

Sulla nozione e definizione di *cursus* medievale

di *Paola Mondani*

Le prime ricerche condotte sulla composizione ritmica della prosa, ovvero sulle norme del *cursus*, risalgono agli ultimi decenni del XIX secolo; gli studi di questo periodo, per la gran parte compiuti in Francia e in Germania, rilevavano la presenza di un ritmo ben regolato tanto nella prosa d'arte greca, in un arco di tempo che andava dall'età antica fino all'inizio dell'età moderna, quanto in quella latina e mediolatina¹. Nei testi esaminati, l'andatura ritmata della prosa era generata collocando nelle pause del dettato due, tre o quattro parole, concatenate in base al rapporto e alla posizione degli accenti forti, generando così quelle stesse cadenze formalizzate nel corso del XIII secolo – tanto nella *praxis* quanto nella teoria – dai maestri di *ars dictandi*².

Fu Wihlelm Meyer, fine conoscitore del greco, nonché «infaticabile e sottile indagatore di problemi ritmici»³, a riscontrarne l'applicazione da parte di un gran numero di prosatori bizantini vissuti tra il V e il XVI secolo d.C. Lo studioso, prendendo le mosse dal lavoro di Edmond Bouvy – il quale aveva provato l'esistenza di un *cursus* greco fondato, come quello latino, sull'accento, nella prosa di San Sofronio di Gerusalemme⁴ –, si accorse che questi scrittori «vor den Sinnespausen ihrer Sätze einen bestimmten Tonfall beobachtet haben, indem sie zwischen den accentuirten Silben der beiden letzten Wörter meist 2 oder 4, seltener 3 gar nicht oder schwach accentuirte Silben treten ließen»⁵.

1. Cfr. W. Meyer, *Die Rhythmische leteinische Prosa*, in “Gesammelte Abhandlungen zur mittelateinischen Rhythmisik”, II, 1905, pp. 236-86: 236.

2. Per una storia del *cursus* cfr. A. Marigo, *Il cursus nella prosa latina dalle origini cristiane ai tempi di Dante*, in “Atti e memorie della Reale Academia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, XLVII, 1931, pp. 321-56.

3. P. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, in “Studi di Filologia Italiana”, III, 1932, pp. 7-85: 8.

4. Cfr. L. Havet, *La prose métrique de Symmaque et les origines métrique du cursus*, Bouillon, Paris 1892, p. 2.

5. «Nelle pause di significato delle loro frasi osservavano un accento specifico, ovvero inserivano, tra le sillabe accentate delle due ultime parole, la maggior parte delle volte due o quattro e più raramente tre sillabe non accentate o debolmente accentuate»: Meyer, *Die Rhythmische leteinische Prosa*, cit., p. 236 (traduzione mia).

La scoperta di Meyer, percepita come banale dalla critica tedesca, fu invece accolta con grande entusiasmo in Francia, in particolare da Louis Havet, che nell'*incipit* del suo studio *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus* non nascose un certo orgoglio nel rilevare la corrispondenza tra le sue conclusioni e quelle del collega⁶. Come premessa al loro lavoro, entrambi gli studiosi presentavano l'oggetto della ricerca: il *cursus*; il tedesco, come abbiamo visto, includeva nella definizione stessa della regola tutte le possibili combinazioni ritmiche, senza designarle, ovvero quelle tipologie di *cursus* che Havet, al contrario, illustrava, designava ed esemplificava: il *velox*, il *tardus* e il *planus*:

Le mot *cursus* a servi au moyen âge, à partir du XII siècle, à désigner un agencement euphonique des fins de phrase, agencement qui était soumis à des règles, et grâce auquel la structure de la prose participe de celle des vers [...]. Les théoriciens du *cursus* reconnaissent trois variétés de fins de phrase, aptes à terminer des portions de discours d'importance inégale. Ils distinguent les trois variétés par les termes de *cursus velox*, *cursus tardus*, *cursus planus*. Le *cursus* est *velox*, quand le dernier mot est un tétrasyllabe à pénultième longue et l'avant-dernier un polysyllabe à pénultième brève: ainsi *circumstantias intueri*. Il est *tardus*, quand, au contraire, le dernier mot est un tétrasyllabe à pénultième brève et l'avant-dernier un mot à pénultième longue: *moderatione palpauerit*. Il est *planus*, quand le dernier mot est un trisyllabe à pénultième longue et l'avant-dernier un autre mot à pénultième longue: *comitetur honestas*. Rien n'empêche d'énoncer les mêmes distinctions non plus en fonction de la quantité, mais en fonction de l'accent: on dira que le *cursus velox* suppose un paroxyton tétrasyllabe précédé d'un proparoxyton, le *tardus* un proparoxyton tétrasyllabe précédé d'un paroxyton, et le *planus* un paroxyton trisyllabe précédé d'un autre paroxyton⁷.

