

IVÁN HORVÁTH

STRATIFICAZIONI STORICHE NEL REPERTORIO METRICO
UNGHERESE DEL XVI SECOLO

Ci sono rimaste circa mille e cinquecento poesie scritte in ungherese del periodo anteriore al 1600. Tranne qualche rara e preziosa eccezione, tutte queste composizioni ci sono note da fonti del XVI secolo. Il XVI secolo, quindi, non soltanto è il periodo della nascita della poesia rinascimentale ungherese, ma allo stesso tempo è anche il primo periodo del quale conosciamo la produzione poetica e in quantità di esempi soddisfacente. Per gli studiosi della storia della poesia ungherese questo secolo rappresenta quindi insieme il Rinascimento, il Medioevo e le Origini. Quanti strati storici vi si mescolano?

LA LEGGE DI UNIFORMITÀ¹.

(Numero di sillabe)

Per un primo, generalizzato approccio sarà utile far ricorso a qualche grande semplificazione. Prepariamo un repertorio metrico delle sole forme del verso, senza tener conto delle rime, e che segua il crescere del numero delle sillabe di ogni verso: per cui ad esempio

	12, 12, 12
comparirà prima di	12, 12, 13
ma dopo	12, 12, 6.

¹ [L'A. usa regolarmente l'espressione in tutto il testo allo scopo di mettere in evidenza la continuità di strutture *izo-* (*izometrikus*, *izostrófikus*, *izorímes*, ecc.); poiché però egli stesso indica la sinonimia di questa espressione con *egyféleség szabálya*, abbiamo tradotto *izo-szabály*, qui e in seguito, con "legge di uniformità". N.d.T.]

Mettiamo in evidenza anche quante volte ricorre la singola struttura metrica. Tralascieremo per principio le forme rare che compaiono una o due volte. E rinunciamo pure, per il momento, alla strofe balassiana e alle sue varianti, poiché queste compaiono soltanto dopo il 1588; ci sarà così dato considerarle come novità ben databili.

Vediamo dunque quali forme sono più frequenti. Tra le strofe con un settenario come primo verso la più frequente è 7-7-9, di cui abbiamo 7 occorrenze. La seconda più frequente è una struttura uniforme, cioè una quartina isometrica 4x7, con 5 occorrenze:

Struttura metrica	Occorrenza
7 6 7 4 6	1
7 6 7 6 7 7 6	2
7 6 7 6 7 7 6 7 7 6	6
7 7 6 6 7	1
7 7 7 7	5
7 7 7 7 5	3
7 7 7 7 6	1
7 7 7 7 7 7 7	1
7 7 7 7 8 8 17 17 8 8	1
7 7 7 7 8 9	2
7 7 7 7 11	1
7 7 7 7 14	2
7 7 7 7 15	2
7 7 7 7 16	2
7 7 7 7 17	1
7 7 8 7 4	1
7 7 9	7
7 8 9 8	1
7 9 5 9 7 8 5	1
7 9 11 12 5	1
7 9 11 13 5	1
7 9 11 14 5	1
7 10 10 10	1

Tra questo tipo di strofe la più frequente è dunque una forma eterometrica, mentre una isometrica è soltanto seconda. Vedremo poi come questo fatto rappresenti una *eccezione* e non la regola.

Tra le strofe con il primo verso ottonario è già l'uniforme struttura 4x8 ad essere la più frequente (117 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
8 4 8 4	4
8 4 8 6	2
8 4 14	1
8 5 11 6 7	1
8 6 6	1
8 6 7 7 6	1
8 6 8 10	2
8 6 9 7 8 10	1
8 7 8 7 6 7 6 6 8	1
8 7 8 7 7 9	1
8 7 8 7 8 7	1
8 7 9 5 11 8	1
8 8	8
8 8 5 5	1
8 8 6	1
8 8 7 8 8 7 8 8 8 8 8 7	1
8 8 8	2
8 8 8 6	3
8 8 8 8	117
8 8 8 8 5	1
8 8 8 8 8	4
8 8 8 8 8 4 3	1
8 8 8 8 8 6 8 6 8 6 8 6	1
8 8 8 8 8 7	1
8 8 8 8 8 8	3
8 8 8 8 8 8 8	3
8 8 8 8 8 8 8 4	1
8 8 8 8 8 8 8 8	1
8 8 8 8 8 9 7	1
8 8 8 8 9 8 8	1
8 8 8 9	2
8 8 8 9 8 9	1
8 8 8 10	1

8 8 8 11	3
8 8 8 12	1
8 8 9 7 8 7 7	1
8 8 9 8	1
8 8 9 9	1
8 8 15	1
8 9 7 5 7	1
8 9 7 8 8 5	1
8 9 8 8	2
8 9 8 9 8 9 8 9	1
8 9 9 9 6	1
8 9 9 15	1
8 10 6 10	1
8 10 9 7	1
8 10 16	1

Tra quelle con primo verso novenario la 4x9 è la più frequente (7 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
9 7 7 5 6	1
9 8 7	1
9 8 8	1
9 8 9 8	2
9 8 9 8 5 5	1
9 8 12 12 14	1
9 9	1
9 9 6 9 9 9 8	1
9 9 9 7 12 12	1
9 9 9 9	7
9 9 9 9 8 5 6 6 9	1
9 9 11 11 5	1
9 9 11 12 5	1
9 9 11 13 5	1
9 10 9 4	1
9 11 12	1
9 13 5 13 5	1

Tra le forme con decasillabo iniziale è di nuovo la monotona struttura 10-10-10-10 (4x10) la più frequente (43 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
10 7 8 7 8 8 8 5 7 7 8 7	1
10 7 15	1
10 9	1
10 9 8 8 6	1
10 9 9 10	1
10 9 11 11 6	1
10 10	4
10 10 6	1
10 10 6 8 7	1
10 10 6 8 8	1
10 10 8 7 4 5	1
10 10 8 10	1
10 10 9 9	2
10 10 9 9 4	1
10 10 10 4	1
10 10 10 10	43
10 10 10 10 6 6 10	1
10 10 10 10 10 10	1
10 10 10 10 11	1
10 10 10 11	5
10 10 10 14	3
10 10 11	3
10 10 12	2
10 11	1
10 11 10 11	8
10 12 12	1
10 12 14	1
10 16 16	1
10 16 16 16	2
10 16 16 16 10 16 16 16	1

Procediamo così senza riscontrare alcun cambiamento: nel XVI secolo sono sempre le forme isometriche e sempre le quartine le

strutture più frequenti. Fra le forme con gli endecasillabi iniziali è sempre la 4x11 la più frequente (167 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
11	1
11 8 9 9	1
11 10 5 9	1
11 10 10 10	1
11 10 11 10 10 10	1
11 10 13	1
11 11	8
11 11 7 8 13	1
11 11 9 10	2
11 11 10 11	1
11 11 11	16
11 11 11 5	32
11 11 11 6	9
11 11 11 11	167
11 11 11 11 11 11 10 10 9 9 11 11	1
11 11 11 13	3
11 11 12	1
11 11 12 12 12	1
11 11 14	1
11 12 12	3
11 12 12 12	1
11 12 13	7
11 12 14	1
11 13 12	2
11 13 12 11	1
11 13 13	2
11 13 14	1
11 14	4
11 14 12	1
11 14 14 12	1
11 16 14	1

