi della tradizione preallessandrina potessero essere convallidati da un esame dei documenti poetici.

Essendo la melica greca fusione di parola, ritmo e melos nati ad un parto dalla mente creatrice (almeno nei casi più felici), cominciai a riferirmi a questa unità senza perderla mai di vista. Tentai quindi giungere alla soluzione del problema metrico da due vie convergenti, dalla quantità verbale e dal postulato ritmico-melico. Deduzione basilare: l'inesistenza del verso nel senso nostro, fuori che nelle forme epiche e liriche recitate, nelle strofe chiuse di ritmo eolico, e negli schemi strofici riportabili ad esse; donde l'affermazione che nei poeti maggiori della lirica corale, segnatamente in Pindaro e in Eschilo, i cori si sviluppano per periodi ritmici, più o meno ampi, di solito divisibili in incisi minori, e tuttavia di tale pluralità da escludere una loro classificazione precisa. Per questi periodi sostenuti la divisione in battute isocrone, con ictus intensivi ai tempi forti. In linea di dipendenza, per cori eschiliei, trovando che, a contare le battute dei periodi ritmici, si scoprivano equivalenze numeriche sorprendenti; avanzai l'ipotesi, per la musica del primo tragico, di una composizione a *Leitmotive* ricorrenti: nello stesso coro, o in cori della medesima tragedia, e talvolta della stessa trilogia, rispondenza ritmica con lo stesso numero di battute, sarebbe stata segno non della ripetizione della medesima melodia, ma di variazione del melos secondo lo stesso tema.

Avere in animo un fine, non significa sempre raggiungerlo. Se l'impostazione del libro poteva dirsi giusta, da sola certo non risolveva il problema; molte deduzioni restavano affatto illusive. Inoltre, quando scrissi lo *Sviluppo musicale dei metri greci*, tra i miei ventiquattro e i venticinque anni, per questi studi avevo più entusiasmo che preparazione, tanto più che quattro anni buoni li avevo trascorsi tra Grappa, Piave e caserme, lontano dal mio centro di studi e da ogni attività che non fosse armigera. Era attivo in me soprattutto il gusto per la metrica, ispiratomi dal mio professore di Liceo, presto poi universalitario, Nicola Terraghi. I miei studi musicali, la lettura diurna di spartiti beethoveniani e wagneriani fecero il resto. Ma se provvidi a scandire, secondo i miei modi di vedere, tutti i documenti della melica e tutti i cori e le monodie dei drammi, prima di scrivere, non provvidi altresì, né potevo, impadronirmi di tutto il movimento filologico relativo; che d'altra parte, ai fini del momento, era bagaglio superfluo. Credevo di partire dal Westphal e, senza saperlo, ero molto più vicino allo Schmidt. Cosciente era invece l'opposizione al Willamowitz, nella cui *Griechische Verskunst* l'abbandono d'ogni posizione musicale — in una materia che ha a solo suo scopo di trovare almeno la traccia del ritmo di un melos perduto — aveva colpito dolorosamente la mia ingenua giovinezza.

A distanza di trent'anni, giudicando di questo lavoro, non posso che concordare col recensore straniero che vi denunciava inesperienza ed ignoranza, ma anche intuito che integrava i difetti di conoscenza. A definire ciò che va salvato e ciò che va buttato via, direi: la parte più debole è quella del *Leitmotiv* in Eschilo. Nei drammi di questo tragico *Leitmotive* musicali (al pari di quelli concettuali e poetici) ce n'erano; ma è difficile, anzi disperata impresa, rintracciarli per via ritmica. Anche errata è l'affermazione d'isocronia totale. Avevo ragionato come poi il Kikauka: se esametro e anapesto, trimetro giambico e tetrametro trocaico procedono per battute isocrone, come non poteva non essere lo stesso per la melica, cantata e danzata? Ho già detto innanzi (p. 183), e qui lo ripeto, che il ragionamento è sbagliato. Il mio torto fu di partire da una interpretazione restrittiva degli *Elementi ritmici* di Aristosseno, e dal non aver precisato che la tendenza alla totale interpretazione isocrona fu postaristossenica, e di musicologi che trasferivano forme antiche a sistemi attuali nel loro tempo. Invece, non ostante il trionfo delle idee willamowitziane e l'attaccarsi al « verso » come sola entità metrica riconoscibile in assoluta — e ciò dal Maas al Koster, dal Dain allo Snell —; credo ancora che il « verso » nel senso nostro, d'entità ritmica iterabile ed iterata, in continuità parziale o totale, non fosse sempre attivo nella melica corale, e non cominciasse ad aver valore, ed in un significato tutto suo, poco con-

le opere del Gervasi.

GENARRO PERROTTA s'è occupato di metrica nelle analisi di *Polimnia*, l'antologia della metrica greca compilata insieme col suo discepolo Bruno Gentili (ed. D'Anna, Messina 1948), ed in alcuni articoli. In *Sofrone poeta in versi* (SIFCL, XXII 1947, pp. 93-110), contro il Gallavotti ed il Festa, determina quelli che, a suo parere, sono i *cola* del fr. sofronico letto dalla Norsa e dal Vitelli nel *PSI* 1214. Nella memoria *Il frammento 123 Diehl di Saffo* (in *Ma*, I 1948, pp. 52-61), a difendere nel vs. 5 la lezione $\gamma\acute{\alpha}\nu\beta\alpha\sigma\varsigma$ $\tau\alpha\varsigma$ "Apev, sostiene che la poetessa avrebbe risposto « con un italfico di sette sillabe, con la seconda lunga disciolta (= — — — — —) », al ferecrateo $\tau\acute{\rho}\iota\varsigma$ $\delta\gamma$ $\tau\omega$ $\iota\acute{\alpha}\lambda\alpha\chi\alpha\varsigma$ (= — — — — —), ricavano poi, col sussidio delle responsabilità liriche in Eschilo, l'equivalenza di ferecrateo, aristofanio ed italfico. Più impegnativa l'indagine sul *Lamento di Danae* (fr. 13 D.), anche in *Ma*, IV 1951, pp. 81 segg. Individuati epodo, strofa e primi tre versi dell'italfica, il Perrotta ne determina i *cola* metrici, costanti sempre d'unità individuabili nella linea che va dal docmio al trimetro corambico-giamboico. Medesimo metodo e risultati paralleli in *Simonidea* (*Ma*, V 1952, pp. 212-270). In *Alcanto e reitiano in Archiloco* (*Ma*, VII 1955, pp. 14-19), contro il Lasserte, viene dimostrata l'esistenza di tali *cola* nel poeta di Pato. L'opera del Perrotta può essere assunta a contrassegno della via più seguita negli studi di metrica greca. Egli è un willamowitziano che ha subito gli'influssi del Maas. Muove nell'ambito di quella cerchia dove punta avanzata è stata la signora Dale, e contemporaneamente in lui è forte la tendenza ad un ritorno ad Hermann. Sua dichiarazione programmatica: « la metrica greca non è, come purtroppo credono ancora molti, né una scienza inesistente, né una scienza che è facile imparare, purché sia studiata sul serio » (cfr. *Polimnia* p. vi). Suo giudizio circa i luminari della disciplina, che risulta comparativo anche se non è citato che un solo nome: « Goffredo Hermann, il più grande metricista quot sunt quotque fuerit quogue post alios erunt in antus... » (cfr. *Sofrone*, p. 93). Circa il secondo punto, sia pure con qualche riserva, si potrebbe essere d'accordo. Il Hermann negò il valore della tradizione musicologica antica e la possibilità di trovare ausili nella prassi della musica moderna, e trascrisse ogni metro direttamente dal testo, l'igito però al rapporto del flusso palese questo carattere già dal primo capitolo del primo libro. Se si aggiunge la cristallina chiarezza delle idee, e quindi del dettato, nessun dubbio ch'egli sia, se non proprio il massimo, uno degli astri maggiori. Circa il primo punto bisognerebbe invece intendersi bene, per non correre rischio di confusioni; anche perché la produzione del Perrotta, in questo campo, non segue un'unitarietà, sempre la stessa via. Nel fr. di Saffo 123 D., al v. 5, difendendo la lezione $\gamma\acute{\alpha}\nu\beta\alpha\sigma\varsigma$ $\tau\alpha\varsigma$ "Apev, egli accetta un italfico di schema — — — — —

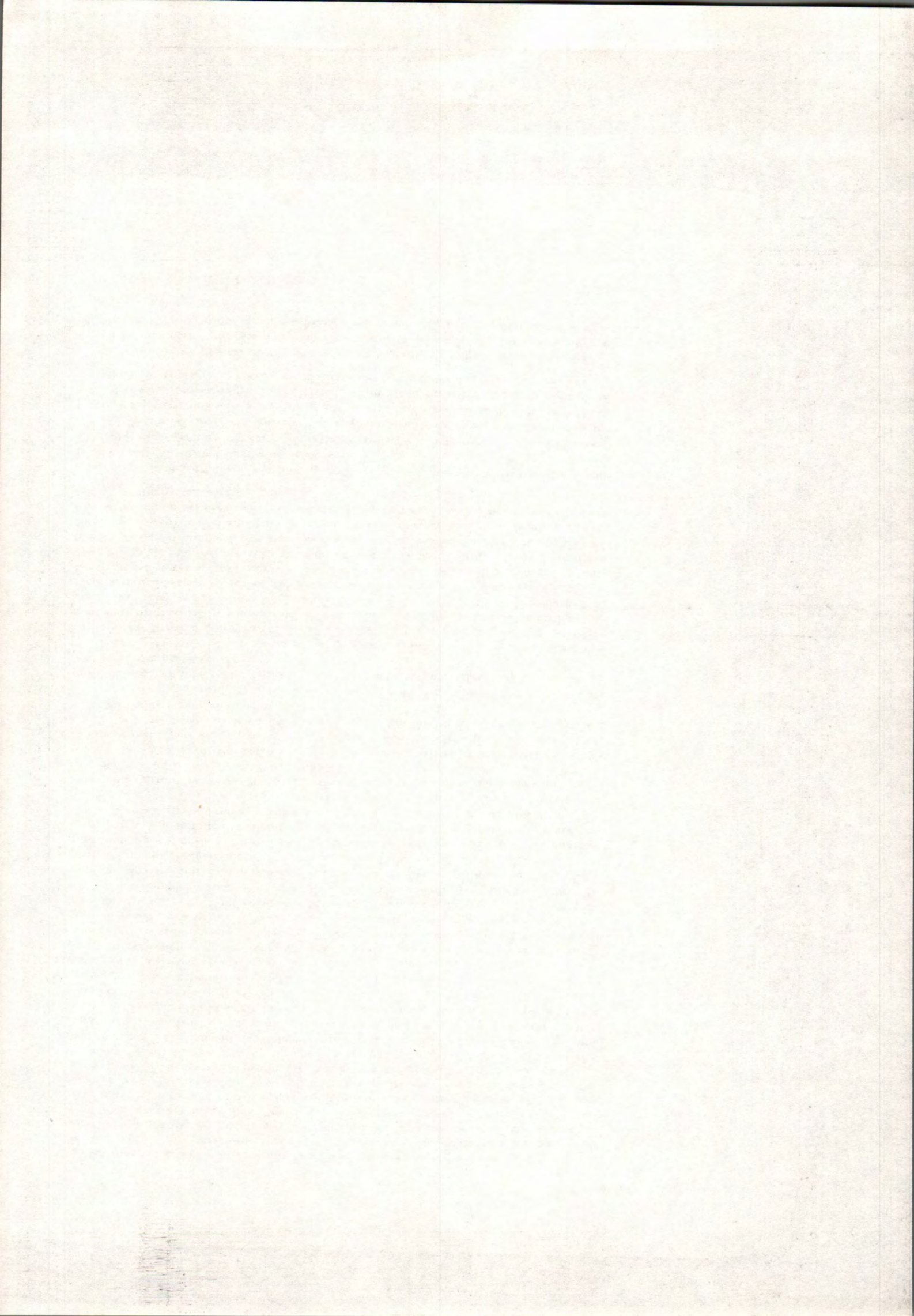
le opere del Gervasi.

GENARRO PERROTTA s'è occupato di metrica nelle analisi di *Polimnia*, l'antologia della metrica greca compilata insieme col suo discepolo Bruno Gentili (ed. D'Anna, Messina 1948), ed in alcuni articoli. In *Sofrone poeta in versi* (SIFCL, XXII 1947, pp. 93-110), contro il Gallavotti ed il Festa, determina quelli che, a suo parere, sono i *cola* del fr. sofronico letto dalla Norsa e dal Vitelli nel *PSI* 1214. Nella memoria *Il frammento 123 Diehl di Saffo* (in *Ma*, I 1948, pp. 52-61), a difendere nel vs. 5 la lezione $\gamma\acute{\alpha}\nu\beta\alpha\sigma\varsigma$ $\tau\alpha\varsigma$ "Apev, sostiene che la poetessa avrebbe risposto « con un italfico di sette sillabe, con la seconda lunga disciolta (= — — — — —) », al ferecrateo $\tau\acute{\rho}\iota\varsigma$ $\delta\gamma$ $\tau\omega$ $\iota\acute{\alpha}\lambda\alpha\chi\alpha\varsigma$ (= — — — — —), ricavano poi, col sussidio delle responsabilità liriche in Eschilo, l'equivalenza di ferecrateo, aristofanio ed italfico. Più impegnativa l'indagine sul *Lamento di Danae* (fr. 13 D.), anche in *Ma*, IV 1951, pp. 81 segg. Individuati epodo, strofa e primi tre versi dell'italfica, il Perrotta ne determina i *cola* metrici, costanti sempre d'unità individuabili nella linea che va dal docmio al trimetro corambico-giamboico. Medesimo metodo e risultati paralleli in *Simonidea* (*Ma*, V 1952, pp. 212-270). In *Alcanto e reitiano in Archiloco* (*Ma*, VII 1955, pp. 14-19), contro il Lasserte, viene dimostrata l'esistenza di tali *cola* nel poeta di Pato. L'opera del Perrotta può essere assunta a contrassegno della via più seguita negli studi di metrica greca. Egli è un willamowitziano che ha subito gli'influssi del Maas. Muove nell'ambito di quella cerchia dove punta avanzata è stata la signora Dale, e contemporaneamente in lui è forte la tendenza ad un ritorno ad Hermann. Sua dichiarazione programmatica: « la metrica greca non è, come purtroppo credono ancora molti, né una scienza inesistente, né una scienza che permetta ad ognuno d'interpretare i versi come vuole, ma una scienza che è facile imparare, purché sia studiata sul serio » (cfr. *Polimnia* p. vi). Suo giudizio circa i luminari della disciplina, che risulta comparativo anche se non è citato che un solo nome: « Goffredo Hermann, il più grande metricista quot sunt quotque fuerit quogue post alios erunt in antus... » (cfr. *Sofrone*, p. 93). Circa il secondo punto, sia pure con qualche riserva, si potrebbe essere d'accordo. Il Hermann negò il valore della tradizione musicologica antica e la possibilità di trovare ausili nella prassi della musica moderna, e trascrisse ogni metro direttamente dal testo, l'igito però al rapporto del flusso po-dico. Ciò, dei metri promosse sempre un'interpretazione coerente in linea agogica, si che attraverso il metro mirò al ritmo. L'impostazione degli *Elementa doctrinae metricae* mostra palese questo carattere già dal primo capitolo del primo libro. Se si aggiunge la cristallina chiarezza delle idee, e quindi del dettato, nessun dubbio ch'egli sia, se non proprio il massimo, uno degli astri maggiori. Circa il primo punto bisognerebbe invece intendersi bene, per non correre rischio di confusioni; anche perché la produzione del Perrotta, in questo campo, non segue un'unitarietà, sempre la stessa via. Nel fr. di Saffo 123 D., al v. 5, difendendo la lezione $\gamma\acute{\alpha}\nu\beta\alpha\sigma\varsigma$ $\tau\alpha\varsigma$ "Apev, egli accetta un italfico di schema — — — — —

(a) la « finale eolica », per cui la chiusa del verso assume soltanto forma digiambica o bacchica; rappresenta mai più di due lunghe consecutive;
 (c) l'« isosillabismo » che impone, per ogni verso, un dato numero di sillabe, sempre uguale, senza possibilità di soluzioni di lunghe in brevi e di contrazioni di brevi in lunghe;
 (d) l'« isodinamismo » per cui, nell'interno d'un verso, « non è ammessa la sostituzione irrazionale » fuori che nella « base », e nell'incipite di raccordo tra due cola dello stesso verso.