6. «Des prosateurs byzantins, la curiosité de M. Guillaume Meyer s'est étendue aux prosateurs latini des bas siècles; il annonce sur la prose latine un travail qui doit être attendu avec impatience. Sa première publication m'a poussé à chercher de mon côté, et je me flatte que mes conclusions concorderont avec les siennes» («Dai prosatori bizantini, la curiosità di Wilhelm Meyer si è estesa ai prosatori latini del basso Medioevo; annuncia un lavoro sulla prosa latina che bisogna attendere con impazienza. La sua prima pubblicazione ha spinto anche me verso la ricerca, e sono orgoglioso del fatto che le mie conclusioni concorderanno con le sue»): Havet, *La prose métrique de Symmaque*, cit., p. 3 (traduzione mia).

7. «La parola *cursus* è servita nel Medioevo, a partire dal XII secolo, a designare una disposizione eufonica delle clausole, disposizione che era sottomessa a delle regole e grazie alla quale la struttura della prosa partecipa di quella dei versi [...]. I teorici del *cursus* riconoscono tre varietà di chiuse, atte a terminare delle porzioni di discorso di diversa importanza. Distinguono le tre varietà con i termini *cursus velox*, *cursus tardus* e *cursus planus*. Il *cursus* è *velox* quando l'ultima parola è un quadrisillabo con la penultima lunga e la penultima parola un polisillabo con la penultima sillaba breve: come in *circumstantias intueri*. Il *cursus* è *tardus* quando, al contrario, l'ultima parola è un quadrisillabo con la penultima sillaba breve preceduto da una parola con la penultima sillaba lunga: *moderatione palpauerit*. È *planus*, quando l'ultima parola è un trisillabo con la penultima sillaba lunga preceduto da un'altra parola con la penultima sillaba lunga: *comitetur honestas*. Nulla impedisce di enunciare le medesime distinzioni non più in funzione della quantità, ma in funzione dell'accento: si dirà quindi che il *cursus velox* presuppone un quadrisillabo parossitono preceduto da un proparossitono, il *tardus* un quadrisillabo proparossitono preceduto da un parossitono, e il *planus* un trisillabo parossitono preceduto da un altro parossitono»: ivi, pp. 1-2 (traduzione mia).

Meyer e Havet, quindi, erano giunti alle medesime conclusioni partendo da punti di osservazione significativamente distanti; misurando, infatti, gli esempi riportati dallo studioso francese secondo la regola esposta da Meyer, si può fornire una definizione di *cursus* coerente con entrambi gli studi: quando tra la sillaba tonica dell'ultima e quella della penultima parola intercorrono due sillabe atone, il *cursus* è *planus* oppure *tardus*, mentre è *velox* quando le due sillabe toniche sono separate da quattro sillabe atone. Inoltre, Meyer faceva riferimento all'eventualità più rara in cui tra i due accenti forti vi fossero tre accenti deboli: è il caso del *cursus trispondaicus*, non trattato da Havet, ma che avremo modo di illustrare più avanti riportandone la definizione e l'esemplificazione prodotte da Alfredo Schiaffini. Vediamo lo schema ritmico degli esempi appena esposti:

Tipologia di <i>cursus</i>	Esempi	Schema ritmico
Planus	Comitéetur honéstas	ooxoloxo
Tardus	Moderatíóne palpáuerit	ooo xlabel="Schema ritmico" style="text-align: center;">oxoloxoo
Velox	Circumstántias intuéri	oo xlabel="Schema ritmico" style="text-align: center;">xoolooxo

La cadenza consisteva, per lo più, in una sequenza di due parole: nella prima era rilevante solo la posizione dell'accento; nella seconda anche il numero di sillabe di cui tale parola si componeva. Meyer, tuttavia – in questo discostandosi dall'approccio di Havet e degli altri studiosi del *cursus* –, aveva introdotto un modo d'osservazione completamente differente: per lui, la caratteristica più rilevante della combinazione ritmica non era il numero delle sillabe dell'ultima parola, ma piuttosto il numero delle sillabe che separavano l'accento tonico del primo termine da quello del secondo. In questo modo, lo studioso annullava il confine tra i vocaboli o comunque ne riduceva sensibilmente l'importanza, asserendo quindi che una clausola del tipo *víneam nóstram* fosse da registrare come una variante del *planus*⁸.