Tra le forme con dodecasillabo iniziale la più frequente è la 4x12 (108 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
12 12 19 19	1
12 7 11	1
12 7 12 7	2
12 11 11 5 11 7 5	1
12 11 12 7 12 7	1
12 11 12 13 12 13	1
12 11 13	2
12 12	3
12 12 6 7 7 6	1
12 12 6 12	9
12 12 8 8	1
12 12 10	1
12 12 11	3
12 12 12	48
12 12 12 6	4
12 12 12 8	1
12 12 12 12	108
12 12 12 12 13	2
12 12 12 13	20
12 12 13	12
12 12 14	1
12 12 15 15 7 11	1
12 12 17	1
12 13	1
12 13 11	1
12 13 12	1
12 13 12 13	3
12 13 12 15	5
12 13 13	5
12 13 13 13	2
12 13 14	3
12 13 15	2
12 14 12	3
12 14 13	3
12 14 14	2
12 14 15	1

12 15 13	1
12 15 14	1
12 16 12	1
12 16 15	1
12 17 12 7	1

Lo stesso vale per quelle forme che hanno come primo verso un tredecasillabo, 4x13 con 17 occorrenze:

Struttura metrica	Occorrenza
13 7 9 14	1
13 9 12 8	1
13 10 12	1
13 10 13	1
13 10 15 13	1
13 11 12	2
13 11 13	3
13 12 9	1
13 12 12	6
13 12 12 12	2
13 12 12 12 11 14 13 12 16 14 11 1 21	1
13 12 13	3
13 12 14	3
13 12 14 14 12 14 13 13 15 13	1
13 12 15	3
13 12 16	3
13 13	4
13 13 6 6 7	6
13 13 7 7 6 7 7 7	1
13 13 12	3
13 13 12 7	3
13 13 13	11
13 13 13 12	1
13 13 13 13	17
13 13 14	2
13 13 14 6	1
13 13 19	12

13 14 7 7 6 14	3
13 14 12	2
13 14 13	1
13 14 14	3
13 14 15	1
13 14 16	1
13 15 12	2
13 15 14	1
13 15 15	2
13 15 16	1
13 17 12 13	1

Riscontriamo ora qualche piccolo cambiamento. Infatti, pur restando le strofe isometriche le più frequenti, con l'aumentare del numero delle sillabe d'ogni verso saranno le terzine e non più le quartine ad essere le più frequenti. Tra le strofe che iniziano con un verso di 14 sillabe la struttura più frequente (16 volte) è la terzina isometrica:

Struttura metrica	Occorrenza
14 10 13	1
14 11 8	1
14 11 12	1
14 12 7	1
14 12 7 7 6 6 8	1
14 12 11	1
14 12 12	4
14 12 13	2
14 12 15	2
14 13 12	2
14 13 13	2
14 13 14	4
14 14	4
14 14 12	2
14 14 13	2
14 14 14	16
14 14 14 7 14 7	2

14 14 14 14	7
14 14 15	1
14 14 16	2
14 14 21 21	1
14 15 15 8	2
14 15 16	1
14 15 17	1
14 16 9	1
14 19 19 19	1

Fra le strofe aperte da un verso di 15 sillabe la formula più frequente è sempre 3x15 (7 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
15 7 15 11	1
15 10 13	1
15 11 14	1
15 12 12	1
15 12 13	3
15 13 15	1
15 13 16	1
15 13 16 13	1
15 13 17	1
15 14	1
15 14 13 13 14 13 12 11 11 16 14 11	1
15 14 14	1
15 14 15	2
15 15	1
15 15 8 8	1
15 15 12	1
15 15 13 15	1
15 15 15	7
15 15 15 15	3
15 16 16	1

Tra le strofe con un verso iniziale di 16 sillabe la formula 3x16 è la più frequente (38 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
16	1
16 16	1
16 11	5
16 12 14	1
16 14	1
16 14 12	2
16 15	2
16 15 13	1
16 15 15	1
16 16	12
16 16 8	1
16 16 15 16	1
16 16 16	38

L'ultima forma metrica del repertorio con rilevante numero di occorrenze è la terzina di versi di 19 sillabe (16 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
19 19	2
19 19 19	16
19 19 19 19	10

Occupiamoci ora non già delle forme strofiche più frequenti, ma di quelle mediamente frequenti. Anche tra queste ritroviamo in testa forme isometriche. Naturalmente vi sono strutture eterometriche non impopolari, e tra queste primeggia la cosiddetta saffica 11-11-11-5 (32 occorrenze), con la sua variante 11-11-11-6 (9 occorrenze). Nemmeno tale frequenza, però, raggiunge in ogni caso quella già vista della quartina e della terzina isometrica di endecasillabi (4x11 con 167 occorrenze; 3x11 con 16 occorrenze; e pure la forma 11x2 con 8 casi registrati).

Prima di formulare l'evidente legge diamo però un'occhiata all'eccezione più famosa del secolo e cioè alla strofe balassiana, che compie giusto adesso i suoi quattrocento anni di età:

Struttura metrica	Occorrenza
6	1
6 5 7 6 5 7 6 6 9 6 6 9	1
6 6	1
6 6 4 6 6 4	1
6 6 6 6 4 4 7	1
6 6 6 6 4 4 7 4 4 7 7	1
6 6 6 6 4 4 7 7	1
6 6 6 6 6 6 6	1
6 6 7	1
6 6 7 6 6 7	1
6 6 7 6 6 7 6 6 7	63
6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7	1
6 7 6 6 6 6	1
6 7 6 7 6 6 7	1
6 7 7 9 7 6	1
6 7 7 9 7 8	1
6 8 11 9	1
6 9 7 6 7 6	1
6 9 13 8	1

Salta subito all'occhio la terzina $3x(6-6-7)$ con le sue 63 occorrenze, di fronte all'unica della quartina o del distico: questa forma eterometrica dunque mostra - sebbene assai tardi nel secolo - una frequenza che ricorda piuttosto quella delle forme isometriche. E in un certo senso essa è pure isometrica. La sua struttura di base, infatti, forse non è l'eterometrica $6-6-7-6-6-7-6-6-7$, ma un'isometrica terzina di versi di 19 sillabe. L'isometricità della strofe balassiana risulta dalla uniformità dei grandi periodi.

Possiamo allora formulare la legge: sono isometriche quelle strofe che hanno ogni verso formato dallo stesso numero di sillabe; sono eterometriche quelle strofe che hanno almeno un verso il cui numero di sillabe si differenzia dagli altri. Con riferimento alla strofe balassiana considereremo quasi-isometriche quelle forme strofiche eterometriche le quali sono formate da un numero intero di versi eterometrici, i quali però in forza della loro uniformità risultano isometrici. Si dimostra dunque per induzione che -

sia breve, medio o lungo il verso di partenza - ogni forma strofica di una certa rilevanza nel XVI secolo è isometrica o almeno quasi-isometrica. Questa legge, che ha una sola eccezione, la chiameremo "legge di uniformità".