Nel-
l'articolo *Per il nuovo Sofrone* (*RFCL*, n. s., XI 1933, pp. 459-476) propose una sua inter-
pretazione metrica del fr. sofronico del *PSI* 1214, nonché d'altri frammenti di quel mimo-
grafo; negli *Apunti di letteratura greca: Callimaco* (ed. Maeri, Città di Castello e Bari,
1946) inserì un'ottima appendice sulla struttura del trimetro callimacheo (pp. 87-100); ai
Centi sulla lingua omica (medesimo ed., Bari 1948) fece seguire delle pagine ben con-
dotte e d'ampia informazione sulla struttura dell'esametro dattilico (pp. 73-89). Lavoro più
recente, in questo campo, la *Revisione metrica dei frammenti eolici* (in *RFCL*, n. s., XXXVIII
1950, pp. 97-116), cui si riportano le pagine su *I metri eolici di Saffo e di Alceo*, nel la-
voro su *La lingua dei poeti eolici*, Adria editrice, Bari 1948. Quindi, per i versi che con-

con la lingua del secondo piede sostituita da due brevi, ed in rispondenza d'un fereccio, studi, secondo fu già osservato da altri (così dal Gallavotti), tra i pochi risultati sicuri degli studi recenti, è da porre il riconoscimento del sillabismo bloccato dei versi eolici, fuori di soluzioni e coniazioni, e il limite delle brevi consecutive, mai più di due. Inoltre va aggiunto che il confronto con *cola* tragici a dimostrare la responsabilità impura, non è valido, perché è noto che i cosiddetti versi eolici, quando si trovano inseriti nei rimi ionico-dorici, perdono il sillabismo originario, per assumere i caratteri del ritmo corale. Ancora: il Perrotta, in genere, nega il valore della tradizione grammaticale. Per lui elementi metrici, come già per il Willamowitz, dovrebbero essere non i piedi, ma i versi stessi, o le unità versapodiche che l'analista scopre nel verso (almeno, da certe sue scritture, così appare). Quando però quella tradizione risulti utile ad appoggiare un suo asserito, se ne serve senz'altro (e giustamente), come nell'articolo su alemanno e reiziano in momento? Bisognerebbe prima, in linea critica, porre il problema dei limiti della sua validità, lavoro che, diciamo pure, non è stato affrontato finora in modo esauriente. E poi il Perrotta, in genere accorto e acuto, traslascia questioni di fondo, sebbene prelibarmi in certe analisi. Il *Lamento di Danae* è brano di lirica corale; potrà essere stato cantato ad una o più voci, ma sempre nell'insieme d'un'esecuzione orchestrale, eseguita da un gruppo di coristi danti. S'è chiesto il Perrotta se sarebbe stata danzabile, in ordinata disciplina, la linea figurativa che vien fuori dalla trascrizione dei *cola* che postula, in perpetua metabola? Ed è ovvio che questa osservazione non va fatta soltanto a lui, ma più ancora ai metricisti dai quali mutua e dei quali essaspera il metodo. Quello che resta più vitale nelle sue ricerche, a mio parere, è il sottinteso: l'importanza che dà alla clausula, espressa da verso breve; infatti è la che si rivela il ritmo. Inoltre vanno meditare alcune sue parole programmatiche, molto giuste (cfr. *Ma*, IV 1951, p. 97): « Un altro criterio è la simmetria. I poeti greci sono soliti ripetere gli stessi versi o le stesse combinazioni di versi con leggere variazioni. « Varità e unità », anzi « varità nell'unità » è il motto che può caratterizzare la metrica greca ». A parte il fatto che, naturalmente a mio modo di vedere, sarebbe stato più esatto parlare di *cola* e periodi, più che di versi, bisogna riconoscere che è proprio così; solo che, quando si parla di simmetria ed unità, non bisogna dimenticare che le continue metabole



(d) Non perché, parlando dei ritmi misti Aristide cita tra i *ὁμῳγενῶν* anche i prosodiaci (il Gentili, col Williamowitz, correggendo il testo, ricava invece ———) (anche qui, arbitrariamente, il Gentili trascrive la serie arismetica con ———), nonché i docmi, siamo autorizzati a postulare l'equivalenza di essi tre prosodiaci e dei docmi con i dodici ritmi dei *ὁμῳγενῶν κατὰ μέτρον*. La disinvoltura con la quale si maltratta l'arimetica elementare qui stupisce addirittura. Il docmio vale otto tempi primi ed otto non è dodici (a meno che il Gentili non pensi al docmio decasmo dello stesso Aristide e poi di Bacccho, *Jr.* 101, p. 316 Jan, che è però altra cosa che il docmio tradizionale). È vero che il Gentili avverte che equivalenza non è identità; ma equivalenza comporta sempre il concetto di eguale somma di valori. Nel caso presente il più si sarebbe dovuto ricorrere al criterio della similitudine. Unica deduzione che il testo di Aristide permette: che la *ὁμῳγενῶν*, nei ritmi, avveniva non solo tra piedi conseguenti *a priori*, ma pure tra piedi diversi che una linea agogica accorta ed una giusta *κατάστασις* poteva sarebbe un assurdo manifesto, perché Aristide riporta i ionicai al genere dattilico.

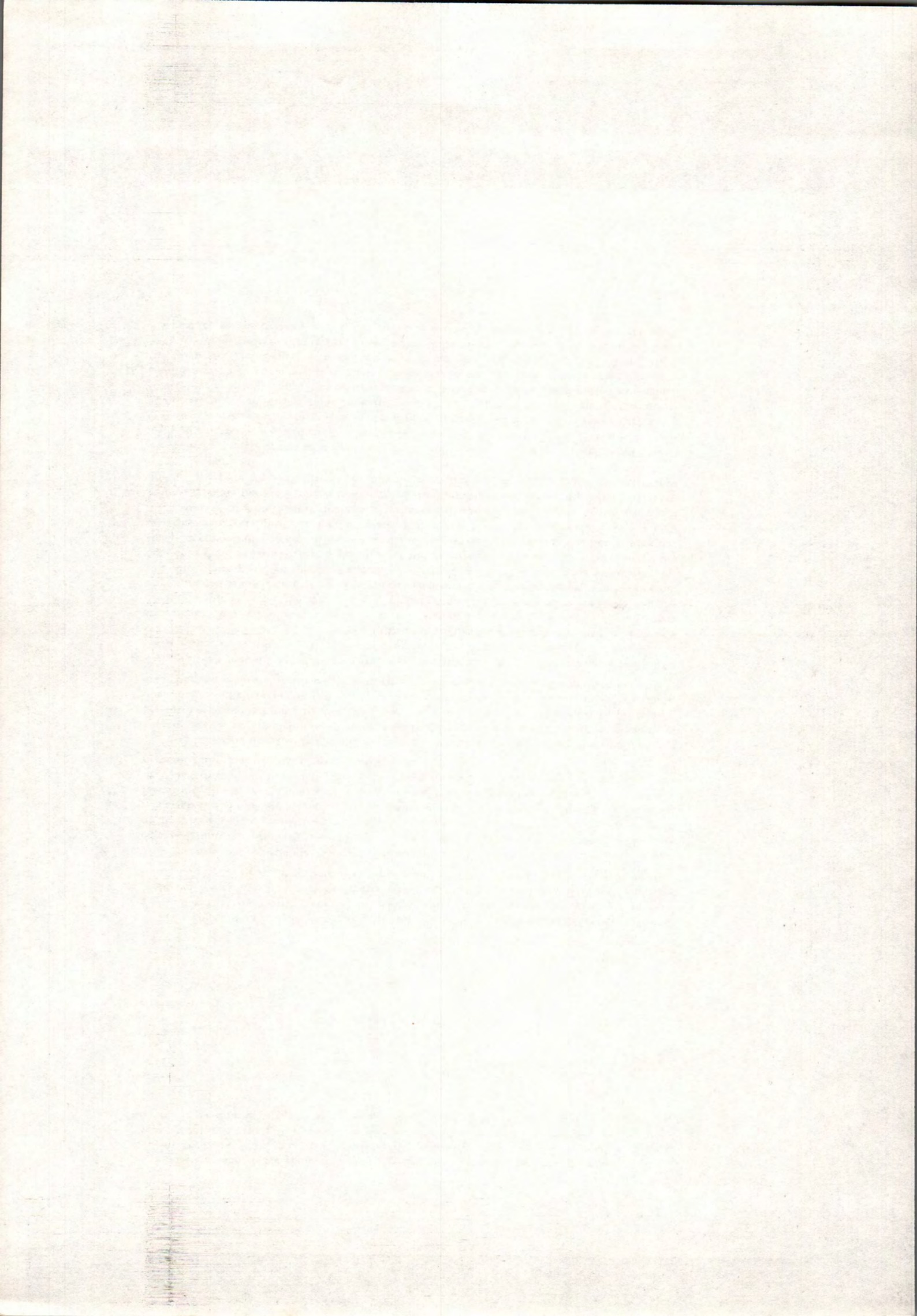
nomeno di variazione di cadenza, e nulla più.

(C) e della *χρῶσις*, o accompagnamento che rettamente lo ritmava e lo partiva.

հոգոցն քիչ
հոգոցն հոգոցն

[illegible]

periodo composto dodecasmo non debba essere visto anche in funzione della serie podica, che lo compone, dato che il suo essere, di « ritmo » composto secondo un dato genere nasce proprio da una giustapposizione di *πῶς*. Se consideriamo il primo dei dodici dodecasmi (e l'esempio vale per tutti), Aristide lo considera partito nel modo che segue:



pp. 30-42. In questo studio l'A. si propone di dimostrare come i poeti greci d'età classica abbiano evitato d'inserire nei loro canti brani rimati in ionici a mutore.

Giova qui citare anche altri studiosi italiani che nell'ultimo trentennio, o giù di lì si sono occupati di metrica o di ritmica e con risultati spesso non mediocri.

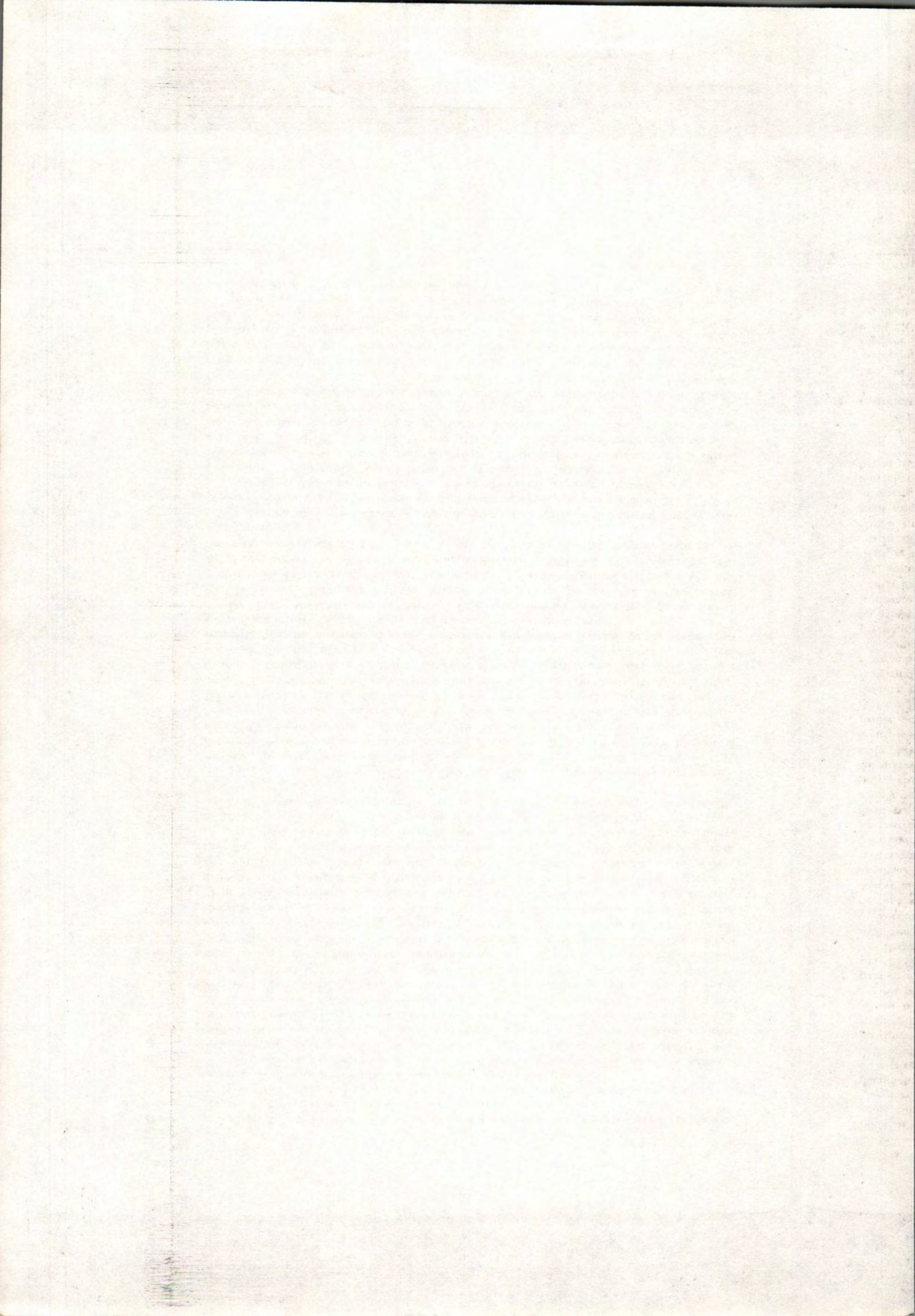
Sulla metrica di Asclepiade, fornendo statistiche interessanti (così, prevalere dell'«esametron olodattilico», e poi di quello con quattro dattili, nei tipi *dsddd, sddd, dsddd*) scrisse SILVIO COLASGELLO (in *RIGI*, IV 1920, pp. 1-25). Della metrica dei cori dell'*Edipo re* diede una sua scansione M. LA PIANA, *Ricostruzione metrica e ritmica dei canti lirici nelle tragedie greche. Saggio dell'«Edipo re» di Sofocle* (Tip. V. Bona, Torino 1923). Il La Piana è seguace del Westphal e dello Schmidt, non nel senso che ne riprenda gli schemi proposti, bensì che partisce metricamente il testo, mantenendo il più possibile misure isocrone, e considerando ciclici i dattili immessi tra serie trocatiche. Ma, sebbene la simmetria che vuol trovare tra g'incisi delle strofe dei cori indubbiamente ci sia, improbabile è la misura ch'egli persegue, con troppe lunghe di tre o quattro tempi, a disciplinare le sue battute. Il *Terenzio Mauro maestro di arte poetica e di metrica latina nell'età bronzea* di GAETANO TREZZA (Tip. Spadafora, Salerno 1923) è una monografia che tratta ampiamente di questo scrittore di metrica. Per i singoli versi, naturalmente il Trezza si ferma a quella che è l'interpretazione di Terenziano Mauro, senz'altri confronti. Il volumetto di C. BIONE, *Le forme poetiche dei Greci e dei Romani*, «Nuova Italia», Firenze 1931, già nel titolo mostra confusione di idee, che delle «forme poetiche» in realtà non parla, ma solo di metrica, e tentando l'inserzione delle vedute del Masqueray su quelle dello Zambaldi. Utile, nella sua vigliata accuratezza, il manuale scolastico di G. VOLPIS, *Prosodia greca e metrica greca*, ed. Signorelli, Milano 1938.