In realtà, il criterio di Meyer – accettato senza riserve in tempi più recenti da Gudrun Lindholm⁹ – si fondeva sull'accoglimento, per ciascuna cadenza, delle due varianti corrispondenti alle forme con cui si realizzava la clausola quantitativa della prosa classica; il tipo *víneam nóstram*, quindi, coincideva con una varietà

8. Cfr. T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin, from the 9th to the 13th Century*, Almqvist & Wiksell International, Stoccolma 1975, p. II.

9. Negli anni Sessanta del Novecento, la studiosa è stata la prima ad applicare i principi di Meyer: «for in her very thorough statistical study, she indicates exactly which types of cadences she judges to belong to each form of *cursus*. Faithful to Meyer's principle, she admits as forms of *planus* not only *íllum dedúxit* and *víneam nóstram*, but also *néc impetrávi*, and, assuming a secondary accent, *èxaudiétis*» («nel suo accuratissimo studio statistico, la studiosa indica esattamente quali tipologie di cadenze appartengono a ciascuna forma di *cursus*. Fedele al principio di Meyer, ammette come varianti del *planus* non solo *íllum dedúxit* e *víneam nóstram*, ma anche *néc impetrávi* e, ammettendo un accento secondario, *èxaudiétis*»): *ibid.* (traduzione mia).

della clausola cretico-trocheo (*cursus planus*), che veniva «usata specialmente nei due tipi, o con la cesura dopo la prima breve: *rēgnā cāēlōrūm*, o con la dieresi dopo il cretico: *spīritūs vēnīt̄*»¹⁰.

Dalla gran parte dei suoi primi indagatori, il *cursus* era stato identificato nella cadenza ritmica atta a chiudere frasi e periodi; tale definizione era sembrata limitata a Pio Rajna, il quale, chiarendo il significato stesso del termine, così lo presentava: «*Cursus* è dunque una disposizione studiata e obbediente a norme speciali delle parole componenti proposizioni e periodi»; e continuava:

questo che io dico e che dovrebbe parer ovvio a chi conoscesse soltanto l'esposizione mia, cozza invece contro l'abito e le idee di coloro per l'appunto che da una quarantina d'anni hanno discorso e discorrono della materia. Delle proposizioni e dei periodi *cursus* designa per loro la chiusa, costituita da cinque, sei, o sette sillabe; al massimo da otto. Ne ha normalmente cinque, e se ne consentono sei a ciò che è detto *cursus planus*; sei, e raramente sette, il *tardus*; sette, e per eccezione otto, il *velox*. Curioso davvero un *cursus* chiuso in limiti così angusti, da far dar di capo in una parete prima che si sia potuto prender lo slancio¹¹.

In effetti, il vocabolo *cursus* – tanto nel già citato lavoro di Louis Havet quanto negli studi a questo coevi ai quali Rajna alludeva – serviva a designare la disposizione eufonica e ritmicamente ben regolata delle chiuse di frase (*fins de phrase*); in una tale concezione, si perdeva di vista il fatto che il ritmo complessivo del periodo dovesse esser generato non soltanto dalla disposizione degli accenti nelle ultime parole, ma anche dal rispetto di determinate norme accentuative nella scelta degli altri vocaboli, cioè di quelli collocati in apertura di frase oppure in corrispondenza di pause deboli; pertanto, chiariva Rajna, quel che Noël Valois e altri chiamavano *cursus planus*, *tardus* e *velox* non era propriamente identificabile con il ritmo, ovvero con il corso, del periodo, bensì con «la chiusa per effetto della quale il *cursus* è *velox*, *tardus*, *planus*»¹².

Dello stesso parere era Francesco Di Capua, il quale, in un lavoro del 1927, riportava l'ammonimento di Cicerone – presente nell'*Orator* e nel *De Oratore*¹³ – di «badar molto alle clausule», senza «trascurare il principio delle proposizioni»¹⁴, e così spiegava le norme del *cursus*, ovvero della prosa ritmica: «l'*oratio numerosa* richiede, all'inizio e alla fine delle singole parti o sentenze d'ogni periodo, delle successioni varie di sillabe lunghe e brevi, o di sillabe atone e toniche, in modo che, al principio e più al termine, la frase abbia una speciale armoniosità»¹⁵; in questo modo, «tra l'inizio e la clausula il discorso fluiva ben connesso e levigato

10. F. Di Capua, *Il "cursus" e le clausole nei prosatori latini e in Lattanzio: corso di letteratura cristiana antica*, Adriatica Editrice, Bari, a.a. 1948-1949, p. 23.

11. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., p. 18.