(Rime)

Questa "legge di uniformità" è valida anche per le rime? Decisamente sì! Le monotone strutture monorime ci offrono un grafico piuttosto regolare:

Struttura metrica	Occorrenza
aa	50
aaa	338
aaaa	551
aaaaa	20
aaaaaa	15
aaaaaaa	7
aaaaaaaa	2
aaaaaaaaa	1
aaaaaaaaaa	1

Abbiamo 50 occorrenze di distici, 338 di terzine, 551 - ed è questo il numero più alto - di quartine, 20 occorrenze di pentastici, 15 di sestine, 7 occorrenze di strofe di 7 versi, 2 di strofe di 8, ed una sola occorrenza rispettivamente per strofe di 9 e 12 versi. Siamo con ciò già a metà dell'intero nostro materiale. Il resto è formato da versi non rimati, da versi eterorimici, oppure - ma non ne teniamo qui conto - da versi senza una forma ben fissata:

Struttura metrica	Occorrenza
aaaaaabbbbbccccddd	1
aaaabb	1
aaaabba	1
aaaabbb	2
aaaabbbb	2
aaaax	6
aaaaxx	1
aaabb	1

aaabbbb	1
aaabbbbcccc	1
aaabbcccc	1
aaabbcddc	1
aaabcccdbdb	1
aaaccbddd	1
aaax	10
aaaxaaax	1
aabb	22
aabba	6
aabbaa	1
aabbaaa	1
aabbcc	1
aabbccc	2
aabbccdd	1
aabbccddaa	1
aabbccddd	1
aabbccddeeffe	1
aabccb	5
aabccbhb	1
aabccbhbxb	1
aabccbddd	62
aabccbddbeeb	2
aabccbdeb	1
aax	7
aaxaaaaaaaa	1
aaxhb	1
aaxxxxxx	1
abaab	1
ababcccccc	1
ababcccx	1
abxbxb	1
xaa	3
xaxa	9
xaxaa	1
xx	15
xxaa	2

xxaabba	1
xxx	15
xxxaa	1
xxxx	77
xxxxx	13
xxxxxx	13
xxxxxxx	3
xxxxxxxx	2
xxxxxxxxx	6
xxxxxxxxxxx	2

La strofe balassiana presenta di nuovo una struttura eterorimica che mostra una frequenza tipica delle forme monorime: dello schema *aabccb* conosciamo 4 esempi (e, facciamo attenzione, uno di essi è forse quel *Dícsérjed az Úristent, Krisztus serege*, antecedente a Balassi, composizione anonima che finora nessuno ha ricordato). La sua variante di base, la forma *aabccbddb*, occorre 62 volte; quella *aabccbddbeeb* 2 volte. Una sola volta occorre invece la forma *aaabcccbbdb*.

Con l'eccezione di quest'ultima forma, e sulla base delle stesse argomentazioni, quanto detto per la struttura quasi-isometrica della strofe balassiana vale anche nel caso delle rime: siamo cioè di fronte a una struttura quasi-monorima. I versi lunghi, oltre allo stesso numero di sillabe interne, posseggono le stesse rime.

La "legge di uniformità" è dunque valida anche per il repertorio rimico. È valida poi ad un livello ancora più alto: quello della strofe. L'85% del nostro materiale è monometro²: è costituito da strofe metricamente identiche e invariabili. Il restante 15%, del

² [Abbiamo tradotto l'ungherese *izostrófikus*, con "monometro" o "monometrico" (opposto a "polimetro-polimetrico") e non con "monostrofico" che in italiano ha una precisa e diversa valenza. Con questo termine abbiamo creduto di restituire in italiano ciò che l'A. intende: un tipo di componimento poetico, cioè, nel quale non esiste composizione strofica articolata (ad es. più strofe di endecasillabi e settenari alternati con rime incatenate), ove ricorre sempre lo stesso identico metro (ad es. una serie di quartine di endecasillabi monorimi), contrapposto a forme più elaborate, seppure monostrofiche, quali il sonetto, acquisite relativamente tardi nella tradizione ungherese. N.d.T.].

resto, non è polimetrico. L'alternarsi di strofe si riduce a una dozzina di casi osservabili nel nostro materiale.

Va osservato poi che non è veritiera l'opinione che vorrebbe la "legge di uniformità" applicabile soltanto alle opere storiografiche, descrittive e didattiche e non alla lirica. Non vi sono elementi significativi distintivi del genere.

La "legge di uniformità" dunque è la caratteristica più appariscente della poesia ungherese del Cinquecento. Ma come possiamo spiegarla? Qual è la sua origine?

LA TEORIA DEL PARALLELISMO UGROFINNICO

In effetti appare facile far derivare dal sistema ugrofinnico del *parallelismus membrorum* questa estrema propensione all'uniformità della poesia antica ungherese. Il primo studio razionale sui parallelismi sintattici nella poesia ebraica fu quello del biblista Robert Lowth; dopo di lui in molte altre lingue si sono osservati fenomeni simili. Nel suo ampio lavoro del 1966 Roman Jakobson arrivava a convincere il lettore che il mezzo basilare della poetica di ogni lingua è il parallelismo. È poco noto, al di fuori dell'Ungheria, che un non piccolo contributo alla formulazione di questa teoria generale è stato dato dalle ricerche sulle lingue ugrofinniche.

Ma come otteniamo un sistema metrico dall'ugrofinnico *parallelismus membrorum*? Un parallelismo fonico da uno sintattico? La questione è solo apparentemente semplice.

László Gáldi (1960, 160) è sempre stato un seguace di ciò che egli chiamava "parallelismo ritmizzante", ma invece di teorizzare il concetto si è accontentato di far riferimento ad una vecchia idea di Ágost Greguss. Cito le criptiche parole del Greguss (1872, I, 365): "I primissimi versi, in ogni poesia, sono certamente frasi parallele che attraverso la duplicazione di un pensiero vengono a far ondeggiare due volte tutti i suoni pronunciati: nasce così il principio del ritmo nella poesia". Gáldi cita anche il parere, opposto a quello di Greguss, di László Négyesy (1884, 92): "dal discorso ordinario [...] attraverso un duplice ondeggiamento delle frasi non nasce alcun ritmo. Dal discorso in sé non deriva un tale regolare ondeggiamento". A sostegno della tesi dell'"ondeggiamento" è utile affiancare alla ripetizione e al parallelismo delle frasi - che rimane

uno dei mezzi poetici più noti dei cantori analfabeti - anche l'altra tecnica della permutazione e del rimaneggiamento dell'ordine delle parole. Così non solo avremo qualche risultato pratico, non solo raggiungeremo artificialmente quel modello dell'ordine delle parole nella poesia delle origini, ma avremo pure un modello poetico di nuova concezione: possiamo univocamente adattare gli scambi sintattici al materiale fonico. Senza spingermi ancora in una descrizione della metrica trasformazionale, sottolineo che a mio parere questo tipo di metrica permette di compiere soddisfacenti connessioni teoriche tra la sintassi e la metrica. Dal nostro punto di vista ciò significa che in linea di principio non vi sono ostacoli perché si possa collegare il parallelismo ugrofinnico alla "legge di uniformità" della poesia ungherese del XVI secolo. Teoricamente si può attivare questo contatto, ma temo che la cosa non sia altrettanto valida sul piano storico.