Sul ritmo dissero FERNANDO MARIA BRIGNOLI, *Temi sul ritmo nella metrica classica* (ed. Ausonia, Roma 1937). Partendo dalla rassegna del Kalinka (per cui vedi più oltre, p. 213), nella sfindia d'una guida sicura ad entrare nel labirinto degli studi metrici, il Brignoli si rifà al Festa suo maestro e guarda a quelle che del ritmo sono le leggi eterne. Ma, nel delucidare le definizioni del ritmo da Platone (*Symp.*, c. 12, 187 b), ad Aristotele (*Rhet.*, III 8, 1408 b, 27-31), ad Aristosseno, in fondo non è più perspicuo del Cocchia, nel volume citato innanzi. Ricordo quindi della distinzione triplice dell'orchestica in *Arstide Quintiliano*; affermazione, con lo Schaeffer ed il Fitzhugh, che il ritmo nasce dalla danza, e studio di due tipi principali orchestici: marcia (anapesto e dattilo) e danza a tondo (coriamb). Problematici vari sono accennati o sfiorati: ma in fondo si tratta di pagine ariose e gustose, d'intento d'arte, più che di vero incontro in agone filologico.

DI MARIO UNTERSTEINER va ricordata l'appendice metrica all'edizione delle tragedie di Eschilo (Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947): descrizione oggettiva della colometria, ordinata alla Blass, ma distinta con nomenclatura tra willamowitziana e maasiana. In più: *Le chiese impure nei gl'iconei e negli asclepiadei greci* (in *AtPvSc*, II, Pavia 1932, estr. pp. 1-12), ricerca che forse sarebbe stata più fruttifera se condotta sotto l'aspetto ritmico e non metrico.

Il *Trattato di prosodia e metrica latina* di AMERINDO CAMILLI (ed. Sansoni, Firenze 1942) va qui ricordato soltanto per alcuni principi generali, comuni al latino e al greco. L'Autore è di quelli che giustamente opinano come gli studiosi di metrica «abbiano troppo spesso dimenticato che il ritmo poetico dipendeva in origine dal ritmo musicale, e specialmente che in questo, all'epoca della formazione dei metri antichi, doveva essere normale la dilatazione e la contrazione» (p. v). Tuttavia non è un westphaliano. Muove dallo studio del *libellum*, premessa all'inizio di un ritmo (anacrusi che, nella sua maniera di concepire il ritmo, potrebbe essere legittima); accetta la sincopa, che protrebbe la sillaba seguente o un periodo ritmico muove per gioco di cadenze: cadenza mediant, una o più, e cadenza finale. Del Camilli non tutto mi persuade; scarterei qualche sua posizione che sa di epilociismo (cfr. § 56, p. 40); ma debbo dire che fa piacere, di tanto in tanto, incontrarsi con qualcuno che riconosca la necessità di non prescindere dalla musica nel discutere di ritmo. Irretito ancora nella concezione severa dell'*ictus* appare F. CASTORINA, *Sulla scansione sdrucciola nei metri giambici ed eolici* (ed. Giannotta, Catania 1950); conclude per l'impossibilità

bilità di
colici chi
Questioni
documenti
metrici non
dell'indir
ho ripres
ritmici. I
schiat o
Su p
rica di F
sta di G
Recet
sulla sua
di Reggio
per una s
concepita.
cadenza.
trascrivar
cui l'esar
La costru
mentata,
accetta pe
primi, ch
Ancora: a
serie prev
metro iso
parole po
Altro qui
definite, f
il Pecorel
i coriamb
nell'esame
perché co
un asinar
teorizzato
CARLO P
ove, cont
zione ana
In ul
CARLO L
zioni inte
in questa
ramuel, c
lingua m



bilità di scandire a tale modo, nei metri giambici *Ictus* cadendo nelle sedi pari, e i ritmi colici chiudendo in catalessi. Anche va ricordato uno scritto di SEBASTIANO TIMPANARO jr., *Questioni di metrica greca* (in *Atti dell'Accademia dei Lincei*, XX, 1951, pp. 1-20). Lo studio, che è un'ampia e documentata recensione del libro, esaminato innanzi, del Gentili, rifa la storia degli studi metrici nell'ultimo trentennio, giustificando la perplessità di quanti sentono la insoddisfazione dell'indirizzo Williamowitz-Mias e loro epigoni. La posizione del Timpanaro, che in parte ho ripreso nella mia critica, nasce da un senso accorto e da sana meditazione dei problemi ritmici. Le poche pagine del suo studio, da questo lato, valgono più di libri altrui, artischiani o claudicanti nei principi primi.

Su particolari caratteristiche di esametri tardi disserta A. TRAVERSA nella *Iscrizione metrica di Felice*, in «Miscellanea Paoli», a cura dell'Istituto di filologia classica della Università di Genova, 1956, pp. 289-295.

Recentemente GIOVANNI PECORELLA in un suo studio (*Considerazioni sul verso eroico e sulla sua struttura negli «Erga»*, Estratto dall'«Annuario del Liceo-Ginnasio L. Ariosto» di Reggio Emilia, 1955-1956), indipendentemente dal Mette (cfr. innanzi p. 198), s'è avviato per una strada prossima a quella percorsa dallo studioso tedesco sebbene più ingenuamente concepita. Elementi primi e concreti dei versi sono le parole, non i piedi, entità astratte di cadenza. Dividiamo gli esametri in rapporto alle parole che li compongono; di esse parole trascriviamo la formula quantitativa, ed avremo gli elementi primi, le «unità metriche» di cui l'esametro consta. La conclusione è lineare; ma obblia fatti che pure hanno il loro peso. La costruzione dell'esametro omerico è formulare; tale formularietà verbale-metrica è documentata, secondo ha mostrato il Mette, già in tavolette del lineare B. Quanto il Pecorella accetta per l'esametro esiodico dovrebbe essere riportato ad un'età molto più lontana, a tentativi primi, che quello omerico-esiodico già è inserito in una tradizione metrica severa e cosciente. Ancora: a costituire il ritmo valgono sì le parole singole, ma solo in quanto, attraverso una serie prevista e voluta, generino posizioni metriche ricorrenti, e nel caso specifico dell'esametro isocrono, tali da produrre la linea ritmica perseguita. Cioè, nella giuntura accorta, le parole perdono la loro significazione metrica individuale, per adeguarsi al ritmo dovuto. Altro quindi è dire, come il Mette, che l'acdo sceglieva quelle tali parole, prosodicamente definite, per ottenere l'esametro, in serie dattilica, con la loro giustapposizione; altro quanto il Pecorella afferma, che gli elementi ritmici dell'esametro non sono in origine i dattili, ma i corambi o i ionici o i cretici, etc., dati dalle parole singole succedentesi nel verso. Ancora: nell'esametro non esiste quel «rovesciamento ritmico» che il Pecorella ci vede, soprattutto perchè considera la cesura non «respiro», ma «pausa». Con la sua teoria l'esametro sarebbe teorizzato ampiamente, non hanno incluso tra essi l'esametro dattilico. Anche va ricordato CARLO PRATO per un suo scritto *Restauri testuali euripidei*, in *Ma*, IX, 1957, pp. 1-19 estr., ove, contro un costume invalso dal Hermann in poi, si difende la possibilità della sostituzione anapestica nelle sedi pari del trimetro giambico.

In ultimo va elencato un ampio *Saggio sulla poesia quantitativa antica e moderna* di CARLO LUIGI MANCIA, opera postuma pubblicata da A. BRICCHI, Maltella 1955. Osservazioni interessanti sul ritmo talora qua e là non mancano; e perciò il lavoro è richiamato in questa rassegna, a parte l'ingenua dichiarazione (rinovante in pieno le pretese del Caramuel, che l'A. non conosce) di voler insegnare «la maniera di poter comporre poesie in lingua moderna, secondo il metodo seguito dagli antichi poeti greci e romani».

NB. — Ho già avvertito che, per questa rassegna, mi sono giovato di qualche pagina del mio lavoro *Res metrica*, già citato a p. 208. Naturalmente, molto ho allargato, aggiunto, chiarificato, e soprattutto approfondito, ritornando all'autopsia di opere maggiori e minori. Per rassegna precedenti su questi studi, cfr. principalmente, ZAMBALDI, *Metrica greca e latina*, pp. 22-58; LENCENATIN DE GUBERNATIS in *RFIL*, n. s., IX, 1931, pp. 515-525; KOSTER in *Mem.*, s. IV, vol. III, 1950, pp. 21-53, 127-157; e soprattutto E. KALINKA, *Griechische römische Metrik und Rhythmus im letzten Vierteljahrhundert*, *BursJb*, CCL, 1935, pp. 289-494 e poi CCLVI, 1941, pp. 1-126, e CCLVII, 1942, pp. 1-160. Per gli anni precedenti, vedi, nei medesimi *BursJb*, agli anni 1883, p. 289 segg.; 1886, p. 55 segg.; 1891, p. 1 segg.; 1903, p. 1 segg.

Cen. M.

1. P. L. M. d. D. M. d.
2. L. L. M. d. D. M. d.
- 3.

Sul penultimo punto, capitale nello studio della metrica greca, e sulla confusione — o distinzione di principi e metodi — che in filologia regna al riguardo, ha inciso il divario tra gli indirizzi avversari dell'impostazione teorica, dai primi anni dell'Ottocento ad oggi: da una parte i metrici puri, aventi a corifeo il Hermann; dall'altra i ritmici, moventi nel solco aperto dal Boeckh e dal Westphal. Il sopravvento dei ritmici si è mantenuto, con varia fortuna,

dinamico e nell'accettare che l'accento greco (e con esso quello latino) fosse

e) Circa accento ed *ictus* la maggioranza concorda nel negare l'*ictus* creditasi, soprattutto per la sua facile applicazione, tra il Maas e lo Snell. su basi fragili. Esaminata criticamente, si rivela una leggenda filologica, accettata in funzione di elementi metrici scoperti dall'analisi filologica, poggia guarda determinazione che trasmissione; e la teoria recente, che vuole interpretarli in funzione di elementi metrici scoperti dall'analisi filologica, poggia sui casi v'è grande incertezza. Si dubita della loro validità sia per quanto riguarda la struttura dei $\kappa\omega\alpha\alpha$ della lirica corale, nella maggioranza

ne sia linea ritmica.

c) Per i versi della lirica eolica in generale si accetta che siano quantitativo-sillabici; si discorda però circa la maniera di interpretarli, per quanto

ad accettarne il carattere mensurale.

b) Per le serie anapestiche, cretiche, docmiache v'è sufficiente accordo ci sfugge.

a) Siamo informati abbastanza su natura, costituzione e leggi dell'esametricalo, anche se il fenomeno dell'origine di detti versi, e soprattutto del primo,

La rassegna precedente permette di fissare alcuni punti:

I. Bilancio degli studi metrici.

FONDAMENTI PER UNA TEORIA DELLA RITMICA E DELLA METRICA GRECA

CAPITOLO III

Se la seconda di queste osservazioni può essere accolta entro certi limiti, per la prima e la terza è bene avanzare qualche riserva. Che dalle opere degli antichi scrittori di metrica e di musica non si possa ricavare niente, è affermazione troppo recisa. Che un utile se ne ricavi, è provato anzitutto dal fatto che la maggioranza delle trattazioni moderne, dal Hermann al Koster, mutano l'impostazione da manuali antichi. Certo incide la perdita del più di quella produzione, donde la conseguenza che non troviamo, in quanto rimane, le risposte a tutti i nostri quesiti possibili, né chiarezza tale che eviti interpretazioni insicure; né sono rare le contraddizioni, almeno apparenti. Ma uno studio che situi prospetticamente le opere giunteci, considerando ciascuna nel clima culturale dei tempi nei quali fu scritta, qualche luce potrebbe portarla. Né va dimenticato che su alcuni problemi generali e fondamentali la congruenza è assoluta dall'età classica ad Agostino. A variare sono le interpretazioni di alcuni versi e cola, soprattutto eolici, e si comprende. Al pari di quanto era capitato per l'esametro dattilico e per il trimetro giambico, anche quegli *στίχοι* furono imitati di continuo nell'età ellenistica e romana; da ritmi originariamente musicati trascorsero a ritmi di recitazione; anzi, come vedremo meglio tra breve, da « ritmi » divennero « metri », e quindi « versi »; risulta quindi ovvio il divario tra chi li misurava in rapporto alle forme antiche e chi rispetto all'acquisita tonalità nuova.

valida e riconoscibile.

c) la necessità di aderire sempre al verso, come unica e sola unità ritmica affatto diversi;

b) l'inconsistenza e l'inutilità del confronto tra le linee ritmiche dei periodi greci, e quelle della musica moderna, movente da principi mensurali

a) l'asserita confusione dominante negli scrittori di metrica greci e latini, intricati e contrastanti al punto che, da quanto dicono, non possiamo ricavare alcun ausilio a risolvere problemi proposti, donde la necessità di costruire sulla sola base dell'esame dei testi poetici;

trate comuni:

sino al Christ; fu scosso quando il Weil prima ed il Masqueray poi credero trovare la chiave d'ogni verità, l'uno in un brano di Aristide Quintiliano interpretato fuori del contesto, l'altro in Efestione; se non è caduto, ha subito però un grave colpo, dopo la *Griechische Verskunst* del Willamowitz e la *Metrik* del Maas. Hanno avuto scarsa risonanza, un po' perché disorganizzate, un po' perché spesso inquinate da errori filologici, le voci degli ultimi ritmi; a parte il fatto che la scarsità o la mancanza di cultura musicale ha impedito a molti di poter seguire teorie ritmiche che risultavano incomprensibili, o non ben comprensibili, a chi non conoscesse almeno i rudimenti della grammatica musicale. I motivi che portarono i metrici puri ad aver fede soltanto nella successione quantitativa del verso, con le lunghe considerate sempre equivalenti a due tempi primi, fuori di ogni precoccupazione di un ritmo tale in ciascuna strofa o canto (ed una volta salvandone la struttura per piedi elementari, in anni recenti dichiarando anche tale struttura illegittima e priva di validità), trovano il fondamento in tre asserzioni che abbiamo già ricons-

Per $\dot{\alpha}\nu\omega$ e $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ Platone non li spiega; per gli interlucutori erano parole comuni; in fondo due avverbi, « in alto », « in basso », « su » e « giù », trasferiti a significato ritmico. Essi ritornano negli « Elementi ritmici » di Aristosseno (§§ 12 e 17), e dalla maggioranza degli interpreti sono stati intesi come gli antecedenti di « arsi » e « tesi », e poi generalmente accomunati alle nostre dizioni musicali « in levare » ed « in battere ». Non pare sia proprio così, o almeno non tutto così.