12. Ivi, p. 19.

13. Il *cursus* medievale deriva dal sistema delle *clausulae* ciceroniano: cfr., in questo studio, p. 25.

14. Di Capua, *Il ritmo nella prosa liturgica e il Praeconium Paschale*, in «Didaskaleion: studi di letteratura e storia cristiana antica», II, 1927, pp. 1-23: 9.

15. *Ibid.*

mediante un’opportuna collocazione delle parole, così da preparare la clausula finale “ut numerose caderet” (= affinché terminasse armoniosamente)»¹⁶.

La mancanza di una definizione di *cursus* che fosse univoca e coerente sia con la sua origine sia con la storia della sua evoluzione – tanto da assicurare agli studi in materia un fondamento solido in grado di scongiurare il più possibile ambiguità, errori e malintesi – aveva spinto Rajna a recuperare il «valore genuino del vocabolo»¹⁷ al fine di dimostrare che la confusione e l’imprecisione che imputava alle prime ricerche in materia erano state generate dall’attribuzione di un significato improprio al termine *cursus*, vale a dire quello di ‘clausola’ (= parte conclusiva della frase o del periodo) anziché di ‘corso’ (= andamento ritmico regolato del periodo)¹⁸.

A sostegno della sua tesi, lo studioso riportava, tra gli altri, un estratto dalla *Forma dictandi*¹⁹ di Alberto da Morra, «il primo da cui ci è dato di ricevere ammaestramento intorno al *cursus* medievale»²⁰: maestro di retorica presso lo studio bolognese, egli divenne cancelliere papale nel 1178 e papa col nome di Gregorio VIII²¹ nel 1187 e fu il primo a fornire ai *notarii* precise regole intorno all’uso curiale del *cursus*²²:

Cursus dictaminis Romane Curie taliter observandus est. Si incipias versum a dictione dissillaba, bene currit dactilus post eam; ut si dicas, *Deus omnium*. Si incipias a dictione trissillaba cuius media sit producta, bene currit post eam dactilus, ut si dicas, *Magister militum*. Cavendum maxime tibi ne vel duos vel plures dactilos ponas continue, quia nimis sunt veloci, ut, *Negligens famulus aliquis*. Sed plures spondeos bene poteris continuare, ut *fidem suam suspectam reddit*. Si versum incipias a dactilo, pone plures spondeos post dactilum, ut *Dominus et magister noster Jesus Christus*²³.

In questo passo, che Rajna assume dal ms. lat. 2820 (sec. XII), c. 58r, conservato presso la Bibliothèque Nationale de Paris, sono indicate alcune delle norme di accentuazione che si dovevano rispettare nella stesura di lettere e bolle papali.

16. *Ibid.*

17. *Ivi*, p. 21.

18. Cfr. *ivi*, pp. 19-21.

19. Cfr. A. Dalzell, *The Forma Dictandi attributed to Albert of Morra*, in “Mediaeval Studies”, 39, 1977, pp. 440-65.

20. *Ivi*, p. 31.

21. Cfr. O. Capitani, *Gregorio VIII, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 164-6, consultabile in http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-gregorio-viii_%28Dizionario-Biografico%29/.

22. Cfr. Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit., p. 329.

23. «La Curia Romana deve regolare il corso del dettato in questo modo. Nel caso in cui si inizi il verso con una parola bisillaba, dopo questa viene bene un dattilo; come in *Deus omnium*. Qualora si cominci da una parola trissillaba la cui sillaba centrale sia lunga, dopo questa viene bene un dattilo, come ad esempio in *Magister militum*. Bisogna evitare in particolare di collocare due o più dattili di seguito, perché sono eccessivamente veloci, come in *Negligens famulus aliquis*. Invece si possono collocare uno di seguito all’altro più spondei, come in *fidem suam suspectam reddit*. Se si inizia il verso con un dattilo, questo può essere seguito da più spondei, come in *Dominus et magister noster Jesus Christus*»: cit. in Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., p. 33 (traduzione mia).

Dopo un bisillabo o un trisillabo piano, in apertura di verso, bisognava collocare un dattilo, cioè un trisillabo sdruciolato, generando così il ritmo proprio di un *cursus medius*²⁴. Era invece sconsigliato creare una serie di trisillabi sdruciolati perché troppo veloci (*quia nimis sunt veloces*), mentre era lecito produrre una catena di polisillabi piani, come nell'esempio *fidem suam suspectam reddit*. Com'è comprensibile, Rajna riportava una tale testimonianza per dimostrare che l'attenzione dei *dictatores* medievali, nel normare il ritmo prosastico, era rivolta non solo al rapporto tra gli accenti forti delle ultime parole di frasi e periodi, ma anche alla loro disposizione all'interno dell'intero dettato²⁵:

In medio versu, post punctum vel post metrum, ut ita dicam, melius est incipere clausulam a spondeo quam a dactilo, ut in hoc patet exemplo: *Impudice matris nequicia corruptit filiam et vix potest pudicam facere quam habuit impudica*²⁶.