A partire dalla pubblicazione del noto libro di Robert Austerlitz (1958), la metrica vogula e ostiaca è entrata a far parte dei sistemi metrici meglio e più articolatamente studiati. Indubbiamente la versificazione dei due popoli ugrici dell'Ob si fonda, sia sintatticamente che semanticamente, sul parallelismo, ma indipendentemente da ciò non possiamo parlare di parallelismo fonetico, né di sillabismo isometrico. Non condividiamo la critica mossa dal Gáldi ad Austerlitz con la quale egli tentava di dimostrare un'evidente tendenza al computo sillabico (alla diversificazione, dunque) nella poesia vogula. A chiunque analizzi i canti voguli appare subito evidente come nei lunghi versi paralleli soltanto un unico elemento sia generalmente variabile. Leggendo l'esempio di Gáldi (1960, 163 *passim*, 310), si ha l'impressione che egli non abbia voluto tener conto che quei versi da lui presentati come sillabicamente computati siano in effetti identici l'uno con l'altro, e non solo nel numero delle sillabe, ma sotto ogni aspetto. Il numero delle sillabe degli elementi invariabili - assieme a qualche altra proprietà - è sempre lo stesso. E del resto il numero delle sillabe dell'unico elemento variabile è invece ininfluenza.

La metrica comparativa ugrica non riesce, dunque, a convincerci del fatto che dalla poetica del "parallelismo" discenda l'isometria nel computo sillabico all'interno della versificazione ungherese antica

e che essa si sia formata già in epoca ugrica; nemmeno ci convince del fatto che esistesse una computazione sillabica.

Raramente gli studiosi di metrica ungherese - non considerando le scoraggianti parole del Gáldi - hanno indicato un'origine ugrica del sillabismo ungherese. Fin dal secolo scorso esso è stato solitamente posto in relazione con il ramo finnico. All'inizio si cercò la relazione tra il cosiddetto ottonario ungherese delle origini (ma potremmo chiamarlo l'ottonario³ del *Dies irae*) e lo schema metrico del *Kalevala*, ma risultò poi che neppure l'ottonario del *Kalevala* era d'origine finnougrica, bensì baltica (lettone). Il Gáldi, sebbene segnali onestamente questa circostanza, non abbandona del tutto la tesi della parentela (1960, 308): "soltanto uno degli elementi dell'ottonario finnico, la divisione simmetrica delle due dipodie, si può porre in corrispondenza storica con l'ottonario ungherese". (Aggiungo qui, sulla divisione delle due dipodie e sulla sua origine, che nel nostro materiale del XV e XVI secolo il dimetro giambico ambrosiano 5+3 è più frequente di quello con la cesura centrale 4+4).

Gáldi poi, alla fine del suo saggio (322), dedica ancora qualche prudente parola all'ottonario: "crediamo che l'odierno ottonario di ogni popolo ugrofinnico, e così pure quello del *Kalevala*, abbia avuto un suo autonomo sviluppo interno; più in generale è lecito comparare fra loro, se vogliamo, i 'precedenti etimologici' della maggior parte delle odierne forme metriche qualitative". La questione si inverte subito di 180 gradi con la seguente affermazione: "È dunque possibile - come pure hanno affermato i nostri etnomusicologi - che dai popoli permiani e dalla grande fornace delle mescolanze di popoli finnougrici e turchi abbiamo ereditato anche versi metricamente qualitativi, tra cui il senario, il settenario e l'ottonario." Con questa affermazione Gáldi ha consegnato il testimone ad un altro indirizzo - chiamiamolo musicologico - della teoria dell'origine ugrofinnica della computazione sillabica ungherese, più semplicemente a Lajos Vargyas.

³ [L'A. usa l'ungh. *nyolcas* anche quando si riferisce alla metrica latina medievale. Usiamo il termine "ottonario" per indicare il numero delle sillabe di un verso, e non la tipologia contemplata nella metrica italiana. N.d.T.]

Vargyas ha esposto nuovamente le sue opinioni nel più recente manuale di storia della musica (*Magyarország Zenetörténete*, vol. I). Egli apporta ancora come testimonianza la parentela tra alcune canzoni sillabiche ungheresi e alcune canzoni sillabiche ceremisse. In uno dei confronti egli rileva fra le varie somiglianze "il ritmo chiuso come caratteristica insita nel settenario"⁴ (ivi, p. 45). Vargyas pensa qui al 4+3, al cosiddetto "settenario dei vaganti", cioè alla struttura di *Amor vincit omnia*. In un'altra comparazione tataro-magiara Vargyas scrive che "non c'è alcun dubbio sulla corrispondenza" (ivi, p. 38). Affermazioni del genere fanno naturalmente sempre dubitare. E il dubbio viene ulteriormente rafforzato dal ruolo di eroi della cultura che il compendio di Vargyas assegna agli antichi magiari. La tecnica dei cosiddetti "canti a doppia cadenza" - Vargyas lo sa per certo! - gli ugrici dell'Ob l'hanno ereditata dagli ungheresi (ivi, p. 54). Alla stessa maniera, solo gli ungheresi hanno coltivato lo stile della *nenia* e "i ceremissi" - egli scrive - "lo hanno assunto" dagli ungheresi (ivi, p. 55). Anche gli abitanti della Magna Hungaria, per finire, furono eroi della cultura: furono loro, infatti, a trasmettere ai ceremissi e ad una parte dei ciuvasci lo stile della melodia pentatonica con la ripetizione trasportata alla quinta inferiore (*ibidem*)⁵. Tanta certezza rende altrettanto insicuro il lettore del manuale.

Oggi sappiamo che nei diversi sistemi musicali il pentatonismo e il trasporto alla quinta sono assai più diffusi di quanto pensasse Kodály quando comparò i motivi ungheresi con quelli ceremissi. Ora che la ricerca si è estesa a tutta la regione del Volga, si raccolgono ovunque gran quantità di fenomeni paralleli non solo con le fonti ceremisse, ma con tutte quelle turche, ciuvasce, tataro, ecc. Non abbiamo però ancora in musicologia strumenti distintivi così raffinati come quelli della linguistica, con i quali poter distin-

⁴ [Abbiamo tradotto con settenario l'ungh. *hetes*, ma il termine va riferito al numero delle sillabe che compongono un verso e non alla posizione dell'accento principale, come intende la metrica italiana. N.d.T.]

⁵ [Si tratta dell'ungh. *kvintváltás*, che indica il fenomeno - tipico nella musica popolare ungherese - per cui una melodia, nella sua seconda parte, viene ripetuta trasposta alla quinta inferiore; va ricordato che nel sistema pentatonico la quinta non ha carattere di dominante. N.d.T.]

guere sistematicamente esiti autonomi (cfr. *kumpua* e *habzik*; *poika* e *fiü*) da coincidenze di origine arcaica (ad es. *akademia* e *akadémia*) o anche casuali. Operando sulla base di scale pentatoniche, tetratoniche e sul trasporto alla quinta, che sono caratteristiche di non poche esperienze musicali popolari, credo che avremo una gran probabilità di dati casuali e certamente le coincidenze irrelate non diminuirebbero, anche quando la quantità del materiale raccolto dovesse superare una certa soglia critica. Resto dunque abbastanza diffidente nei confronti di questo metodo.

La metrica ungherese è giunta al sillabismo quando già era ampiamente entrata nella sua fase letteraria. I primi monumenti latineggianti - *Siralom* (Pianto), *László-ének* (Inno a san Ladislao) - non sono sillabici. Soltanto dopo il dotto e complesso *Sabácviadala* (La conquista di Szabács) e la fortemente latineggiante *Katalin-legenda* (Leggenda di santa Caterina), cioè solo verso l'ultimo quarto del XVI secolo il sistema del sillabismo prenderà il sopravvento nella poesia ungherese. Non abbiamo alcun elemento per sostenere che in età árpádiana esistesse una coscienza della metrica sillabica. Dobbiamo dunque accogliere con la massima circospezione i parallelismi ciuvasci, tatarsi, ceremissi, ecc. basati sul sillabismo e risalenti al periodo antecedente l'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano.