Nel secondo dei paragrafi citati Aristosseno, dopo aver asserito che il ritmo nasce dal piede, anzi dalla successione dei piedi, si esprime a questo modo: « Al-cuni piedi hanno due tempi (ed è ovvio che $\gamma\acute{\rho}\nu\omicron\varsigma$ vale $\gamma\acute{\rho}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\acute{\rho}\delta\omega\tau\omicron\varsigma$ = latino *mora*), uno $\dot{\alpha}\nu\omega$, l'altro $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$; altri tre, due $\dot{\alpha}\nu\omega$ e uno $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$, ovvero uno $\dot{\alpha}\nu\omega$ e due $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$; altri quattro, due $\dot{\alpha}\nu\omega$ e due $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$. A dare ad $\dot{\alpha}\nu\omega$ il valore di « in levare » e a $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ quello di « in battere », ci si mette in un vicolo cieco. Infatti:

a) Per il piede di due tempi, il pirrichio (—), la prima breve sarebbe da considerare in levare, la seconda in battere (—); movimento di tipo giambico-anapestico, più che legittimo nella danza pirrica che si avvaleva di tale piede.

b) Piedi di tre tempi primi sono il trocheo e il giambico (il tribacco, secondo il flusso ritmico, aderisce all'uno o all'altro). Aristosseno dice che o presentano due tempi $\dot{\alpha}\nu\omega$ e uno $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$, o uno $\dot{\alpha}\nu\omega$ e due $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$. Mantenere l'interpretazione $\dot{\alpha}\nu\omega$ = « in levare », $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ = « in battere », diventa impossibile. Mentre per il giambico, ad ictarlo (e usiamo per un momento tale parola in metafora, ai fini di comprensione) nel secondo dei due modi previsti da Aristosseno, —, il moto risulta coerente, per il trocheo sarebbe incongruente l'ictazione —. Né, a stare alla dizione aristossenica possiamo ictarlo —, che non gli sono stati assegnati due tempi $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ e uno $\dot{\alpha}\nu\omega$, ma due $\dot{\alpha}\nu\omega$ e uno $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$.

c) Piedi di quattro tempi primi, dattilo e anapesto. Per Aristosseno presentano ambedue due tempi $\dot{\alpha}\nu\omega$ e due $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$. Non sono cioè visti come — e —, ma come — e —.

Il dilemma si stabilisce da sé: o il testo di Aristosseno è corrotto, ovvero in età classica, in accezione ritmica, i termini $\tau\acute{o}$ $\dot{\alpha}\nu\omega$ e $\tau\acute{o}$ $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ non esprimivano proprio il medesimo concetto prestato ad essi, dopo che furono assunti quali antecedenti di arsi e tesi. E poiché non possiamo dichiarare corretto il testo aristossenico per nostre ragioni di comodo, la conclusione è ovvia: per Aristosseno — e così è da credere per Damone — almeno nelle testimonianze prodotte (Plat., *Resp.*, 400 a c; Aristox., *El. rhyt.*, §§ 12-18), $\dot{\alpha}\nu\omega$ e $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ nulla avevano di comune con l'idea di *ictus*, o di percussione incidente su uno o più tempi primi del piede, ma erano pertinenti alla sola relazione delle parti in cui il piede è diviso. La deduzione concorda con quanto si ricava da Platone, « Simposio » 187 bc: δ $\pi\acute{o}\delta\iota\delta\omicron\varsigma$ $\epsilon\kappa$ $\tau\acute{o}\nu$ $\tau\alpha\chi\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\beta\rho\alpha\delta\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$ $\delta\iota\epsilon\gamma\gamma\epsilon\iota\lambda\acute{\epsilon}\nu\omega\nu$ $\pi\rho\acute{o}\tau\epsilon\rho\omicron\nu$, $\psi\acute{o}\tau\epsilon\rho\omicron\nu$ $\delta\epsilon$ $\phi\iota\lambda\omicron\lambda\omicron\gamma\eta\gamma\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu$ $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\epsilon$. « Il ritmo è nato dal rapido e dal lento, elementi dapprima opposti, poi divenuti concordi ». Qui, fuor di metafora, si accenna a concordia di segni o sillabe brevi e lunghe, non a relazioni o ritorni di accenti o *dictus*.

Veniamo ora al termine $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$.

e dei
anzi-
rui»,
(sare)
bre-
none
o tre
itmi,
obioi
dax-
pos-
undi
si gli
d as-
etro
i coi
o di-
too c
Ari-
dire
nche
visto

ssica
erse-
dello
o —
mo-
hi e
suo
, ri-
pa-
gida
ape-
riori
alivà
ndo
aglia
ca e

Derivato dalla radice di $\beta\alpha\lambda\upsilon\omega$ — che in origine indica l'atto di portare innanzi la gamba, per muovere un passo — $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ significò originariamente «marcia», «i piedi». In Pindaro, *pyth.* I v. 2, $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ vale «passo». Partendo da quest'accezione più antica, nel suo traslato ritmico, la parola è stata intesa prima come levare ed abbassare di piede nel passo di danza, poi nel significato di «doppio piede» metrico, o metro. Testimonianze che convalidino tale interpretazione, ed anzi precisino il valore di «base» rispetto a «metro» non mancano, sebbene tarde. Nell'*Ars Grammatica* di Mario Vittorino, al c. 11 del libro I (p. 47 Keil), si legge: «Graeco sermone duorum pedum copulatio *basis* dicitur, veluti quidam gressus pedum. Qui si eiusdem generis, id est pares, iugati fuerint, dipodiam aut, ut quidam, tautopodiam, sin dis-pares, ut trocheo cum iambo, syzygiam efficiunt; in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit». In Atilio Fortunaziano (p. 281 Keil, l. 5) il greco $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ è tradotto «motus et ingressio». Più chiaro Giorgio Cheroobosco nel Commento al «Manuale» di Efestione. Dopo aver affermato che piedi e basi sono riconoscibili dall'orecchio per il loro parallelismo (cfr. p. 178 Consbruch), nel capitolo terzo (pp. 211-212) spiega come $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ sia coesistenza di due piedi, l'uno disposto in arsi, l'altro in tesi; ovvero $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ è la coesistenza di un piede e di una catalessi, data in una sillaba sola, avente valore totale di piede. Epurando la dizione grammaticale latino-bizantina di quanto vi si è inserito di più recente, possiamo ricavarne un concetto di «base», nel tempo istesso parallelo e diverso da quello di metro. Mentre quest'ultimo, a quanto pare, originariamente, non comportava catalessi; la base poteva, in una delle sue parti, essere ridotta ad una figura sola che, in tempi primi, valeva quanto l'intero piede. «Metro» era concetto determinato dalla funzione quantitativa delle singole sillabe, $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ concetto determinato in rapporto alla funzione del ritmo, ascendente o discendente. Il primo era termine essenzialmente metrico, il secondo di natura ritmico-musicale. Ad intendere meglio, con un esempio: una serie $\text{---} \text{---} \text{---}$, $\text{---} \text{---}$ in $\sigma\tau\acute{\iota}\chi\omicron\iota$ ripetuti, era una successione di metri; una serie $\text{---} \text{---}$, --- , --- , --- , --- , --- , --- , --- misurata secondo il fluire del ritmo, con la validità di misura di tre tempi primi per ogni catalessi, era una successione di basi. Per di più, mentre nel metro i due piedi che lo formavano dovevano essere necessariamente uguali o simili (coerenti cioè nel numero dei tempi primi); la base — e questo è il suo carattere distintivo — poteva essere composta anche di piedi diversi, purché coerenti al flusso ritmico. Una successione $\text{---} \text{---}$, secondo la serie nella quale veniva inserita, poteva essere un «metro» o una «base»; una successione $\text{---} \text{---}$ (ove il primo piede conservava sempre il valore di quattro tempi primi, il secondo di tre) era soltanto una base. Ecco quindi che si comprende bene perché Bacchio nella *Isagoge* (§ 57, p. 305 Jan) affermi che il ritmo, nella sua completezza, proceda per «base» o per «dipodia» ($\dots\delta\tau\omega\upsilon\ \delta\alpha\omicron\varsigma\ \beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma\ \kappa\alpha\tau\alpha\ \delta\iota\pi\omicron\delta\iota\alpha\upsilon\ \beta\alpha\lambda\upsilon\eta\tau\alpha\iota$). Fin qui tutto sembrerebbe chiaro; non bisogna però trascurare d'indendere nel giusto valore altre testimonianze nelle quali $\beta\alpha\lambda\epsilon\iota\varsigma$ rivela un'accezione diversa. Negli *excerpta* che Psello trasse dagli «Elementi ritmici» di Ari-

procamente incommensurabili (2 : 1,5 dà un resto di 0,50 che si perpetua all'infinito). Per i nostri fini il valore che Aristosseno dà alla parola $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ è diverso di quello riscontrato nei paralleli citati innanzi, da Mario Vittorino a Cherobosco.

A concludere questa parte dell'indagine bisogna chiedersi: Damone usava il termine $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ nel senso generale che fu poi della parola $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\omega\nu$, comprendendovi così la dipodia con catalessi e come la sizigia formata da piedi diversi ma congruenti nella medesima $\alpha\gamma\omega\gamma\eta$ ritmica, e poi gli stessi piedi suscettibili d'essere misura metrica, o nell'accezione aristossenica? La dizione platonica pare non lasci dubbi. Dato che l'accezione più antica di $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ è pertinente ad un procedere, ed $\alpha\iota\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ sono « i piedi » come « membra su cui ci si poggia »; dato che Socrate nel passo indicato parla di tre $\epsilon\iota\delta\eta$ ritmici, le cui « basi » venivano intrecciate tra loro ($\epsilon\zeta\ \delta\upsilon\ \alpha\iota\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma\ \pi\lambda\acute{\epsilon}\chi\omicron\nu\tau\alpha\iota$), ed il senso più immediato suggerisce un intreccio di metri diversi congruenti nel ritmo; dato che di fronte a $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$, nel brano platonico di arsi non si parla; dato ancora che viene riferito come Damone $\iota\psi\omega$ e il $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ lo stabilisse non solo rispetto ai piedi singoli, ma anche rispetto a forme composte, cioè a « basi » metriche, quali erano — e lo vedremo tra breve — gli $\epsilon\upsilon\delta\omicron\mu\alpha\iota\ \zeta\upsilon\upsilon\beta\epsilon\rho\omicron\iota$; accettato infine che la dizione $\pi\alpha\nu\tau\omicron\delta\alpha\mu\alpha\iota\ \beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ esclude affatto per il termine il valore di « tesi » podica o metrica, restringendosi a quello di elementi o nuclei ritmici incongruenti od opposti: ne risulta assoluta la deduzione che in Damone le $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ erano forme mensurali metriche assunte, in via di $\alpha\gamma\omega\gamma\eta$, a definire la ritmopea, o flusso ritmico che dir si voglia: quindi, proprio l'accezione testimoniat da Mario Vittorino e da Giorgio Cherobosco. Non va però escluso, come del resto s'è già avvertito, che, in alcuni casi, Damone con $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ intendesse anche il « piede », beninteso quello che, per la sua grandezza, fosse totale misura metrica e si trovasse inserito, in successione agogica, tra altre basi ritmicamente congruenti, ma diverse per numeri di tempi primi, ovvero usato in via ritmica nella continuità podica della sua figura; essenzialmente i dattili lirici, i ioni, i bacchei, i cretici; una conferma di quanto si dice è in Atilio Fortunaziano (l. c. a p. 218). Dopo aver chiarito il valore dei termini $\sigma\upsilon\zeta\upsilon\gamma\iota\alpha$ (lat. *coniugatio*), *tautopodia* e *dipodia*, il grammatico aggiunge: « Illi sunt *sott. pedes* » qui in usum omnium carminum veniunt, qui gressibus alternatis quasi incedunt per versus et moventur. hic est motus et ingressio quam Graeci basin appellant; de sublatione constat et positione, quae et thesis dicitur, ut est 'arma vi-' » (passo che dovremo ricordare anche più oltre, p. 252, per altro motivo). Conferma di tale notizia si ricava dall'esame dei primi quattro periodi di ciascuna strofa del parteno maggiore di Alcmane, ove il dattilo è inserito tra complete dipodie trocaiche, e quindi in cadenza autonoma e non mista (cfr. più oltre, p. 237); cioè come base stante a sé.

$\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ dunque può valere doppio piede o piede che faccia metro, e il termine medio tra l'accezione damonea e l'aristossenica si scopre in Aristotele, che usa la parola in un significato incerto, tra di misura e di segno ritmico; così in una frase di « Politica », II 2, 1263 b, 34-35, « come se qualcuno volesse fare un accordo con un solo suono, ovvero un ritmo con

Per Damone gli εἶδη, o modelli primi dei ritmi, erano tre, il δῶκενός, ἰσόμετρος e ἰσόμετρος. Vediamo d'individuare questi tre εἶδη.

anche diverse, l'unità del moto agogico. e a farne percepire l'essenza ritmica bastava, in successive basi giustapposte, uniforme; nella poesia cantata la musica suppliva a determinare aura e tono, recitazione pura, a farne sentire il ritmo, era necessaria la rigidità del flusso serci; ma non era d'obbligo come nei metri. In altri termini, alla poesia di erano molto più liberi, e tra base e base l'isocronia talvolta poteva anche es- cola non procedevano per metri, ma per basi; cioè, nella tessitura figurata, detto, abbracciavano tutte le forme della melica, soprattutto corale. I loro delle misure stesse, o affatto isocrona, o tendenti ad isocronia. I ritmi, s'è constavano di tre o quattro di quelle misure) erano determinati in funzione che indicava tanto i complessi dipodici formanti misure, quanto i versi che *Versb.*, p. 41 n. 26). Per altro i μέτρα (e l'accezione del termine era duplice, 17 sillabe, misurato nel rapporto di 8 : 9 o viceversa (e cfr. Usener, *Allgr.* beffandoli; essi che ritenevano l'esametro epico (ἐπικός) un verso sillabico di *Quarxivol* dei quali parla Aristotele, *Met.*, XIV 6, 1093 a, 26 segg., un po' tura. Forse, anche, Damone aderiva al pitagorismo, ed era con gli ἀρχαίοι. tiva diversi: o forse nel tipo della recitazione, o forse in rapporto alla strut- e con essi le forme dell'elegia, dalla categoria dei μέτρα, vuol dire che il sen- mone erano distinti in ἐπη, μέτρα e πύλοι. Se respingeva gli esametri epici, Secondo già s'è visto, i componimenti poetici e poetico-musicali da Da- agogico, è bene risolvere un terzo problema, quello degli εἶδη ritmici.