All'interno del periodo, prosegue Alberto, la cadenza deve essere formata preferibilmente da una parola piana (spondeo) seguita da una sdruciolata (dattilo), in modo da ornare le pause secondarie con il *cursus medius* (*corrumpit filiam; pudicam facere*), quindi chiudere il discorso con il *velox* (*hábuit impudica*)²⁷. Il termine *versus* – lo si comprende – è qui usato nel significato di 'periodo', mentre i termini *punctus* e *metrum*, da me tradotti in nota con 'punto' e 'virgola' (cioè con le parole che nella tradizione grammaticale moderna hanno indicato e continuano a indicare i segni di pausa forte e debole), furono interpretati da Rajna o come il colon e il comma o come «espressioni diverse per indicare indistintamente una pausa interna»²⁸.

Hoc preterea notandum est, quod finales dictiones semper debet quasi pes dactilus antecurrere. Ipsa autem terminalis dictio totius versus debet esse tetrasillaba cuius penultima sillaba producatur, ut hic: *ad eterna mereamur gaudia pervenire*. Vel possunt esse in fine ipsius clausule due dissillabe dictiones, qualiacumque sint earum tempora, ut *inhumanitatis est nimis in hominem agere nimis dure*. Quandoque etiam monosillaba et trissillaba dictio, dactilo precedente, finiunt versum, ita tamen quod media trissillaba sit producta, verbi gratia, *Pullos fovet et pascit volucris, dum implumes videtque teneros, nec a nido permittit egredi, donec per se sufficient ad volatum*. Interdum etiam due trissillabe terminant versum, ut *peticiones honestas jus et ratio audiri compellunt*. Aliquando tetrasillaba cum trissillaba terminat versum, ut *Quicquid adversus eum proposui, astruere confidenter audebo*²⁹.

24. I due esempi di *medius* citati (*Deus omnium e Magister militum*) sono stati calcolati mediante *Cursus in clausula*, consultabile in <http://www.cursusinlausula.eu/public/index/index>.

25. Cfr. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., pp. 19-21.

26. «Nel mezzo del periodo, dopo il punto o dopo la cosiddetta virgola, è meglio iniziare la clausola con uno spondeo che con un dattilo, come risulta evidente da questo esempio: "Impudice matris nequicia corruptit filiam; et vix potest pudicam facere, quam habuit impudica"»: cit. in Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit., pp. 347-8 (traduzione mia).

27. *Cursus in clausula*, cit.

28. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., p. 35.

29. «Inoltre, bisogna notare questo, cioè che il dattilo deve quasi sempre precedere le parole finali. Invece, la parola finale di tutto il periodo deve essere un quadrisillabo con la penultima

Alla chiusura del periodo Alberto riserva due combinazioni ritmiche: la prima, il *cursus velox*, consiste nella sequenza trisillabo sdrucciolo (*pes dactilus*) + quadrisillabo piano (*tetrasillaba dictio cuius penultima sillaba producatur*): *gáudia pervenire*. Lo stesso risultato può essere ottenuto anche attraverso lo scioglimento della voce quadrisillaba in due bisillabi (*ágere [nimis dûre]*) o in un monosillabo seguito da un trisillabo, anch'esso – ovviamente – piano (*súfficiant [ad volátum]*). L'altra cadenza, il *cursus planus*, è caratterizzata dall'accostamento di due trisillabi piani (*audíri compéllunt*) o di un quadrisillabo piano seguito da una parola piana di tre sillabe (*confidénter audébo*). Procediamo, quindi, illustrando lo schema ritmico degli esempi sopra riportati:

Tipologia di <i>cursus</i>	Esempi	Schema ritmico	Sede di applicazione
Medius	déus ómnium magíster mílitum corrúmpit filiam pudícām fácerē	xolxoo oxolxoo oxolxoo oxolxoo	In apertura di periodo e nel mezzo, in corrispondenza di pause deboli
Velox	hábuit impudíca gáudia pervenire ágere [nimis dûre] súfficiant [ad volátum]	xoo ooo xoo ooo xoo ooo xoo ooo	In chiusura di periodo e in corrispondenza di pause forti
Planus	audíri compéllunt confidénter audébo	oxoloxo ooxoloxo	In chiusura di periodo e in corrispondenza di pause forti