Soprattutto per quel che riguarda le affinità con il ceremisso bisogna essere particolarmente cauti, innanzitutto perché gli avi ungheresi furono in contatto con quel popolo non nell'epoca della convivenza turca, bensì nel periodo ugrofinnico. Poiché non soltanto i monumenti linguistici ungheresi più antichi non sono a computo sillabico, ma non lo sono neppure quelli voguli e ostiachi - quindi, per essere più chiari, non lo è tutto il ramo ugrico -, tutti i paralleli fondati sulla poesia sillabica tra ceremissi e ungheresi, tra finnici e ungheresi, o anche quelli non menzionati dalla critica, ma in teoria possibili, fra mordvini e ungheresi, vanno semplicemente respinti come infondati.

Ma che dire di quella parte della poesia ungherese del XVI secolo che non conosce il sillabismo? Quanto è arcaico questo strato? Tantissimo, a prima vista. Non penso soprattutto a opere che, pur cantate, hanno forma libera e possono esser considerate

prosa: quest'ultime sono nate tutte dalla tradizione liturgica e in gran parte si tratta di traduzioni dal latino all'ungherese; è invece più proficuo rivolgere ora la nostra attenzione sulla poesia ritmica non cantata (per la distinzione del termine v. László Szabédi, 1956, 125-141). Di queste forme esistono varianti sillabiche - i calendari perpetui -, ma ve ne sono anche di sciolte, evidentemente più arcaizzanti: le formule magiche.

Le *bájoló imádságok* (preghiere-incantesimo)⁶ di Bornemisza cominciano spesso con questa nota formula:

*Műlék regős nagy út,
rajta megyen vala
áldott Urunk Isten*⁷.

La stessa "strada" la ritroviamo all'inizio della variante di Dozmat del *regősének* (canto *regős*)⁸:

*Abol keletkezik egy ékes nagy út,
Amellett keletkezik egy halastó állás*⁹;

soltanto che qui sulla strada arriva il cervo miracoloso. Nella ballata *Júlia szép leány* (Julia è una bella ragazza) invece un agnello:

*Egy szép gyalogösveny hát ott jődögel le,
Azon ereszkedék fodor fejér bárány,
A napot s a holdat szarva között hozván*¹⁰.

⁶ [Si tratta di formule di guarigione fatte in nome di Dio, ma in realtà del diavolo, a quanto sembra utilizzate nel '500 anche dai preti cattolici. Cfr. PÉTER BORNEMISZA, *Ördögi kísértetek* (Tentazioni diaboliche), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest 1955, p. 134. N.d.T.]

⁷ ("Grande scorreva una strada incantata / Iddio nostro Signore vi passava").

⁸ [Il *regős* (cantastorie o menestrello) apparteneva ad un vero e proprio ordine della corte reale precristiana; la reale esistenza o attività di questa figura, la sua presunta arcaicità, così come pure i suoi legami con le attività sciamaniche non sono storicamente definiti; i canti *regős*, nella tradizione contadina, erano legati alla celebrazione del Natale. N.d.T.]

⁹ ("Dove una grande e adorna strada nasce / Colmo di pesci, accanto, un lago sorge").

¹⁰ ("Ecco un bel sentiero, scende per di là / Vi passa un agnello bianco e riccioluto / Il sole e la luna porta fra le corna").

I tre tipi di testo - la preghiera-incantesimo, il canto *regös*, e il tipo ballata - sono evidentemente in connessione fra loro, ma lo sono in modo assai complesso. András Martinkó (1983, 21 e sgg.) vorrebbe scorgere nella ballata tracce della religione primitiva, un sacrificio di fanciulle; mentre il nuovo manuale di storia della musica - rifacendosi molto a Tibor Kardos -, individuerebbe nel canto *regös* un dramma religioso dell'XI secolo (!), la battaglia tra vecchia e nuova religione. Si è soliti, invece, mettere in relazione le preghiere-incantesimo, che sono quelle che più da vicino ci interessano, con la seconda formula magica di Merseburg (*Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, 84), in cui ritroviamo l'immagine espressa dal Bornemisza del "csont megyen csonthoz"¹¹, ma dove non è altri che lo stesso Wotan a cavalcare nel bosco. In tal modo anche sugli scongiuri di Bornemisza si proietta un certo alone pagano, sebbene - come mi ha fatto rilevare il mio allievo László Jankovits - il topos delle *ossa che tornano all'ossa* si ritrovi anche in Ezechiele. Perché allora non stabilire anche un confronto sistematico - sulla strada tracciata da Ágnes Bolgár nel suo lavoro del 1934 - tra l'atmosfera indubbiamente cristiana delle preghiere-incantesimo e quella di altre *Sprüche* tedesche solo un poco più recenti di quelle di Merseburg? Eccone alcune:

Quam Krist endi sancte Stephan zi ther burg zi Saloniun "Christ und Sankt Stephan kamen in die Stadt Salonia (*Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, 86);

Xpict unde Iohan giengon zuo der Jordan "Christ und Johannes gingen an der Jordan" (ivi, 96);

ma anche altri casi simili (ivi, 94), incipit e ammonimenti finali (ivi, 98) sono proprio come nelle preghiere-incantesimo ungheresi.

I testi tedeschi sono dello stesso tipo di quelli ungheresi. Tanto simili che ci permettono di concludere non soltanto che questi testi ungheresi e tedeschi sono i testimoni della comune cultura universale dell'Europa cristiana, ma anche che non dobbiamo del

¹¹ ("le ossa ritornino alle ossa"). [Si tratta di un altro miracolo-incantesimo compiuto da Maria per mezzo del quale ella ricomponne il corpo dell'asino che doveva condurre suo figlio in paradiso; cfr. BORNEMISZA, *op. cit.*, p. 135. N.d.T.]

tutto escludere la possibilità che quelli ungheresi siano stati tradotti dal tedesco. La recente importante scoperta di József Jankovics, con la pubblicazione di preghiere-incantesimo e numerosi altri testi coevi, rafforza questa connessione. Alcuni di questi testi hanno fatto dire a Jankovics (1985, 57) che “essi sono senz’altro giunti sino a noi attraverso una mediazione germanica”.

La forma del verso non depone a sfavore di questa teoria. Soprattutto grazie alle ricerche di storia della metrica e agli esami statistici condotti con mezzi informatici dal gruppo diretto da István Vadai, abbiamo osservato come il metro nazionale tipico nell’ungherese sia orientato verso unità più grandi, con un’accentuazione nella prima parte del verso e un rallentamento nella sua parte finale. Il numero di sillabe al suo interno, infine, proprio nel XVI secolo, diviene sempre più determinato. Questo complicato sillabismo - sostenuto in parte dagli accenti e in parte ancora dal carattere quantitativo (non classico però) - è dunque un frutto relativamente tardivo. In precedenza, imperavano in modo assoluto i ritmi indeterminati dal punto di vista del numero delle sillabe, cioè il *tagoló vers* (verso ritmico) fruttuosamente studiato da Ignác Gábor (1908, 1925, s.d.), László Németh (s.d. [1940?]), Lajos Vargyas (1952, 1966) ed altri. Ignác Gábor riconobbe per primo il concetto di *tagoló vers*, ma alle sue teorie mescolò conclusioni troppo esagerate e affrettate. La meno fortunata di queste si rivelò essere senza dubbio la divulgazione del parallelismo fra il sistema dell’allitterazione antico-germanica e quello ungherese. È però vero che le *Zaubersprüche* di Merseburg ed anche quelle più tarde mostrano comunque una rilevante affinità con la ritmica delle preghiere-incantesimo ungheresi.