Prima di considerare come si concatenasse il gioco delle basi nel moto cedente; e non era esclusa, di periodo in periodo, la possibilità della metabola. a tale senso dallo stesso Damone, o ch'egli già mutava dalla tradizione pre- tisi provvedeva l'uniformità del moto, ἰσόμετρος, ad usare la parola o devoluta in seguito. Ma, nella concezione o teoria damonea, a legare le basi succeden- poi di ἀόρις e θέσις. L'innovazione ebbe certo un suo perchè, come vedremo agogico introduce i termini ἀόρις e θέσις nell'accezione definitiva che fu o il metro, nel senso di relazione di quantità; a significare il flusso del moto avaleva dei medesimi termini ad indicare le parti che formavano il piede era pertinente sempre all'inizio, ἄνω sempre alla chiusa); Aristosseno si piede, quanto quella di due piedi uniti a formare la base dipodica (ed ἄνω e ἄνω indicava sia la relazione delle parti nelle quali veniva diviso il nostri fini però va precisata una deduzione. Mentre Damone, con i termini procedere così nella quantità come nella chironomia segnante i tempi. Ai sibile in rispetto alla sua origine, che indicava un procedere nel ritmo, bilmente ad evitare equivoci; sebbene l'uso diverso della parola è compren- piede resta quindi un *unicum* aristossenico; presto fu abbandonata, proba- desima incertezza. L'accezione di θέσις nel significato di tempo forte del nei ritmi è la base o la sillaba», ove, ad intendere θέσις, si urta nella me- brano di *Met.*, XIV 1, 1087 b, 35-36, «cioè che nell'armonia è l'intervallo, sola, a generare il ritmo non è sufficiente; ed in parallelo si può ricordare un trico la cui ripetizione genera un ritmo, quanto come sillaba in tesi che, da una sola θέσις, ove «base» può essere intesa tanto come elemento me-

ritmopea continua, intende dire che essi soli, a differenza degli altri piedi, formano ritmopee pure, o vuol dire che sono i generi fondamentali secondo cui è possibile una concatenazione ritmica per moto agogico, concatenazione precedente per piedi e metri e basi? Ovvero, quando Aristosseno parla di $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{o}\nu$, di $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \iota\alpha\upsilon\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$, di $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \pi\epsilon\iota\sigma\iota\kappa\acute{o}\nu$, le tre distinzioni sono da ritenere uguali alle damonee $\delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$, $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ ed $\eta\phi\omicron\upsilon\varsigma$? Che $\delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ e $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{o}\nu$ siano forme coincidenti è palese di per sé; ma tra $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ e $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \iota\alpha\upsilon\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$ v'è identità o parallelismo? Cosa sia «genere giambico» è noto: l'insieme delle espressioni musicali e poetiche che, per modulo ritmico e metrico, si avvalevano di serie giambiche (modulo di ritmo ascendente dalla breve alla lunga); sull'enoplio invece le testimonianze sono scarse, anche se esso, dall'Usener allo Schroeder, fu assunto a modello generatore di quasi tutti i versi greci. Tuttavia l'identificazione, almeno come tipo ritmico, risulta possibile. Dato che uno scollasta ad Aristofane (l. c. delle «Nuvole») identifica col $\kappa\alpha\tau' \epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ il prosodico, — di ritmo chiaramente anapestico; dato che lo Ps.-Plutarco nel *De mus.*, c. 29, 1141 b, di tale ritmo prosodico afferma che di solito veniva intonato secondo il $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$ di Ares, proprio degli embateri, o canti di bellici; essendo quindi il ritmo enoplio quello degli embateri, o canti di marcia, ed anche Bacchio (*Isagoge*, 101, p. 315 Jan) dando quale esempio di $\phi\upsilon\theta\upsilon\beta\acute{\alpha}\varsigma \epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ un colon di schema —, cioè giambico-anapestico; considerando infine Mario Vittorino (III 5, p. 111 Keil) l'enoplio simile all'archebullo, cioè ad un'esapodia anapestico-giambica di schema —: va concluso necessariamente che l' $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ (in Aristofane $\kappa\alpha\tau' \epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$) sta ad indicare un ritmo ascendente, che muove dalla breve alla lunga, opposto al ritmo datilico, discendente. Quindi bisogna mettere da parte l'interpretazione del Blass, che ritenne $\kappa\alpha\tau\alpha \delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ e $\kappa\alpha\tau' \epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ doppia dizione dello stesso metro — interpretazione seguita anche dal Lenchantin de Gubernatis (sebbene sia di contro anche la testimonianza di POxy 9 col. II, per cui v. oltre, p. 245) — e postulare invece congruenza ritmica, almeno di moto agogico, tra l' $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ e $\delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ di Damone ed il $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \iota\alpha\upsilon\beta\iota\kappa\acute{o}\nu$ di Aristosseno e dei metricologi e musicologi seguenti. Che poi questo ritmo, fosse individuato nella cellula prima da Aristosseno in — e da Damone in —, è questione secondaria ai fini dell' $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$, ed una distinzione precisa non è facile. Tenendo conto che le parole di Erodot I 12, ove per prima si riscontra la menzione del «ritmetro giambico» sono evidentemente nota marginale entrata nel testo, e quindi non è il caso di avalersene; e che $\iota\alpha\upsilon\beta\omicron\varsigma$ non si trova prima di «Rane», v. 661 ad indicare il trimetro e prima di Platone, *Resp.*, ad indicare il piede; mentre il ricordo di $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma \phi\upsilon\theta\upsilon\beta\acute{\alpha}\varsigma$, prima di Senofonte, *Anab.*, VI 1, 11 e di Platone e di Aristofane (*op. e loc. cit.*), potrebbe vedersi in Epicarmo (a prendere come valida la notizia di Ateneo IV 184 f, che questo comico, nelle «Muse» avesse introdotta Atena che sull'aulo suonava l' $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ per i Dioscuri) — a parte la considerazione che $\epsilon\upsilon\beta\omicron\pi\iota\alpha\iota\omicron\varsigma$ è già in Sofocle, *Oed. R.*, 469 —; e soprattutto ponendo mente al fatto che la marcia degli embateri era in anapesti: si do-

ove --- = ---. Quindi: identità originaria dei tre ritmi cardini nell'efmiao in lode del dio.
Naturalmente, per quel che c'interessa, non vale tanto indugiare sull'origine sacra dei tre ritmi, quanto sul numero di essi; e concludere che nei tre ritmi fondamentali di Damone bisogna individuare l'ascendente e il discen-

Ma, potendo l'i- iniziale di *iη* essere soggetto ad allungamento ed il *π* di *παιδν* soggetto a *correatio* per consonantizzazione del -i- intervocalico, sono legittime anche le scansioni

notava che esso, fondamentalmente, in quanto apollineo (e cfr. la testimonianza dell'inno omerico in *Apoll.* vv. 516-519) era di base cretica:

iη παιδν, iη παιδν, iη παιδν,

di tutti i metri e i ritmi. Partendo dal triplice efmiao peanico, zioni, di forme, di armonie, di metri, suggerì una interpretazione unitaria (fr. 158 Wehrli, da Athen. XV 701 e), indagando su inventori ed inven- stotele come Aristosseno, nella *Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ < διαλαψίδων >* religiosa e sottoposta al sigillo apollineo. Eracleide Pontico, discepolo di Ari- di più, fondamentalmente, non sarebbero potuti essere), fu vista anche in linea Peraltro l'accettazione di tre soli *εἰδη* cardini, in via di tre ritmi (e bacciacio nella forma pura e nelle basi affini.

chiaco: il *φύβος ἦρως* di Damone e Platone non può essere che il cretico-rambo dall'altro adeguandosi, per lo più ed in genere, al ritmo cretico-bac- legati a culti apollinei o dionisiaci, e peana ed iporchema da un lato e diti- cantar gli eroi, ma nella poesia melica; ed essendo gli eroi di massima col- distinguendoli dai *ἡέροι*, *ἦρως* doveva essere altra cosa: il ritmo nato a sequenza di un traslato. Quando Damone chiamava *ἐπὶ* i versi d'Omoro, le imprese degli eroi nei poemi omerici e ciclici. Ma l'interpretazione è con- o *heroun* intesero l'esametro dattilico, il verso col quale erano state cantate si potrebbe osservare che la tradizione postalesandrina e la romana per *ἦρως* del brano in cui è inserito, —|— ovvero —|—. Contro tale identificazione qui il cretico, che può essere considerato, caso per caso, secondo la ritmica tava un terzo che fosse medio tra i due e capace di ambidue le *ἀγῶναι*: di — ed uno discendente di base —, anche ai fini della metabola, necessi- mico, ci porta ad individuarlo nel peonico. Tra un ritmo ascendente di base *Rhet.*, III 8, 1408 b, 32 sia il dattilico), e più ancora l'evidenza del fatto rit- nello spondeo. Il parallelo con Aristosseno (non ostante già per Aristotele, Resta l'*ἦρως*, che il Radermacher (cfr. p. 200) credette d'individuare piuttosto all'anapesto misurato in metri che al giambo.

rebbe concludere che l'« enoplio composito » di Damone corrispondesse

dente, e il terzo medio tra i due; assegnando al primo soprattutto anapesti e giambi, al secondo dattili e trochei, al terzo i piedi, o metri, di $\frac{5}{8}$.

Questa costruzione, così com'è stata dedotta, sembra evidente. Ma Aristide Quintiliano, nel cui *De musica* si legge la sola trattazione compiuta che ci sia giunta circa i $\gamma\epsilon\nu\eta$ $\pi\omicron\delta\iota\kappa\alpha$ (I 14-16, pp. 23-26 Jahn), nel genere dattilico, accanto al giambo pone il trocheo. Non sorge perplessità, ci si domanda, e non bisogna attribuire già a Damone un'organizzazione simile? Va risposto negativamente sulla stessa base dei testi esaminati. Che l'anapesto in Damone non possa essere abbinato al dattilo in un $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\tau\omicron\varsigma\omicron\nu$, anche se ambedue lo formano, né il trocheo al giambo in un $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\delta\iota\tau\alpha\chi\alpha\sigma\iota\omicron\nu$, è chiaro abbastanza dal modo come in Aristofane, nel passo citato delle « Nuvole », il $\kappa\alpha\tau' \epsilon\nu\delta\pi\lambda\alpha\iota\omicron\nu$ è contrapposto al $\kappa\alpha\tau\alpha \delta\alpha\chi\tau\upsilon\lambda\alpha\iota\omicron\nu$. Quindi, in Damone, risulta stabile un $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ dei ritmi ascendenti, un $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ dei ritmi discendenti, e l' $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ vario dei ritmi bacciacco-cretici. La teoria di Aristide va però riportata indietro nel tempo, e credere segni il passaggio ed il divario tra Damone ed Aristosseno. Il fatto diventa palese ove si considerino due punti che determinano la netta dipendenza di Aristide da Aristosseno. Il primo è pertinente al modo di considerare e classificare i piedi (ché Aristide, I 14, pp. 22-23 Jahn, si rifa strettamente alla teoria aristossenica delle $\delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\alpha\iota \tau\omicron\nu \pi\omicron\delta\omicron\nu$, *El. Rhyth.*, §§ 22 segg.); il secondo è che Aristide Quintiliano, più che prendere a base i tempi primi in sé, preferisce rifarsi ai cosiddetti $\sigma\gamma\mu\epsilon\iota\alpha$ o « segni », che in unità indissolubile costringono sillaba, figurazione e nota del canto; e la distinzione dei piedi in rapporto ai singoli $\sigma\gamma\mu\epsilon\iota\alpha$ è dottrina già aristossenica (cfr. *El. Rhyth.*, §§ 10-11). I $\sigma\gamma\mu\epsilon\iota\alpha$ dunque si conglobavano in piedi, i piedi in sizigie e periodi, il cui ritmo fluiva non in rapporto all' $\alpha\lambda\gamma\omega\gamma\eta$ naturale del piede primigenio, ma secondo un' $\alpha\lambda\gamma\omega\gamma\eta$ imposta per arsi e tesi. Di qui forme ritmiche bilanciate secondo un $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\tau\omicron\varsigma\omicron\nu$ o « genere uguale » (rapporto di 1 : 1 o 2 : 2, etc.), in un $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\delta\iota\tau\alpha\chi\alpha\sigma\iota\omicron\nu$, o « doppio » (rapporto di 1 : 2 o 2 : 1), ed un $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\eta\mu\iota\delta\iota\alpha\iota\omicron\nu$ (rapporto di 2 : 3 o 3 : 2). Ci sarà quindi sempre un genere dattilico, un genere giambico ed un genere peonico, ma con ritmo imposto e non nascente dalla $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\iota\varsigma$ in sé. Il contrario, cioè, di quello che perseguiva Damone, se egli (cfr. Platone, *loc. cit.*), « determinati i ritmi di una vita disciplinata e forte », costringeva « il piede e il melos a seguire la parola e non la parola a seguire il piede ». Ad intenderci meglio, mentre Damone respingeva le $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ $\pi\alpha\upsilon\tau\omicron\delta\alpha\pi\alpha\tau\alpha\iota$, in nome del ritmo, crea sotto l'impulso dei ditterambografi, accettava tali $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$, disciplinandole in una forma ritmica. A concludere: in Damone tre $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ ritmici: enoplio o ascendente, con anapesti e giambi; dattilico o discendente, con dattili e trochei; erbo, con peoni, cretici, baccèi. In Aristosseno probabilmente, e con certezza in tutti gli epigoni, tre $\gamma\epsilon\nu\eta$; un $\tau\omicron\varsigma\omicron\nu$, o dattilico, con dattili ed anapesti, un $\delta\iota\tau\alpha\chi\alpha\sigma\iota\omicron\nu$, o giambico, con giambi e trochei; un $\eta\mu\iota\delta\iota\alpha\iota\omicron\nu$, corrispondente all' $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ $\eta\epsilon\upsilon\omicron\nu$ di Damone. Ed è chiaro quindi che determinati i $\gamma\epsilon\nu\eta$ con ragione mensurale, gli originari $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ vi furono sottome-

come partizione. Il $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\tau\omicron\varsigma\omicron\nu$ ebbe un $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ dattilico, un $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ anapestico

εἶδος ο τροχαῖο ο giambico ο misto (— : — ; — : — ; — : — ; — : — ; etc. sempre in rapporto di 3:3); il γένος διατάσσον ebbe così un εἶδος giambico, come un trocaico, come uno ionico e così di seguito.
A comprendere meglio il gioco delle basi e del flusso uniforme, secondo la teoria di Damone, si consideri qualche brano antico che fornisca parole e musica (anche se si tratta d'esempio che acceda, come vedremo, meno alla posizione damonea, e più alla linea aristossenica-aristideica); così quel cosiddetto « epitalio di Sicilio » che tra tutti i documenti musicali greci in nostro possesso è il più chiaro, non presentando lacune.

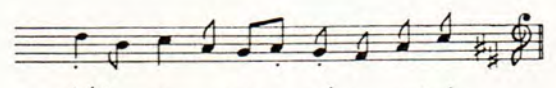
C Z Z K I Z I
ὁ - σὺν ᾧ φαι - - νου,



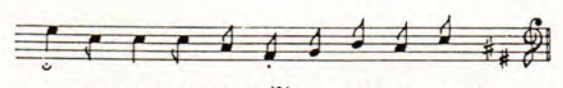
K I Z I K O C O Φ
τηρὲν ὁ - λωσ σὺ λυ - - πού.



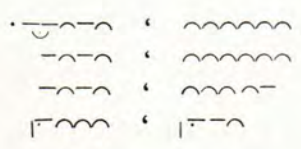
C K Z I K I K C O Φ
πρὸς ὁ - λι-γὺν ἐστὶ τὸ ζῆν,



C K O I Z K C C X
τὸ τε-λωσ ὁ γόβνος ἀ-παι-τελ.