Nessun accenno, in questo discorso, all'altra cadenza conclusiva composta da un polisillabo sdrucciolo, vale a dire al *cursus tardus*, definito anche *ecclesiasticus* o *durus*³⁰; sebbene tale clausola non sia annoverata tra quelle regolamentate da Gregorio VIII, non c'è alcun dubbio sul fatto che questa fosse già praticata a quell'epoca nella Curia Romana: «mettendo gli occhi pressoché a caso sopra una bolla di Lucio III del 1° giugno 1144, dentro a quindici finali di periodo mi è occorsa sette volte. Parrebbe quindi ovvio supporre che nel testo di Alberto quale lo abbiamo manchi semplicemente per vizio di trasmissione»³¹.

accentata, come per esempio *ad eterna mereamur gaudia pervenire*. Oppure, nella stessa clausola, ci possono essere due parole bisillabe di qualunque durata, come in *inhumanitatis est nimis in hominem agere nimis dure*. E talvolta concludono il periodo anche una parola monosillabica e una trisillabica, precedute da un dattilo, in modo tale che la sillaba centrale del trisillabo sia accentata, per esempio *Pullos fovet et pascit volucris, dum implumes videtque teneros, nec a nido permittit egredi, donec per se sufficient ad volatum*. A volte anche due parole trisillabe terminano il periodo, come in *peticiones honestas jus et ratio audiri compellunt*. E altre volte chiude il periodo un quadrisillabo seguito da un trisillabo, come: *Quicquid adversus eum proposui, astruere confidenter audebo*: *ibid.* (traduzione mia).

30. Cfr. ivi, p. 38.

31. *Ibid.*

Il testo della gregoriana *Forma dictandi* era riportato, oltre che da Pio Rajna, anche da Aristide Marigo in un articolo del 1931, in cui lo studioso ricostruiva la storia del *cursus* dalle origini patristiche fino ai tempi di Dante³². Marigo vi mostrava come il *cursus* avesse dominato e caratterizzato la prosa latina del XIII secolo e in che modo, al tempo di Dante, questa si fosse via via liberata dalle rigide stilizzazioni imposte dalla Curia Romana, senza, però, smarrire quell'antica severità nella ricercatezza del ritmo in quanto elemento esornativo della scrittura, il quale, infatti, continuò a caratterizzarla tanto nella prosa d'arte quanto in quella didascalica³³.

Dal *cursus* metrico proprio del latino classico, a partire dal III secolo d.C., si passò gradualmente al *cursus mixtus*, cioè alla corrispondenza delle quattro forme metriche principali derivate dal sistema delle *clausulae* ciceroniano (cretico-spondeo, dicrotico, cretico-tribraco e ditrocheo) con gli schemi accentuativi del *cursus* ritmico: in altre parole, alla coincidenza di *ictus* metrico e accento grammaticale³⁴.

Il *cursus mixtus* aveva connotato la prosa dei primi Padri latini, facendo così della patristica la fonte prima del *cursus* medievale: oltre al *Sacramentarium* di papa Leone Magno, il *mixtus* caratterizzava anche la prosa di S. Agostino e quella di Vittore Vitense, mentre già in Cassiodoro e in Ennodio, oltre che negli scrittori pagani loro coevi, era presente un *cursus* francamente ritmico, costituito dai tipi fondamentali di *planus*, *tardus*, *velox* e *trispondaicus*³⁵. Seguendo questi schemi, il corso del dettato fu ben regolato fino a Gregorio Magno (†564); in seguito, le sue ricorrenze si attenuarono fortemente fino all'XI secolo, ma non scomparvero del tutto: «lo troviamo usato colle stesse regole da Teodolfo del periodo carolingio, da Lupo di Ferrières (sec. IX), da Gerberto (sec. X), da S. Pier Damiano (†1072)»³⁶.

Com'è ben noto, nel 1088 papa Urbano II incaricò Giovanni da Gaeta, allora monaco a Montecassino e allievo di Alberico, di riformare lo stile della cancelleria papale recuperando le norme fondative della tradizione scritturale cristiana per applicarle al latino curiale, che, nel corso di quei quattro secoli, aveva subito una significativa decadenza proprio per aver abbandonato le regole del ritmo prosastico; nello stesso torno di tempo in Italia – precisamente a Montecassino, a Bologna e a Pavia – ci fu un'animata fioritura di studi retorici finalizzati a «ri-edificare le leggi della prosa latina»³⁷, in gran parte incentrati sull'epistolografia. Risalgono a questo periodo i principali manuali di *ars dictandi*, volti a fornire istruzioni e regole sulla composizione delle lettere, nei quali, solo più tardi, ven-

32. Cfr. Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit.

33. Cfr. A. Marigo, *Il cursus nel De Vulgari Eloquentia di Dante*, in “Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, XLVIII, 1932, pp. 85-112: 85.