Se nel cervo miracoloso del canto *regös* possiamo vedere non solo il ricordo pagano dei *Mille e un giorno*, ma anche - più o meno a ragione - il simbolo cristiano della *Leggenda di Eustachio*, allora non vi sono ostacoli nel ritenere che le preghiere-incantesimo siano di pura origine cristiana. Più esattamente le possiamo ritenere ricordi che la cristianità ci ha dato e trasmesso e che - come racconta Bornemisza (134) - la moglie di Benedek Szerencse Tardoskeddi in parte forse le imparò davvero “da un prete che diceva messa”.

Riassumendo, come non si può far risalire il modello metrico del sillabismo alla tradizione precedente l’insediamento dei Magiari

nel bacino danubiano, ugualmente non è detto che il ritmo recitato e privo di sillabismo del XVI secolo sia una reliquia dell'epoca pagana. Il nuovo manuale di storia della musica, basandosi ancora una volta sulle teorie di Tibor Kardos, vuole dimostrarci ad ogni costo come i canti *regös* fossero una cerimonia pagana, e i musicologi sentono come una sconfitta il non aver risolto - almeno fino ad oggi - la cosiddetta questione del trasporto di quinta. Il salto di quinta alla fine del verso è del resto la caratteristica distintiva più vistosa della melodia dei canti *regös*, solo che è alla quinta superiore! Da incompetente non so far tacere un sospetto: se c'è una cosa che in nessun modo si integra nell'idioma musicale magiaro e che denuncia chiaramente trattarsi di un prestito dal repertorio musicale di altra nazione, è proprio questo fenomeno del trasporto alla quinta.

La storia della musica relativa al periodo precedente le testimonianze scritte si riduce, spesso, a poco più che un pio tentativo. Per questo mi sembra necessario apporre qui una nota in occasione della pubblicazione del nuovo manuale. L'oggetto e le possibilità della storia della lingua e della storia della musica differiscono di molto. Quando, poniamo con pronuncia molto rauca, parlo di *fefe*, i miei studenti non capiscono cosa voglio dire, poiché a causa della deformazione della voce si spezza un processo semantico. Per questo le nostre parole sono necessariamente conservative. Sono attaccatissime alla loro forma; le melodie no. Nel trasmetterle non dobbiamo preoccuparci dell'esigenza della trasmissione di un messaggio. Negli ultimi anni numerose pubblicazioni di musicologia, ma anche alcune riviste, ritengono che il loro compito più importante consista nel raccogliere ed elencare certe distorsioni - secondo loro assai significative - registrate nel corso dell'esecuzione di certi pezzi. Queste distorsioni sono nate dalla pratica concertistica degli ultimi duecento anni. Quanto è cambiata in questi duecento anni la canzone popolare non trascritta? E quanto nel corso degli ultimi duemila anni? La finnougristica musicale riesce ad essere al massimo la caricatura di quella linguistica.

Ciò non significa che gli ungheresi non avessero la loro musica o i loro testi anche prima dell'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano, e certo quel che poterono o seppero assumere al momento dell'accettazione del cristianesimo non dovette sempre e comun-

que contrastare con quello che possedevano già. Ciò che però presero dal cristianesimo lo assunsero in modo completo e definitivo. Ovviamente le antiche tradizioni continuano qua e là ad esistere nella storia della cultura cristiana degli ungheresi, ma la civiltà cristiana fece sue quelle tradizioni al punto che ormai son quasi del tutto irricognoscibili.

Com'è la canzone popolare ungherese? Spesso con ripetizione trasportata alla quinta. Un suo strato è pentatonico. Usa le antiche tonalità della Chiesa. È monodica. È vocale. Ha un carattere discendente monotono. Possiede ritmi spiccatamente accentuati sul primo elemento.

Com'era la musica liturgica alla fine del primo millennio? Talvolta con trasporto alla quinta. Talvolta direttamente pentatonica. Usava le antiche tonalità della Chiesa. Era monodica. Era vocale. Non conosceva invece i ritmi accentuati sulla prima sillaba e non era di carattere discendente e monotono. Queste due ultime caratteristiche le collegherei rispettivamente con il frequente uso ungherese dell'accentuazione sulla parte iniziale della frase e con il carattere discendente della frase ungherese.

Il trasporto alla quinta e il pentatonismo oggi non suonano più come concetti esotici e fisicamente non sono due fenomeni completamente indistinti. Con essi siamo agli albori della vita musicale in Europa. Se cominciamo da un suono qualsiasi il circolo delle quinte, i primi cinque suoni formeranno una scala pentatonica e, suonando la stessa melodia sulle corde adiacenti della ribeca, avremo il trasporto alla quinta.

Ma Kodály stesso, quando a suo tempo propose i parallelismi con il ceremisso, richiamò pure l'attenzione sull'influenza che il repertorio innodico medievale aveva avuto sulla canzone popolare ungherese. Da quella doppia proposta nacquero due scuole: quella di Lajos Vargyas e quella di Benjamin Rajeczky. Come in certa misura è giustificata la diffidenza riguardo le congetture prive di dati sull'epoca preistorica, sarebbe altrettanto errato rifiutare le conoscenze scaturite dalle ricerche etnomusicologiche fondate su solide basi. Al di là della scuola di Rajeczky possiamo riallacciarci alla tradizione del libriccino di János Horváth (1928), nel quale - almeno per quel che pertiene al materiale allora analizzato nel I

volume della *Régi Magyar Költők Tára* (Collezione di Poeti Antichi Ungheresi) - egli già minava l'opinione di un'origine metrica finnougrica dell'antica poesia ungherese.

LA TEORIA DEI CHIERICI

Non possediamo ancora, purtroppo, un repertorio metrico della poesia latina liturgica e paraliturgica. Anche sulla base di uno studio superficiale vediamo però come ci si imbatta in numerosi parallelismi con la "legge di uniformità". Nella seguente esposizione, per semplicità e omogeneità, mi servirò di esempi presi principalmente dal repertorio degli ottonari.

Vorrei porre l'attenzione su due fasi della storia medievale della poesia latina liturgica.

Per quanto concerne la prima, si tratta della lenta derivazione del ritmo sillabico-accentuativo dall'antica metrica quantitativa. I sistemi di versificazione dei popoli romanzi sarebbero nati in questa maniera. Nel recepire la poesia liturgica latina, nel Medioevo spesso non si avvertiva affatto l'origine quantitativa. Dal dimetro giambico ambrosiano (5+3) e dall'ottonario trocaico (4+4) si è formato l'ottonario ritmico con cesura mobile (5+3 o 4+4). L'errata posizione della cesura, tuttavia, non fu mai considerata un errore inammissibile. Lo stesso Ambrogio, inventore del verso, nel suo inno forse più famoso, *Ad galli cantum*¹², usa in 23 dei 32 versi la cesura dopo il quinto piede. Tre versi sono indeterminati e sei, invece, si dividono nettamente in due dipodie. Non è il caso di meravigliarsi se il pubblico medioevale, non proprio sensibile alla quantità metrica, lo imitò mescolando i due tipi di ottonario. Nella poesia ungherese del XVI secolo la forma isometrica 4x8 ricorre 118 volte. La metà del materiale è traduzione di inni latini; talvolta con la forma 5+3, talora con la forma 4+4, ma in genere queste sono solo tendenze poiché le cesure si mescolano disordinatamente.