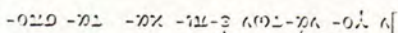


A parte quel che può essere la disposizione della melodia in battute isocrone, secondo l'uso nostro moderno, per nulla necessaria ad intendere il ritmo antico (ché ne sarebbe anzi aduggiato e forse tradito), qui ci troviamo di fronte a sequenze ritmiche di tipo giambico, che, nel costume greco, andavano schematizzate per doppie basi, o doppie dipodie; cioè:



$$\begin{array}{ccc} \vdots - \cup - \cup & \vdots - \cup \cup \cup & \vdots - \cup [- - \\ & - \cup \cup & \vdots - \cup - \end{array}$$

'- . . ∩ | - ∪ - ∪
- ∪ - ' - ∪ -



-0.70 612 - 3% - 1 600 000 28-71 102

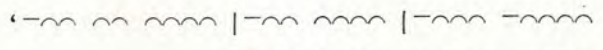
IV A IV II A IV V II V

Com'è ovvio, la base ritmica si precisa meglio nella seconda parte dell'Inciso (ed è ovvio, che lì, all'orecchio, il ritmo più risalita), e l'isocronia, mantenuta per cinque sizigie, è rallentata nell'ultima cadenza, che da come l'esaurirsi del flusso melico, nell'abbassarsi dell'ultima nota. Anche se — come abbiamo già detto che vedremo in seguito — l'esempio sia consonso alla prassi musicale postdammona, in tutto il periodo l'*ἁγῶν* è ancora regina, ed incatenando lunghe e brevi secondo serie univoche di basi e sizigie coerenti, determina un'assoluta unitarietà di ritmo che sana anche l'eccezione all'inizio del secondo colon. Similitarità più evidente in un documento più antico, il papiro 59533 del Museo del Cairo, databile al 250-200 a. C., e che ci conserva, probabilmente, un brano di un ditirambogrofo dell'epoca d'oro: quindi fine del quinto o inizi del quarto secolo, e musica audacissima nell'inquadramento tonale (avvertendo però che la trascrizione è approssimata), e tuttavia che risponde ancora con una sola nota ad ogni sillaba del testo, ove nulla accenna a divisione di cola.

A mostrare la persistenza del costume, con le più ampie libertà portate dal sormontare della musica sul testo, anche nell'abbandonare della quantità verbale, si consideri ancora un esempio gregoriano, il primo versetto del « Kyrie » della « Missa de Angelis »:

Ky-ri - e - lei-son.

Trascrivendo le note per brevi e lunghe



cioè flusso ritmico di basi diverse, legate per moto agogico uniforme.

Gli elementi acquisiti sono sufficienti a fissare i punti fondamentali della teoria di Damone. Elemento primo di ogni misura metrico-ritmica già per lui era il $\gamma\acute{\rho}\omicron\nu\omicron\varsigma$ $\pi\acute{\rho}\omicron\tau\omicron\varsigma$, il « tempo primo », cioè la sillaba breve considerata o in sé o in trasposizione strumentale. Un numero determinato di tempi primi, espressi quantitativamente per brevi e lunghe, misurabile nel rapporto delle sue parti (1 : 1, 1 : 2, 2 : 1, 2 : 2, 2 : 3, 3 : 2, etc.) costituiva un piede. Una coppia di piedi uguali poteva formare un « metro ». La successione di un piede completo e di una catalessi valida per un egual numero di tempi primi (per es. —, —, —, —, etc.), ovvero di due piedi coerenti in $\acute{\alpha}\lambda\omega\gamma\eta$ ma differenti per numero di tempi primi, formavano una « base ». Piedi, metri e basi venivano misurate per $\acute{\alpha}\lambda\omega$ e $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$, cioè per « su » e « giù », chironomicamente. Sia nel piede, che nel metro e nella base, la prima parte era in $\acute{\alpha}\lambda\omega$ e la seconda in $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$. Due erano le $\acute{\alpha}\lambda\omega\gamma\alpha\iota$ assolute del flusso ritmico, moventi dagli $\epsilon\iota\delta\eta$ cardini (dattilico, enopio e peonico), ascendente e discendente, naturalmente in varietà di moto dal lento all'accelerato; ed è ovvio che esse nascevano proprio in funzione dell' $\acute{\alpha}\lambda\omega$ e del $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$. L' $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ peonico, più vario degli altri due, poteva accedere, secondo i casi, sia all' $\acute{\alpha}\lambda\omega\gamma\eta$ ascendente che alla discendente.

Per le dottrine di Damone, soprattutto per l'esame più minuto dei testi, cfr. anche, nel mio volume *Filologia minore*, Napoli, ed. Ricciardi, 1956, il cap. XVIII, pp. 197-214; inoltre il volume del Lassere, citato innanzi a p. 148, e gli studi di H. RYFFEL, *Eukosmia. Ein Beitrag zur Wiederherstellung des Areopagitikos des Damon*, in *Musikhefte*, IV 1947, pp. 231 segg.; H. KOLLER, *Mimesis in der Antike*, ed. Francke, Bern 1954, pp. 21-24; A. E. RAUBITSCHER, *Damon*, in *Classica et Medievale*, XVI 1955, pp. 78 segg. Il Lassere anche opina che per Damone tre erano i ritmi cardini, $\kappa\alpha\tau' \epsilon\nu\theta\eta\lambda\omicron\nu\varsigma$, $\kappa\alpha\tau\alpha \delta\acute{\alpha}\kappa\tau\eta\lambda\omicron\nu\varsigma$ e cretico; ma accetta pure che, per quel musicologo, il ritmo era rapporto determinatosi, nella marcia o nella danza tra la durata del tempo che il piede del danzatore poggiava a terra, e quella durante la quale il piede volteggiava in alto. Tale rapporto si sarebbe misurato secondo le tre forme del genere uguale, doppio e sesquialtero. Per i termini $\acute{\alpha}\lambda\omega$ e $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ il Lassere li considera senz'altro gli antecedenti di $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ e $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$.

Che per Damone il piede facesse gioco come elemento ritmico, si ricava chiaramente da Platone, *Resp.*, 400 c, $\kappa\alpha\iota \tau\omicron\upsilon\tau\omega\nu \tau\iota\sigma\iota\nu \omicron\lambda\iota\alpha\iota \tau\acute{\alpha}\varsigma \acute{\alpha}\lambda\omega\gamma\alpha\iota \tau\omicron\upsilon\varsigma \pi\omicron\delta\delta\omicron\varsigma \acute{\alpha}\lambda\omega\delta\nu \omicron\upsilon\chi \eta\tau\tau\omicron\nu \psi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon \tau\epsilon \kappa\alpha\iota \epsilon\pi\alpha\lambda\iota\upsilon\epsilon\iota\upsilon \eta \tau\omicron\upsilon\varsigma \beta\upsilon\theta\iota\upsilon\delta\omicron\varsigma \acute{\alpha}\lambda\omega\delta\upsilon\varsigma$, « e per alcuni di questi ricordo che biasimava ed anche lodava il moto ritmico del piede, non meno che i ritmi stessi ». Che il termine $\mu\acute{\epsilon}\tau\omicron\nu\omicron\varsigma$

dal medesimo Damone venisse usato in accezione duplice, è chiaro da Aristofane, *Vub.* 641-642, ove accanto a *κλῆματα μέτρα*, nel senso di « verso più bello », si parla di *ἐπιμέτρα* e di *τετραμέτρα*, cioè di versi composti di tre o quattro misure metriche.

Per l'ἥρως cfr. anche Mario Vittorino nel primo libro dell'*Ars Grammatica*, p. 50 Keil. Dopo aver detto che proprio dell'epica è l'*heroicum metrum*, l'esametro dattilico, aggiunge: « idem et pythium, quod interfecto pythio dracone compositum esse dicitur, cum Delphorum incolae laudem Apollinis ita persequerentur, ἢ πᾶν, ἢ πᾶν, ἢ πᾶν, quod constat ex spondeis. Idem erit iambicum trimetrum si ἢ litteram quae dichroon est corripias: ritorno alla tradizione eraclea, con tutte le conseguenze già considerate. A far sentire il termine ἥρως nell'accezione di esametro eroico, concorse certo la ragione attualistica dell'abbandonare quasi totale di quel ritmo in età romana, in inni non apollinei.

Da aggiungere: Non è possibile dire se, di fronte a *ῥαῖς*, Damone si avalesse anche del termine *διπλῆς*, ad indicare coppia di piedi uguali soprattutto di giambi o di trochei, senza catalessi; ma non pare. Il vocabolo *διπλῆς* è testimoniato dapprima in Cratino (fr. 162 Kock, 164 Edmonds); ma, in parallelo con *διπλοῦς* di Aristofane, *Lys.* 1243 (= danzare la « dipodia », da parte di una donna laceda), il termine è inteso come qualificativo d'una danza laconica, una specie di « passo doppio ».

Circa *ἄλω* e *κῆτω* G. B. Pighi, in una lettera inviata mi dopo la lettura delle bozze di questo lavoro, dubitando dell'interpretazione data innanzi, pensa che nel § 17 degli *El. rhyth.* aristossenicî (cfr. p. 217) *ῥαῖς* debba essere inteso non come *πρότος*, ma quale « durata » di parte di un piede o di tutto un piede nel metro, e che *ἄλω* e *κῆτω* varrebbero « slancio » e « posa » così del piede, come del metro e del verso. L'interpretazione del Pighi è molto suggestiva; ma, ad accettarla integralmente mi pare ci sia un ostacolo: che, nel caso specifico, Aristosseno, dopo di aver definito, al § 10, cosa sia *ῥαῖς* *πρότος*, nei paragrafi seguenti descrive i singoli piedi in rapporto ai *ῥαῖς* *πρότοι* di ognuno. Comunque nulla impedisce d'intendere *ἄλω* e *κῆτω* per « slancio » e « posa », purché sia mantenuto il principio che l'*ἄλω*, il « su » riguarda sempre l'inizio e il *κῆτω*, il « giù » sempre la fine del piede, o della base o del metro.

Un'altra considerazione, quasi a scrupolo. Ove si respinga il valore accettato di *ἄλω*, in Damone, e si accolga già per lui la distinzione, che abbiamo definita aristotelica, di *ῥῆμα* ed *εἶδος*, si dovrebbe pure concludere che la scoperta musicale del valore del « tempo », da misurare anche per i *ῥαῖς* in battute, fosse già nota ai poeti della prima metà del secolo quinto; ma così non ci sembra. L'unica testimonianza su cui si potrebbe far leva — l'uso promiscuo di dattili ed anapesti nei ritmi anapestici — risulta labile, essendo quei ritmi già sentiti, al pari dei dattilici uniformi, in funzione metrica. Per altro l'esame della tradizione non pare possa confortare tale tesi; e tutto sarà al lettore più chiaro un po' oltre, al § VII di questo capitolo.

III. Ritmi e metri.

La distinzione tra metri e ritmi — versi recitati i primi, precedenti per misure isocrone; cola musicati i secondi, ciascuno coerente al flusso del periodo ritmico che lo contiene, con isocronia possibile ma non necessaria — si conserva costante presso i grammatici e i metrici greci e latini, dall'età di Damone a quella di sant'Agostino; e, si potrebbe aggiungere, anche d'età più recente, che l'asserito resta tradizionale nei musicologi del medio evo. E una verità che tutti accettano come nota, ferma ed indiscutibile. Sole varianti rispetto alla dizione damonea:

- a) non s'insiste a chiamare basi gli elementi mensurali dei ritmi; il termine *μέτρον* basterà ad indicare le misure prime, e dei ritmi e dei *μέτρα*;
- b) gli *epe* non furono più sentiti come gruppo indipendente, ma sistemati nei *metra*.

P. 1.
1. Pick-up
2. Pick-up
~~3. Pick-up~~

NOZIONI GENERALI

CAPITOLO I

I. Ritmo e suoi elementi. Piedi tradizionali, metri, periodi. Figure ritmiche.

1. — Non v'è linguaggio senza ritmo. Ma se la parlata comune si avvale di un ritmo slentato e diffuso, e la prosa d'arte d'una coordinazione, talora cadenzata, mirante soprattutto a parallelismo di membri; poesia e musica domandano un procedere più geloso, un ritmo più serrato, percepibile con immediatezza.

Che cosa per i Greci fosse *ῥυθμός*, in poesia e in musica, l'abbiamo visto nelle definizioni « tecniche » di Aristosseno e di Aristide Quintiliano; e va ricordato che se i Latini tradussero la parola con *numerus* (cfr. p. 231), *ἀριθμός*

in significato di *ῥυθμός* si riscontra sia nella « Retorica » di Aristotele (III 9, 3) che nei « Problemi musicali » attribuiti anche ad Aristotele (XIX 15, p. 87, 5 J.).

Tra i Greci la melodia in origine fu assai gracile, semplice melologo nascente dalle sillabe; e i poeti antichi non poterono non poggiare sul ritmo, come elemento primo del linguaggio musicale e poetico. Conviene quindi doman-

darci l'accezione precisa della parola *ῥυθμός*.

Tutti i sostantivi formati col suffisso *-ῥυθ-* suggeriscono idea di misura, per lo più calcolata, o calcolabile, esattamente. *Ἀρ-ῥυθ-ός*, dalla radice *ἀρ-* *ἀρρίσσω*, non è tanto « amicizia », secondo si traduce, ma « patto » misurato nei rapporti dei doveri reciproci. *Στα-ῥυθ-ός* è « peso » che la bilancia misura; *στα-ῥυθ-ός* « tappa », distanza nota nella sua lunghezza. *Ἀπ-ῥυθ-ός*, « numero », più che in rapporto con *ὑπόρρος* (secondo il comune consenso dal Boisacq al Frisk), va riportato alla radice di *αἶψα*, « sollevo » (in metatesi *ἀπ-*); *ἀπ-ῥυθ-ός* è « ciò che viene sollevato » perchè sia contato; parola mutuata dal costume antichissimo dell'insegnamento del calcolo, per cui il discente, dietro l'esempio del maestro, sollevava dal mucchio una manciata di sassolini, per poi « contarli », determinando il « numero ». *Πυ-ῥυθ-ός*, dalla radice di *πέφω* > *πέω* è quindi « corrente » o « flusso » che scorre secondo

2. — La metrica delle poesie classiche, di base quantitativa, è sistemata secondo un gioco di sillabe di quantità definita, che variamente s'intrecciano e si succedono. Per la misura del tempo nel flusso ritmico i Greci ipotizzarono tre unità elementari diverse nel nome, per il differente « ritmizzabile » cui ciascuna si riferiva, congruenti nel concetto che volevano esprimere: per la musica il $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ o « tempo primo » (lat. *mora*); per la dizione poetica la $\beta\rho\alpha\chi\epsilon\iota\alpha$ $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\eta$ o « sillaba breve » (lat. *brevis*); per la danza il $\sigma\gamma\mu\epsilon\iota\omicron\nu$, o « segno » o « mossa » (lat. *signum*). Presto il valore specifico dei termini si confuse nella promiscuità dell'uso. $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ significò il nucleo valse quanto « sillaba breve » e $\sigma\gamma\mu\epsilon\iota\omicron\nu$ significò più solitamente il nucleo elementare e composto che assomma tempo primo musicale e sillaba breve insieme col moto di danza che poteva accompagnarli.

La sillaba breve, il cui contrassegno grafico è $\sim$, si riporta alla minima quantità sillabica che possa essere pronunciata, e coincide col « tempo primo », definito da Aristosseno (*El. rhyth.*, § 10) $\delta \upsilon\pi\omicron \mu\epsilon\tau\epsilon\omicron\upsilon\varsigma \tau\omega\nu \beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ $\delta\upsilon\nu\alpha\tau\omicron\delta\varsigma \delta\upsilon\nu \delta\iota\alpha\mu\epsilon\tau\epsilon\theta\eta\nu\alpha\iota$, « quello che non è suscettibile d'esser diviso da alcuno dei ritmizzabili ». Appena diversa la definizione di Aristide Quintiliano (I 14, p. 21 f.), $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma \mu\epsilon\tau\epsilon\omicron\upsilon\varsigma \delta\epsilon\tau\iota \chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma \delta\iota\sigma\tau\omicron\mu\omicron\varsigma \kappa\alpha\iota \epsilon\lambda\alpha\chi\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$, « il tempo primo è inescabibile e minimo ».