34. Per un ulteriore approfondimento si vedano l'analisi del *mixtus* di un passo del *Sacramentarium* di Leone Magno (ivi, p. 12) e la definizione di *cursus mixtus* fornita da Steven M. Oberhelman, *The History and Development of the Cursus Mixtus in Latin Literature*, in “The Classical Quarterly”, 38, 1988, pp. 228-42; 228.

35. Cfr. Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit., p. 329.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

nero inserite anche regole relative al ritmo, fino ad allora applicate in aderenza a precetti trasmessi solo oralmente³⁸.

La prima ben definita stilizzazione curiale del *cursus* ci è stata fornita, come abbiamo visto, dalla *Forma Dictandi* di Alberto da Morra, «le cui scarne dimensioni fanno pensare, più che a un vero e proprio trattato, a note di lettura ricavate da un'opera più consistente o, come suppone Tore Janson, ad appunti che riflettono l'insegnamento orale di Alberto»³⁹. Invece, nelle opere di Alberico da Montecassino (*Breviarium de dictamine* e *Flores rhetorici*, oggi generalmente indicato dagli studiosi con il titolo *Dictaminum radii*⁴⁰), che per secoli è stato considerato a torto il padre dell'*ars dictandi*⁴¹, non s'incontra alcun precetto riferito al ritmo del *dictamen*⁴².

Le norme stabilite nel trattatello di Gregorio VIII corrispondevano a idee e tendenze proprie dell'*ars dictandi* d'oltralpe: i *dictatores* francesi, ai quali si attribuisce l'innovazione di aver introdotto, nei trattati di epistolografia, una definita regolamentazione dell'impiego delle cadenze ritmiche, usavano collocare le regolate combinazioni di accenti non solo alla fine della frase, come si preferiva fare in Italia, ma anche all'inizio e al suo interno⁴³: «non solo la terminologia, ma anche i precetti trasmessi dalla *Forma dictandi* sono di indubbia origine francese. Vi si parla infatti di spondei e dattili, e si incoraggia la presenza dei ritmi anche all'inizio e all'interno della frase, mentre in Italia si preferirà far riferimento alle *ditiones* bisillabe, trisillabe o quadrisillabe e si insisterà soprattutto sulle clausole finali»⁴⁴.

Già Rajna aveva osservato che «alla dottrina di Alberto da Morra corrisponde per la massima parte l'esposizione di Pietro di Blois⁴⁵. La derivazione è resa in Pietro manifesta da due esempi: *Magister militum*, e, scorciato e deturpato, *Impudice matris nequitia ecc.*»⁴⁶; non bisogna, tuttavia, attribuire ad Alberto il

38. Cfr. F. Morenzeni, *Epistolografia e artes dictandi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. I, *Il medioevo latino*, 2, *La circolazione del testo*, Salerno Editrice, Roma 1994, pp. 443-64: 445-7.

39. Ivi, p. 454.

40. Cfr. V. Licitra, *Il mito di Alberico da Montecassino iniziatore dell'Ars dictaminis*, in «Studi Medievali», XVIII, 1977, pp. 609-27: 610.

41. Cfr. *ibid.*

42. Cfr. Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit., p. 329: «negli scritti di Alberico da Montecassino e di Ugo da Bologna, rappresentanti dei primi dettatori, non troviamo precetti per il *cursus*, né la loro prosa presenta la rigida stilizzazione dei posteriori documenti della curia romana»; tuttavia, un accenno alla presenza di una parte dedicata ai *rithmi* nella trattazione albericiana *De breviarium dictamine* è presente in Licitra, *Il mito di Alberico da Montecassino*, cit., p. 621.

43. Le circostanze grazie alle quali l'*ars dictandi* si diffuse oltralpe, in Francia e in Germania, sono poco chiare, ma è verosimile che ciò sia avvenuto grazie agli studenti stranieri che soggiornavano a Bologna per lunghi periodi, dove apprendevano la dottrina, e poi rientravano in patria. L'*ars dictandi* fu certamente accolta con favore nelle scuole della valle della Loira, segnatamente in quelle di Orléans e di Tours: cfr. Morenzeni, *Epistolografia e artes dictandi*, cit., p. 454.

44. *Ibid.*

45. Cfr. S. Battaglia, *Pietro, di Blois*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 27, Istituto della Encyclopédie Italiana, Roma 1935, p. 240, consultabile anche in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-blois_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

46. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., p. 72.

compito di mediatore e propagatore della sua dottrina: quando Pietro di Blois scrisse il suo trattatello, infatti, gli insegnamenti gregoriani, sebbene non ancora messi per iscritto, erano già penetrati in Francia e praticati dai maestri di Tours⁴⁷.