Una seconda importante fase della poesia latina liturgica, detta spesso impropriamente vittorina, corrisponde all'incirca al periodo fra XI e XII sec., quando in Occidente nascevano le grandi liriche in volgare. In quest'epoca nascono e si diffondono quelle forme

¹² [*Aeterne rerum conditor...* N.d.T.]

multiple eterometriche ed eterorimiche, estremamente artistiche, che perdono lentamente il loro carattere strofico ed il cui genere più noto è la sequenza nuova. È pur vero, tuttavia, che i poeti della Chiesa nel periodo vittorino, e anche dopo, continuano a coltivare le antiche forme monometriche, senza rime, quasi monorime o semplicemente monorime (un esempio d'ottonario è il *Dies irae*). L'esempio più convincente dell'imporsi della "legge di uniformità", nonostante la rivoluzione vittorina, è la vitalità dell'inno ambrosiano, cioè di un genere di origine tardoantica, ma costantemente popolare fino alla fine del Medioevo. (Un esempio di variante monorima: *Ein Jahrtausend...*, II, 225).

La mia impressione è che, restringendo la nostra attenzione all'esame delle forme sillabiche della poesia liturgica latina pre-vittorina (comprendendo nelle sillabiche anche le forme di origine quantitativa; ma non invece la sequenza vecchia del genere di Notkero Balbulu), la "legge di uniformità" si riveli alquanto valida. Come controprova mi sono servito del repertorio lirico costruito sul materiale di alcune tradizioni poetiche antiche medievali: la scuola occitanica, quella francese, quella tedesca e quella siciliana. Ecco una tabella comparativa:

	ungh.	lat.	occ.	franc.	ted.	sicil.
monoritmico	+	+	0	0	(0)	0
monorimo	+	0	(-)	(-)	(-)	-
monometrico	+	+	0	0	?	-

(Legenda: +: molto frequente; 0: mediamente frequente; -: assolutamente non caratteristico; fra parentesi: dato non completo).

Nella poesia occitanica (István Frank, 1966) vi è una discreta percentuale di strutture monoritmiche. Se prendiamo ad esempio il 4x8 tipico degli inni avremo un'occorrenza di 9 casi, pochi rispetto alla gran massa del materiale e rappresentanti per lo più esempi arcaici. Uno di essi è stato scritto dal primo trovatore, del quale conosciamo in tutto 11 poesie. A quest'epoca l'indipendenza della poesia dall'istituzione liturgica forse non era ancora riuscita a trovare espressione sul piano formale. Raramente ci imbattiamo in poesie monorime, ed anche esse appaiono nell'opera del primo trovatore. Ci sono molte strutture monometriche come nell'unghese.

rese, ma abbiamo già anche una buona percentuale di metri che cominciano a strutturarsi su unità che vanno al di là della singola strofe (ad es. le *coblas capcaudadas*). Ciò è assai raro sia nel latino previttorino che nell'ungherese.

Nella lirica francese anteriore al 1350 abbiamo la stessa situazione (Ulrich Molk-Friedrich Wolfzettel, 1973). Sempre dal campione di quartine di ottonari (4x8) abbiamo solo due strutture monoritmiche su 2500 poesie.

Per quanto riguarda la poesia tedesca non ho potuto approfondire interamente l'occorrenza della "legge di uniformità" in quanto il repertorio tedesco è pressoché inutilizzabile (A.H. Touber, 1975). La mia impressione è che anche qui vi sia una ricorrenza di strutture isometriche, ma una rarità di strofe monorime. Non posso dare un quadro del numero di strutture monometriche. Sulla base della monografia di István Frank (1952) sui trovatori e i *Minnesänger*, direi che le strutture formali tedesche assomiglino a quelle francesi; ma certo non possiamo sostituire in questo modo le informazioni che ci verrebbero dal repertorio.

Il repertorio siciliano (Roberto Antonelli, 1984) mostra un ulteriore allontanamento dal latino previttorino: non vi troviamo più forme monorime e anche il monometrismo si riduce di molto: il metro più frequente è il sonetto. Non esistono quartine monometriche di ottonari.

Abbiamo detto che l'elemento più significativo della lirica ungherese del Cinquecento è la "legge di uniformità". Può darsi che questa proprietà abbia le sue radici nella tradizione dell'epoca anteriore all'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano, ma non avrebbe senso affermarlo sino a quando non avessimo una qualche speranza di poter confermare o rifiutare questa tesi. Al contrario un parallelo accettabile è quello offertoci dalla poesia liturgica latina del primo periodo. Se avessimo allargato la nostra analisi anche ai temi della poesia, oltre che alle forme di essa, certamente il paragone sarebbe apparso ancora più calzante. (Devo qui aggiungere una breve e quindi non circostanziabile annotazione: ogni metro sillabico ungherese del XVI secolo può essere paragonato singolarmente, come unità, con la poesia liturgica latina del Medioevo).

Ma come è possibile dunque che il repertorio formale della poesia ungherese del Cinquecento si avvicini più a quello della

poesia liturgica latina a cavallo tra X e XI secolo che non alle creazioni in lingua volgare dell'Occidente medioevale? A questa difficile domanda non so, naturalmente, rispondere. È comunque stimolante da questo punto di vista riprendere il concetto espresso da Ferenc Zemplényi (1987). Egli vede nella letteratura medievale in lingua ungherese piuttosto il carattere liturgico e dei vaganti, quello dei *clerici*¹³ insomma, che non quello cortese o cavalleresco.

A questo punto vorrei riproporre un'altra e meno complessa questione.

Sappiamo che certe forme rinascimentali si sono formate senza problemi nella poesia ungherese del XVI secolo. Una di queste forme è l'antica poesia in volgare creata da Sylvester e dai suoi epigoni.

La famosa lettera di Kata Telegdi, col suo alternarsi di poesia e prosa, non va ovviamente paragonata con l'*Aucassin et Nicolette*, con la *Vita nuova*, con San Giovanni della Croce, con il *De gli eroici furori*; anzi, nonostante il carattere bucolico della lettera, neppure con l'*Arcadia* del Sannazaro. Intellettualmente la lettera è apparentata di più con il genere di emancipazione femminile di una Louise Labé, e forse ad essa la legano certe soluzioni individuali che non necessitano di convincenti paralleli attinti alla letteratura mondiale. Ad ogni modo anche questa è senza dubbio una forma rinascimentale.

La forma basilare della lirica rinascimentale resta comunque una forma chiusa. E questa forma necessita certo di simmetrie e asimmetrie, di molteplici rimandi nell'ordine interno, di gerarchizzazioni, ma è in ogni caso e prima di ogni altra cosa una forma che definisce per principio l'estensione dell'intera opera. Arany si lamentava sempre del fatto che la letteratura ungherese delle origini non avesse raggiunto mai un tale livello.