La $\mu\alpha\kappa\rho\alpha$ $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\eta$, la sillaba lunga (lat. *longa*), il cui contrassegno è —, non sappiamo se nella pratica seguita dai Greci e dai Latini, certo nella

Per il ritmo e suo rapporto con i ritmizzabili (= $\beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$), cfr. Aristosseno, *El. rhyth.*, §§ 1-7. Per questo scrittore, com'è stato già ricordato (p. 250) il $\beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ è una $\tau\acute{\epsilon}\tau\iota\varsigma$ $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ (cfr. Schol. in Hermog., *Rh.G.*, VII 892, 10), ed $\delta\epsilon\tau\iota \chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ $\delta\iota\sigma\tau\omicron\mu\omicron\varsigma$ (§ 7). Per la definizione di Aristide Quintiliano, cfr. anche p. 250. Efestione (fr. 1 dal citato scolio ad Ermogene, p. 76 C.) accettava la definizione aristossenica. Me-desima posizione tradizionale in Mario Vittorino (I 10, p. 42 K.): « *rhythmus temporum inter se ordo quidam... rhythmus, id est a rhyzi et fluore quodam nuncupatur* ». Natural-mente non mancò la controversia se fosse il ritmo a generare i metri, o i metri e i piedi a produrre il ritmo. Cfr., nel *Commento* di Giorgio Cherobosco: $\pi\alpha\tau\eta\rho \kappa\alpha\iota \gamma\epsilon\nu\epsilon\sigma\iota\varsigma \tau\omega\nu \mu\epsilon\tau\epsilon\omicron\upsilon\varsigma \delta\epsilon\tau\iota \delta \beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ (p. 177 C.); ma già prima Porfirio, nel *Commento* alla teoria ar-monica di Tolomeo (p. 74, 15 Düring): $\epsilon\pi\epsilon\iota\delta\eta \pi\alpha\tau\eta\varsigma \delta\iota \beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma \epsilon\kappa \pi\omicron\delta\delta\omega\nu \tau\eta\nu \sigma\upsilon\gamma\kappa\epsilon\iota\nu\alpha\iota$, con richiamo evidente alla teoria dei prototipi (cfr. pp. 245-247).

Per l'etimologia di $\beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ riprendo quella difesa dai lessici, e già prima da G. CURTIUS, *Grundzüge der griech. Etymologie* Teubner, Leipzig 1873, p. 354 (respingendone però l'in-terpretazione troppo semplicistica, che fa $\beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ = *Takt*, cioè battuta); né discuto et-mologie recenti, o posizioni, che mi sembrano poco probabili (come quella del Jaeger, che intenderebbe piuttosto « indugio », « punto fisso » di fermata, a determinare appunto il « tempo »). I principali lavori sul ritmo sono stati già ricordati nella rassegna compiuta nel secondo ca-pitolo della prima parte.

un ordine controllabile e controllato; flusso che, misurato, risulta suscetti-bile di ripetersi o di venir ripetuto. $\beta\upsilon\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ implica quindi un nesso che in-treccia i concetti di « flusso », di « ordine » e di « iterazione », ed indica il ripetersi di una « costante » definita nelle posizioni quantitativae, e tuttavia capace di mutamenti interni attraverso lo scambio degli elementi ritmici, o $\epsilon\pi\iota\beta\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$, che vi fanno gioco. Legge precipua: il rispetto al senso del fluire, nel discendere o nell'ascendere.

teoria soprattutto di metrici e di grammatici, venne considerata uguale a ~, cioè a due brevi o tempi primi.

Per quanto s'è detto, teoreticamente, rispetto alla breve, la lunga mantiene il rapporto di 2 : 1. Ma nei passi musicati detta sillaba, informata dal valore della nota che la sosteneva, poteva essere prolungata per più di due tempi primi. I contrassegni di tali lunghe, da tre a cinque tempi (secondo ci sono dati nel *De musica* dell'Anonimo del Bellermann, § 1, e secondo, almeno in parte, i documenti musicali convalidano), sono i seguenti:

- per la lunga di tre tempi primi;
- per la lunga di quattro tempi primi;
- per la lunga di cinque tempi primi.

L'estensione della lunga oltre i due tempi veniva detta *rovh* (Cleon. *Iag.*, c. 14, p. 207, 5-6 J.), ovvero *παρέκτασις* (Dionigi d'Alic., *De comp. verb.*, 15, 90). Un *χρόνος* suscettibile d'essere diviso in tempi primi era detto *κύβητος*, «composito» (cfr. Arist. Quint., I 14, p. 22 J.: *κύβητος δὲ ἐστὶν χρόνος διαίρετός*).

Nei periodi ritmici e nei versi, così come nelle melodie, qualche valore quantitativo poteva essere sostituito da un *χρόνος* *κενός*, o «tempo vuoto» o «pausa». Tali pause, suscettibili di prolungarsi da uno a quattro tempi (secondo informa lo stesso Anonimo del Bellermann, *loc. cit.*) venivano segnate così:

κενός βραχύς, pausa di breve, $\wedge$;
κενός μακρός, pausa di lunga di due tempi, $\wedge$;
κενός μακρός τριήμιος, pausa di lunga di tre tempi, $\wedge$;
κενός μακρός τετραμήμιος, pausa di lunga di quattro tempi, $\wedge$.

La quantità del «tempo primo» o «della sillaba breve» aveva una misura ipotetica e contingente, che poteva mutare caso per caso. Come nel nostro sistema musicale una minima, unità di misura del tempo di $\frac{1}{4}$, non è una costante rigidamente assoluta, ma varia in rapporto al moto della melodia, allargandosi dal *presto* al *largo*; così la breve in antico era suscettibile, soprattutto nel canto, delle medesime variazioni; né va escluso che la stessa composizione, in momenti diversi, con interpretazioni differenti, potesse essere eseguita, in recitazione o in canto, più allentata o più affrettata. Circa la brevità naturale Dionigi d'Alicarnasso (*De comp. verb.*, 15, 87) nota come sillabe considerate prosodicamente tutte brevi, in realtà differiscono, sia pure minimamente, per la stessa loro formazione. Ad esempio di progressione estensiva della brevità della sillaba iniziale, lo scrittore cita nell'ordine le parole seguenti: *δ-δός* < *Πδ-δός* < *τδ-πός* < *σδδ-πός*. Per il modo di trattare le sillabe nei canti lirici, almeno in tarda età romana, cfr. Mario Vittorino I 8 (p. 39 K.): «musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt, in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extensas pronuntiationis tam longis longiores quam rursus per correptionem breviores brevibus profertunt». Nel trasferire i segni metrici a note del nostro sistema l'uso invalso, e più comune, è di seguire l'equivalenza $\cup = \vee$ e $- = \text{—}$. Naturalmente influiscono anche, volta per volta, posizione diversa di studi e fini perseguiti.

suscetti-
o che in-
indica il
tuttavia
i ritmici,
del fluire,
posseno, El.
quod è una
dovon suve-
Efestione
temporum
Natural-
i e i piedi
teoria ar-
dovkewvrai,
CURTIUS,
però l'in-
discuto eti-
taeger, che
«tempo».)
secondo ca-
unitativa,
riamente
o i Greci
«ritmiz-
no espri-
(); per la
; per la
ore spe-
πόδτος
il nucleo
ba breve
orta alla
«tempo
ov pūli-
d'esser
Aristide
d'xyctos,
passegno
ito nella

3. — È detto piede (πούς, lat. *pes*) un gruppo di sillabe che può essere di per sé misura metrica d'un verso o di un ritmo, o elemento di misura metrica. Il piede risulta determinato nel valore quantitativo, sia totale che delle singole sedi, e nella relazione reciproca delle parti. Il gruppo delle sillabe formanti piede può appartenere sia ad una che a più parole.

Aristosseno non definisce cosa propriamente sia un piede. Si limita a dire (*El. rhyth.*, § 16) che serve a segnare il ritmo e a renderlo palese al senso. Non diversamente Aristide Quintiliano (I 14, p. 22 J.) afferma che il piede « è parte distintiva (μέρος) di ogni ritmo, l'elemento per mezzo del quale il ritmo è percepito ». Però sia l'uno che l'altro (cfr. *El. rhyth.*, 22; *De mus.*, I 14, p. 22 J.), ed allo stesso modo, determinano le διαφοράι ποδών, cioè le « differenze » per le quali i singoli piedi si diversificano l'uno dall'altro. Tali διαφοράι sono pertinenti a grandezza (μέγεθος), genere (γένος), composizione (συνθεσις), razionalità ed irrazionalità (πρόθεσις πρότερος e ἁρμονία), divisione (διαιρέσις), figura (σχήμα) ed opposizione o antitesi (ἀντιθέσις).

4. — In rapporto ai tempi primi di cui constano ed alle sillabe che li compongono, dai metrici antichi (cfr. *Efestione*, 3, pp. 10-12 C.; *Aristide Quint.*, I 15-16, pp. 24-25 J.; *Mario Vittorino*, I 21, pp. 44-49 K.; *l'Ars Palaeomonis*, pp. 207-208 K., etc.) i piedi furono raggruppati nel modo che segue:

a) Piede di due tempi primi, bisillabo (per noi moderni, in tempo, vale una battuta di $\frac{2}{8}$):

pirrichio (gr. πυρρικός, lat. *pyrrichus*) = ˘ ˘ .

b) Piedi di tre tempi primi ($= \frac{3}{8}$):

α) bisillabi:

giambo (gr. ἰαμβός, lat. *iambus*) = ˘ — ;

trocheo (gr. τροχαιός, lat. *trochaeus*) = — ˘ ;

β) trisillabo:

tribraco (gr. τριβραχύς, lat. *tribrachys*) = ˘ ˘ ˘ .

c) Piedi di quattro tempi primi ($= \frac{4}{8}$):

α) bisillabo:

spondéo (gr. σπονδαῖος, lat. *spondeus*) = — — ;

β) trisillabi:

anapesto (gr. ἀναπαιστος, lat. *anapaestus*) = ˘ ˘ — ;

dattilo (gr. δακτυλός, lat. *dactylus*) = — ˘ ˘ ;

anfibraco (gr. ἀμφιβραχύς, lat. *amphibrachys*) = ˘ — ˘ ;

γ) tetrasillabo:

proceleusmatico (gr. προκελευσμάτικος, lat. *proceleusmaticus*) = ˘ ˘ ˘ ˘ .

d) Piedi di cinque tempi primi ($= \frac{5}{8}$):

α) trisillabi:

bacchéo (gr. βακχαιός, lat. *bacchus*) = ˘ — — ;

cretico (gr. κρητικός, lat. *creticus*) = — ˘ — ;

palimbacchéo (gr. παλινβακχαιός, lat. *palimbacchus*) = — — ˘ ˘ .

Di tutta la massa dei piedi metrici alcuni, necessariamente, furono considerati cardini umanzi che fu la *Metemetrica* del CARMIERI (cfr. p. 158).

come vedremo in seguito, va considerata piuttosto sizigia o base. Nella serie totale, data innanzi, sono stati enumerati venticinque piedi. Molti di più furono nella tarda elucubrazione scolastica. Basandosi sul numero delle sillabe e partendo dai quattro piedi bisillabi (—, —, —, —), fuori del conto dei tempi primi, i grammatici crearono un sistema movente in progressione geometrica, si da avere: bisillabi 4, trisillabi 8, tetrasillabi 16, pentasillabi 32, esasillabi 64, per un totale di 124 piedi (cfr. Mar. Vict., I 11, p. 42-50 K.). I nomi dei piedi pentasillabi ci sono stati conservati da Dionisio di Alicarnando (p. 475 K.). Per un'informazione, cfr. CHRIST, *Metrik*, pp. 71-72, nonché ZAMBALDI, *Metrika*, pp. 98-99. L'ultimo trattato ancorato ad uno sviluppo di tale tradizione s'è già visto

I 9, p. 41, 12-17 K. Quale piede di otto tempi primi ($\frac{1}{4}$ o $\frac{2}{8}$) si trova talvolta classificato il dispondeo σ embaterio ($\delta\iota\sigma\pi\omega\nu\delta\epsilon\iota\omicron\varsigma$ η $\epsilon\upsilon\beta\alpha\tau\eta\rho\omicron\varsigma$, cfr. Choir., p. 219, 23 C.), formazione che,

L'antibraccio, detto *υπεροβρεχις* in funzione della breve d'inizio (ch'è una vera aggiunta apposta ad un trocheo: —|—), non è un piede schietto, ma un incongruo aggregato metrico inserito nella serie, ai fini di una male intesa completezza (accanto a — e —, — — servì a concludere la serie dei piedi trisillabi di quattro tempi). Cfr. Mar. Vict.

Il piede più breve, il pirrichio, consta di due tempi primi. Secondo avverte Aristosseno, *El. rhyth.*, 17, « non vi può essere piede di un sol tempo»; piede importa rela-

epilitho primo (gr. ἐπιλίθος πρῶτος; lat. *epilithus primus*)
 epilitho secundo (gr. ἐπιλίθος δεύτερος; lat. *epilithus secundus*)
 epilitho tertio (gr. ἐπιλίθος τρίτος; lat. *epilithus tertius*)
 epilitho quarto (gr. ἐπιλίθος τέταρτος; lat. *epilithus quartus*)

f) Piedi di sette tempi primi ($= 7/8$), tutti tetrasillabi:

ἰόνικο α minore (gr. ἰωνικὸς ἀπὸ ἐλαττονος, lat. *ionicus a minore*)
 ἰόνικο α maggiore (gr. ἰωνικὸς ἀπὸ τελευτονος, lat. *ionicus a maiore*)
 ἀντισπαστο (gr. ἀντισπαστος, lat. *antispastus*)
 κορίμβο (gr. χορίμβος, lat. *choriambus*)

molosso (gr. $\mu\omicron\lambda\omicron\sigma\sigma\omicron\varsigma$, lat. *molossus*) = ---;

e) Piedi di sei tempi primi ($= \frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$, secondo i casi):

β) tetrasyllabi:
 pedone primo (gr. πᾶν πρῶτος, lat. *pacon primus*) = ----;
 pedone secundo (gr. πᾶν δεύτερος, lat. *pacon secundus*) = ----;
 pedone terzo (gr. πᾶν τρίτος, lat. *pacon tertius*) = ----;
 pedone quarto (gr. πᾶν τέτατος, lat. *pacon quartus*) = ----.

per la continuità delle brevi. L'anapesto è detto ἀντιστάσιμος (Choir., 215, 15 C.); il cretico, per lo stesso schema, ἀντιπαραστάσιμος (Choir., 215, 21 e 218, 14 C.; Schol. in Heph., 303, 20 C.). Il proceleusmatico quadrisillabo viene nominato pure proceleusmatico (Heph., 11, 17 C. ecc.). Il peone quarto è designato anche quale iporchematico (Choir., 218, 14 C.); e, per i peoni in genere, accanto a παῖον, si trova talvolta παῖον (usato anche ad indicare il cretico); il palimbacchico veniva detto talvolta dionisio, prosodiacco o pompeutico (Choir., 216, 19-21 C.); il molosso è detto pure tri-macros, o anche τριμετρος. Per altre distinzioni onomastiche della tradizione scolastica tarda, cfr. Christ e Zambaldi, (opere citate, II. citati).