Né si poteva raggiungerlo. Fin quando c'è una "legge di uniformità" non può sussistere forma chiusa: ciò è facilmente osservabile. Qualche anno fa ebbi modo di illustrare l'eroica battaglia che Balassi ebbe a sostenere con la forma letteraria monometrica che

¹³ [Cors.d.T.]

da lui stesso prende il nome; ed affermai che quando egli, alla fine di quel processo, limitava all'interno di una sola strofe l'estensione della poesia strofica balassiana, lo faceva "chiudendola" (in questo senso come fosse un sonetto), cioè trasformandola in una certa misura. Nelle sue tarde opere monostrofiche¹⁴ si realizza una struttura chiusa di tipo retorico: una poesia equivale a una figura. Ma certo una strofe balassiana - anche quando è isolata - rimane inevitabilmente quasi-isometrica.

a a b

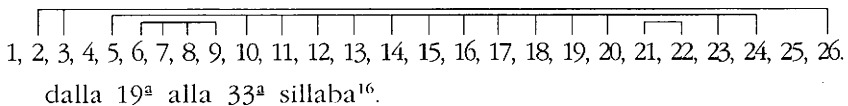
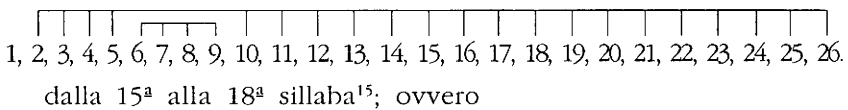
c c b

d d b

Tre pezzi dalla stessa forma.

Presento questa volta una struttura simile alla canzone: la traduzione di Bogáti Fazakas del salmo 136. Naturalmente anche questa è una canzone, nella misura in cui la strofe balassiana può dirsi sonetto. Sappiamo come la canzone, più estesa del sonetto, sia una struttura complessa e profondamente articolata, il cui carattere chiuso è creato da un sistema di ripetizioni. Senza spingermi in un'analisi particolareggiata del testo di Bogáti ne offro uno schema.

Ecco tutte le ripetizioni (letterali) nelle 26 strofe:



¹⁴ [Si tratta qui naturalmente di composizioni monostrofiche nel senso corrente italiano del termine. N.d.T.]

¹⁵ [Le sillabe dalla 15^a alla 18^a in ciascuno dei versi evidenziati e fra loro collegati vengono ripetute esattamente uguali. N.d.T.]

¹⁶ [Le sillabe dalla 19^a alla 33^a in ciascuno dei versi evidenziati e fra loro collegati vengono ripetute esattamente uguali. N.d.T.]

Ho collegato quei versi nei quali si notano ripetizioni letterali. (Nell'originale non vi è traccia di simili complicate architetture). Ebbene anche questa poesia di Bogáti, pur con il suo splendido meccanismo di ripetizioni, si piega alla "legge di uniformità": è monometrica. Ma non vorremo considerare ugualmente valido il tentativo del poeta?

BIBLIOGRAFIA

- Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, a cura di Heinz Mettke, Leipzig 1979.
- ANTONELLI, ROBERTO
1984 *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo.
- AUSTERLITZ, ROBERT
1958 *Ob-Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk Poetry*, Helsinki ("Folklore Fellows Communications", LXXI).
- BOLGÁR ÁGNES
1934 *Magyar bájos imádságok a XVI-XVII. századból* (Preghiere-incantesimo ungheresi dei secc. XVI e XVII), Budapest.
- BORNEMISZA PÉTER
1955 *Ördögi kísértetek* (Tentazioni diaboliche), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest.
- Ein Jabrtausend lateinischer Hymnendichtung*, I-II, a cura di Guido Maria Dreves e Clemens Blume, Leipzig 1909.
- FRANK ISTVÁN
1952 *Trouvères et Minnesängers*, Saarbrücken.
1966 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris.
- GÁBOR IGNÁC
1908 *A magyar ősi ritmus* (Il ritmo ungherese antico), Budapest.
1925 *A magyar ritmus problémája* (Il problema del ritmo ungherese), Budapest.
s.d. *A magyar ritmika válaszútja* (Il bivio della ritmica ungherese), Budapest.
- GÁLDI LÁSZLÓ
1960 *A finnugor népi verselés tipológiai áttekintése* (Le tipologie della versificazione popolare ugrofinnica), in "Irodalomtörténet", XLVIII, pp. 149-175, 302-323.
- GREGUSS ÁGOST
1872 *Tanulmányok* (Saggi), I-II, Pest.
- HORVÁTH IVÁN
1986 *De l'inversion à la métrique*, in "Cahiers de Poétique Comparée", XII, pp. 17-32.

- HORVÁTH JÁNOS
1928 *A középkori magyar vers ritmusa* (Il ritmo nella poesia medievale ungherese), Berlin.
- JAKOBSON, ROMAN
1966 *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet*, in "Language", XLII, pp. 399-429.
1972 *Hang - Jel - Vers* (Suono, segno, verso), a cura di Iván Fónagy e György Szépe, Budapest.
- JANKOVICS JÓZSEF
1985 *XVI-XVII. századi ráolvasások Máriássy János lógyógyászati kéziratában* (Scongiuri dei secc. XVI e XVII nel manoscritto di iippiatria di János Máriássy), in "Acta Historiae Litterarum Hungaricarum", XXI, pp. 55-61.
- LOWTH, ROBERT
1753 *De sacra poësi Hebræorum*, Oxford.
1779 *Isaiab*, London.
Magyarország zenetörténete (Storia della musica in Ungheria), vol. I, a cura di Benjamin Rajeczky, Budapest 1988.
- MARTINKÓ ANDRÁS
1983 *Értjük, vagy félreértjük a költő szavát?* (Intendiamo o fraintendiamo la parola del poeta?), Budapest.
- MÖLK, ULRICH - WOLFZETTEL, FRIEDRICH
1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München.
- NÉGYESY LÁSZLÓ
1884 *Az ugor összehasonlító verstanról* (Sulla metrica comparata ugrica), in *Budenz-Album*, Budapest, pp. 84-95.
- NÉMETHI LÁSZLÓ
s.d. [1940?] *Magyar ritmus* (Ritmo ungherese), Budapest.
- STEINITZ, WOLFGANG
1934 *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volks-dichtung*, Helsinki ("Folklore Fellows Communications", 115).
- SZABÉDI LÁSZLÓ
s.d. [1956?] *A magyar ritmus formái* (Le forme del ritmo ungherese), Bukarest.
- TOUBER, A.H.
1975 *Deutsche Strophenformen des Mittelalters*, Stuttgart.
- VARGYAS LAJOS
1952 *A magyar vers ritmusa* (Il ritmo del verso ungherese), Budapest.
1966 *Magyar vers - magyar nyelv. Verstan tanulmány* (Verso ungherese - lingua ungherese. Uno studio sulla metrica). Budapest.

ZEMPLÉNYI FERENC

1987

A középkori udvari kultúra funkcióváltozása a reneszánszban (Il ruolo della cultura cortese medievale nel rinascimento), in *Magyar reneszánsz udvari kultúra* (La cultura delle corti nel rinascimento ungherese), a cura di Ágnes R.Várkonyi, Budapest, pp. 52-85.

(Traduzione dall'originale ungherese di Armando Nuzzo)