Il perché del nome dei piedi, nell'etimologia, non sempre è chiaro. Talvolta l'etimologia è semplice ed il significato palese; altre volte è frutto di sapienza poetica. Si riporta cioè, in mancanza di dati sicuri e precisi, ad aitia che i grammatici hanno divulgato o raccolto. Tentiamo dare un quadro di tali etimologie, avendo presenti soprattutto le notizie della Crestomazia di Proclo, il capitolo περὶ ποδῶν nel Commento ad Efestione del Cherobosco, pp. 213-219 C., gli scoli alla Grammatica di Dioniso Trace (ed. Hilgard), e quanto si spigola nei metrici latini: il tutto vagliato al lume della critica moderna.

Nomi funzionali e limpidi sono quelli del tribacco e dell'anapesto (da ἀνὰ e πᾶν, «batto in contrario», e dall'essere τὸ ἀντιπᾶν τοῦ δακτύλου, cioè ritmato in modo contrario del dattilo), del bacchico e del palimbacchico (il primo nominato in rapporto agli inni in onore di Bacco, nella cui tessitura entrava sovrano, il secondo per essere il rovescio ritmico dell'altro), e dell'epitrito (detto così per la relazione delle parti, secondo il rapporto di 3:4, o viceversa). L'antispasto (da ἀντὶ e σπᾶν) vale «tirato in senso contrario», in quanto il giambico e il trocheo che apparentemente lo compongono offrono una figurazione di valori quantitativi contrapposti. Il coriambico prese nome dall'essere considerato composto da un corio, o trocheo, e da un giambico; infine molosso, cretico e ionici furono nominati probabilmente dalla patria di origine, cioè dal luogo primo ove ebbero vita e voga, anzi che fossero mutati per un uso più ampio (ma per il molosso v'è pure la spiegazione eziologica: da Molosso, poeta cretese che l'avrebbe inventato; cfr. Plot. Sac., III 1, p. 498, 25-27 K.).

Il dattilo (spesso collegato a δακτύλος, «dito», e spiegato nel nome o perché in origine si segnava il tempo col dito, o perché la lunga e le due brevi venivano assomigliate alle falangi di un dito), era il ritmo, o uno dei ritmi, delle danze dei Dattili o Cureti, i sacerdoti della Magna Mater (Rhea > Cibele > Demetra, la παῖον egeo-anatolica), venerata a Creta, danze processionali a tempo pari di marcia; di qui il perché del nome. All'ambiente culturale va riportato anche lo spondee, che in origine avrebbe dato il ritmo alle liturgie accompagnanti le libagioni (σπονδαί). Il proceleusmatico sarebbe stato detto così dalla λέσενος, «esortazione» reciproca dei coreuti ad essere pronti alla danza più veloce.

Più incerto, o addirittura disperato, il vero concetto che si annida nei termini trocheo, piritichio e giambico. Il trocheo, nella denominazione di choreo, pare accenti al significato di «metro più comunemente usato, o più proprio, nei cori». Ma, nella distinzione di ποικύλιος l'etimologia è incerta, non convincendo quella che ne collega l'etimologia a πῆχυν, «corio», e a ποικύλιος, «ruota» (coro a giro tondo, e che muove così come una ruota?). Il piritichio sarebbe stato nominato dalla danza di guerra di cui era ritmo in formato, la piritica, e tale danza, a sua volta, sarebbe stata così da Pirro, figlio di Achille, che tra i primi l'avrebbe danzata in atto d'onore, intorno alla tomba del padre.

Più problematica l'etimologia di τριβῶν. La maggioranza dei trattatisti antichi lo spiega collegando il termine ad un nome di donna, quella dalla quale, per un caso, sarebbe stata desunta la parola a significare il genere poetico, o il piede: o a Iambe, la vecchia serva di Metanira regina di Eleusi, la fante che per prima avrebbe spinto al sorriso Demetra, triste per il rapimento di Persefone ([Hom.] *hymn. in Cer.*, vv. 200-204), o ad un'altra Iambe, una fanciulla che offesa da versi infamanti, come le figlie di Licambe si sarebbe uccisa

(Scho
avreb
nate,
214,
14 C.;
Ma...
logie
gare
pregi
Dicit
nel si
è spie
piede
5
zione
gen.
piti
spos
dati
ana
pro
anti

(Schol. in Heph., 281, 8 C.); o ad una lavandaia, Iambe, che nel parlare, naturalmente avrebbe improvvisato un trimetro giambico, o uno scazonte, nell'avvertire il poeta Ipponatte, che le si avvicinava, a stare attento a non rovesciare il mastello (Schol. in Heph., 214, 9 segg. C.). Aristotele — e con lui si accordano altri scolasti e lessicografi — riporta *ταμβος* a *ταμβίζειν* «ingiuriare»; quindi il giambico sarebbe il metro proprio dell'invettiva. Ma... non *ταμβος* derivò da *ταμβίζειν*, bensì *ταμβίζειν* da *ταμβος*. Conclusione: le etimologie tradizionali di piritichio e giambico rimontano ad *aitia* poetici: tentativi di spiegare parole chiare nel senso, oscure, nell'etimo, ed evidentemente da riportarsi al sostituto pregreco (peraltro, cfr. il lavoro del LERCHESERIN, ricordato a p. 168. Di recente A. CARNOY, *Dictionnaire étymologique du proto-indo-européen*, Institut Orientaliste, Louvain 1955, in rapporto alle forme *wti*, *tri*, *qethur*, ha proposto d'intendere *ταμβος*, *ὑποταμβος*, *δωδεταμβος*, nel significato di « misure a due, a tre, a quattro tempi ». Ma *ταμβος*, « misura a due tempi », è spiegazione che può essere accettata solo fuori d'ogni posizione quantitativa assunta dal piede in sede storica.

5. — Ogni piede consta di un certo numero di tempi primi. In relazione al rapporto reciproco di tali tempi, i piedi sono classificati secondo i generi seguenti:

- a) Genere uguale (*ἴσος ἔσος*, lat. *genus par*):
- | | | |
|-----------------|---------------|-----------------------------------|
| pirrichio | —:— | rapporto tra i tempi primi 1 : 1; |
| spondeo | —:—:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 2; |
| dattilo | —:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 3 : 3; |
| anapesto | —:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 4 : 4; |
| proceleusmatico | —:—:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 5 : 5; |
| antispasto | —:—:—:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 6 : 6; |

- b) Genere doppio (*ἴσος διπλόνος*, lat. *genus duplum*):
- | | | |
|-------------------|-----------|---|
| giambico | —:— | rapporto tra i tempi primi 1 : 2; |
| trocheo | —:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 1; |
| tribraco | —:—:— | rapporto tra i tempi primi 1 : 2 : 1; |
| | —:—:—:— | secondo che sia considerato equivalente ad un giambico o ad un trocheo; |
| ionico a minore | —:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 4; |
| ionico a maggiore | —:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 4 : 2; |

- c) Genere sesquialtero (*ἴσος τριπλόνος*, ovvero *ἐπιδιδυμικός*, lat. *genus sesquialterum*):
- | | | |
|--------------|-----------------|--|
| baccheo | —:—:— | rapporto tra i tempi primi 3 : 2; |
| palimbaccheo | —:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 3; |
| peone primo | —:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 3; |
| peone terzo | —:—:—:—:—:— | rapporto tra i tempi primi 2 : 3; |
| cretico | —:—:—:—:—:—:— | rapporto mobile tra i tempi primi, di 2 : 3 o di 3 : 2, in rapporto alle serie tra le quali sono inseriti. |
| peone quarto | —:—:—:—:—:—:—:— | rapporto mobile tra i tempi primi, di 2 : 3 o di 3 : 2, in rapporto alle serie tra le quali sono inseriti. |

d) Genere epitrítico (ἑπὶ τριτόν):

epitrítico primo	—:—	rapporto tra i tempi primi, 3:4;
epitrítico secondo	—:—	
epitrítico terzo	—:—	rapporto tra i tempi primi 4:3.
epitrítico quarto	—:—	

Il coriambico può essere assegnato sia al genere uguale (—:—) rapporto 3:3) che a quello doppio (—:—, rapporto 2:4, ovvero —:—, rapporto 4:2). Sarà considerato, volta a volta, dell'uno o dell'altro genere, secondo la natura degli altri piedi coi quali si trova a far sistema. Il molosso è da considerarsi pertinente al genere doppio nel rapporto 4:2 o 2:4, secondo che si assimila ad un ionico *a minore* o ad un ionico *a maggiore* (—:— o —:—).

Di questi generi podici s'è riportata la sistemazione di Aristide Quintiliano (I 14, p. 23 J.). Aristosseno, almeno nella terminologia (cfr. *Fl. rhyth.*, § 30), mantenendosi nella scia di Damone (cfr. la discussione a pp. 221-226), accetta soltanto tre generi: dattilico, giambico e peonico, il primo dei quali presenta tra le sue parti un λόγος ἴσος, un «rapporto uguale», il secondo un λόγος διπλασιῶν ed il terzo un λόγος τριπλασιῶν. Nega poi (op. cit., § 35) che la figura eptasema (ἐπτάσημα ἢ ἐπτασημὸς) abbia un vero valore podico, in quanto nessuno dei tre λόγοι cardini risulta congruo (ἐκπυλός) per essa. Per i piedi di cinque o sei tempi primi Aristosseno esplicitamente rifiuta i rapporti di 4:1 e 5:1 (op. cit., §§ 33-34).

6. — Le due parti in cui era diviso il piede dal λόγος del suo genere, s'è già visto come in età classica furono dette τὸ ἄνω e τὸ κατω, e come, a tali dizioni, subentrano poi quelle di arsi e tesi. Dai termini esulava ogni idea di *ictus*. Nei piedi a ritmo ascendente (—, —) la breve iniziale, o la coppia delle brevi, formarono l'arsi e la lunga la tesi; nei piedi a ritmo discendente (—, —) la lunga d'inizio costituiva la tesi e la breve, o le brevi, l'arsi.

Per tutta la questione, cfr. quanto è stato detto nei §§ II, V e VI del terzo capitolo della prima parte. Per disposizione di tesi ed arsi in ritmi di valore contrario, testimonia la prima pia limpida in Bacchio, *Iag.*, § 101 (p. 315 J.): ταυτοῦ... ἀρσεται δὲ τὸ ἀπὸ ἀρσέως... ὑποσέως... ἀρσεται τὸ ἀπὸ ὁσέως.

7. — Oltre i piedi elencati o ricordati innanzi, alcuni teorici (cfr. Aristide Quintiliano, I 16, p. 25 J.; Bacchio, *Iag.*, § 100, p. 314 J.) ne segnano altri due: l'ortio (ὄρτιος), ovvero giambico ortio, ed il trocheo semanto. Erano piedi musicali, o meglio della melica liturgica. L'ortio valeva — (—) (arsi tetrasema, tesi octosema); il trocheo semanto — (—) (tesi octosema, arsi tetrasema).

8. — I piedi venivano distinti in semplici e composti (ἁπλοὶ e σύνθετοι), razionali e irrazionali (ῥητοὶ ed ἀρρητοὶ). Semplici erano detti i piedi non suscettibili di essere divisi in piedi minori, o, come avverte

innanzi, p. 181).

p. 214).

nessesse immutato il numero dei suoi tempi primi. Se un giambico puro valeva 1 j, un giambico

• ၁၀၃၈၇၀

Dionigi d'Alcarnasso (*De comp. verb.*, 17, 111), costanti di non meno di due e di non più di tre sillabe; composti erano i piedi soggetti a tale possibilità. Razionali venivano chiamati i piedi che conservavano lo schema originario e naturale, con il suo chiaro λόγος; irrazionali quelli che alteravano detto schema, e con esso il rapporto delle parti, sostituendo per lo più la lunga alla breve dell'arsi (così, giambico razionale —, giambico irrazionale —: trocheo razionale —, trocheo irrazionale —).

La composizione del doppio piede, a formar metro, per l'anapesto e i piedi trisemi, ha una sua ragione ritmica. La misura del pari è più facile di quella dei dispari. Triste-rire una serie di 1 : 2, 1 : 2, 1 : 2... a 3 : 3, 3 : 3, 3 : 3... (cioè dal τρύος βιττάδιον all'ἑξών), significava facilitare ogni ragione, o conto, sia melico che orchestico. Circa l'anapesto il motivo fu diverso. Il ritmo — — — ... e nella marcia con-terre il passo è facile, il semipasso difficile, specialmente se si tratti di marcia rapida; il tra-sferimento mensurale ritmico da piede a metro (o meglio, l'originaria e naturale disposi-zione ritmica, precedente quella mensurale e podica) rese facile rimare l'accompagnamento di auli o tamburi. Va però aggiunto che tra i metrici antichi, Ellodoro, per alcuni casi, ac-cettava la scansione degli anapesti per piedi (cfr. THIEBANN, o. c., a pp. 13, 112).

metro giambico: $\underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot$
 metro trocaico: $\underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot$
 metro anapestico: $\underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot \underline{\alpha} \cdot$

ed anapesti ciclici furono individuati soprattutto in quelli che, soli, rompevano le serie trocaiche o giambiche di versi colici. La teoria, o ipotesi del datilo ciclico è ormai affatto abbandonata.

V. anche *Excerpta Neap.* in Jahn, p. 415, 3-12).
Oltre che ascendente o discendente, un ritmo è detto regolare o uniforme quando arsi e tesi dei metri si succedono ad intervalli uguali; complesso, se l'ineguaglianza degli intervalli produce posi-

12. — Piedi e metri, senza ceder nulla della loro essenza, si rivelano contemporaneamente elementi ritmici (tale posizione, di per sé naturale, già difesa nella sistemazione aristossenica, è basilare in Aristide Quintiliano, ed è testimoniata netta da Dionigi di Alicarnasso, *op. cit.*, 17, 111, che definisce i dodici prototipi $\phi\upsilon\lambda\alpha\iota\ \eta\ \rho\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$). Un dattilo, —, come piede è un nesso sillabico, formato da una lunga e da due brevi, in bilanciata relazione di parti (2 : 2); come metro è un'unità mensurale di quattro tempi primi, secondo una tesi ed un'arsi, quantitativamente uguali; come ritmo è una cellula a linea discendente, con valori quantitativamente uguali nella linea di moto, ove però l'arsi si fraziona in tocco duplice rispetto alla tesi: cellula suscettibile, nell'iterazione, di un ritmo definito, di cui resta elemento

posizione di piedi diversi congruenti in $\alpha\omega\eta$ ritmica. Così — — — — — ovvero — — — — — (e per quest'argomento cfr. innanzi, pp. 218-221). La dipodia giambica era detta anche digiambos (*δίταμβος*); la di-

posizione di piedi diversi congruenti in $\alpha\omega\gamma\eta$ ritmica. Così ——— ovvero

[illegible]

[illegible]

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

1. 下列各句中，没有语病的一句是（ ）

... ..

[illegible]

1. The first step is to identify the problem or question that needs to be answered. This involves understanding the context and the specific requirements of the task.

di misura. Ricalco di piedi oppio di piedi copodia (tau-ola che presto coppia di piedi due piedi for-empo σφύρατος), tale metro antica, di cui che la giustap-

13, 112).

così l'unità
è il metro
eccetto l'ana-
lisi in metro,
—, metro
napesti (—
a quadrupli-
cata procleu-
teo o un dat-
| — — —
ano metro (a
metro stesso,
e al ritmo del

solì, rompe-
otesi del dat-