In seguito, la prassi francese si affermò secondo un sistema suo proprio, mantenendo regole che erano state via via abbandonate dalla dottrina praticata in Italia e presentata, a partire dal XIII secolo, come lo stile della Curia Pontificia: «Eccone i tratti caratteristici. Si lascia maggior libertà per i principii, non si vieta che a uno sdruciollo ne possa tener dietro qualche altro, e si volge pressoché tutta la cura alle chiuse, non del periodo soltanto, ma anche delle singole proposizioni da cui resulta»⁴⁸.

Quindi, il fraintendimento che della voce *cursus* si ebbe alla fine dell’Ottocento ad opera dei suoi primi indagatori fu senza dubbio dovuto al fatto che, nel Medioevo, venivano contemporaneamente usati due sistemi, con una prevalenza di quello a cui si atteneva la Curia Pontificia⁴⁹. Esemplificativo del tipo curiale è un passo estratto da un trattato di retorica⁵⁰, risalente agli anni Venti del Trecento, di Giovanni del Virgilio⁵¹, «primo insegnante ufficiale di poesia latina classica a Bologna e amico di Dante»⁵²: la definizione di *cursus rhythmicus* prodotta dal grammatico bolognese è stata riportata da Benoît Grévin in un articolo del 2011 incentrato sulla percezione dell’*ars dictandi* come tecnica musicale nel Medioevo:

Cursus est finalium dictionum, in distinctionibus et clausulis maxime, prolatione regularis, ex longitudine vel brevitate proveniens et condelectationem faciens in animo auditoris: et dicitur a currendo, quia per cursus discurritur clausula, sicut metra pedibus scandi solent⁵³.

La definizione di Giovanni si fonda, più che sulle regole di Gregorio, sulla prassi dell’epoca: il *cursus* è qui inteso, infatti, come una combinazione regolare di accenti all’interno delle parole che concludono il periodo o le sue frasi, cioè nei vocaboli collocati in coincidenza di pause maggiori (*clausulae*) oppure mi-

47. Cfr. la n. 35 e Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, cit., p. 72.

48. Ivi, p. 74.

49. Cfr. *ibid.*

50. Cfr. P. O. Kristeller, *Un’ars dictaminis di Giovanni del Virgilio*, in “Italia medioevale e umanistica”, IV, 1961, pp. 181-200.

51. Cfr. E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 404-9, consultabile anche http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/.

52. B. Grévin, *La musica del dictamen. A proposito della percezione dell’ars dictaminis come tecnica musicale nell’Italia del Duecento (c. 1220-c. 1330)*, in *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, a cura di A. Gamberini, J. P. Genet, A. Zorzi, Viella, Roma 2011, pp. 209-29: 213.

53. «Il *cursus* è l’esposizione regolare delle voci finali, soprattutto in corrispondenza dei segni di punteggiatura e delle chiusure, che si genera dalla lunghezza o dalla brevità delle sillabe e che arreca piacere nell’animo dell’ascoltatore: e deriva da “correre”, perché il periodo è diviso in *cursus* così come i metri sono scanditi dai piedi»: in Grévin, *La musica del dictamen*, cit., p. 215 (traduzione mia).

nori (*distinctiones*); in più, non c'è alcun riguardo per i cominciamenti, ai quali l'autore non fa riferimento se non tacitamente, vale a dire quasi escludendoli attraverso l'uso dell'avverbio *maxime*, con cui accoglie la prevalenza del rispetto della regola nelle chiuse.

Infine, prosegue Giovanni, queste combinazioni ritmiche strutturano la frase proprio come la successione dei piedi scandisce il metro, suscitando così l'attenzione e il piacere nell'animo dell'ascoltatore: attraverso l'artificio del *cursus* ritmico, infatti, la prosa diviene 'melodica', partecipando, al tempo stesso, tanto della poesia quanto della musica⁵⁴.

Alfredo Schiaffini, in *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, pur riconoscendo le «esagerazioni manifeste» con le quali Rajna aveva difeso il *cursus* dal rischio di finir rinchiuso in limiti troppo angusti, aderiva alla sua ridefinizione del termine e chiariva che «con *cursus* i trattatisti medievali per lo più si riferivano all'andamento ritmico di tutto il periodo, alla sua studiata disposizione di parole», mentre «noi moderni, con qualche arbitrio, siamo soliti chiamare *cursus* il carattere proprio dello stile della Curia romana, consistente nell'«ornare la prosa, particolarmente alla fine dei periodi e dei membri di periodo, di una cadenza o clausola ritmica»⁵⁵.

A ben guardare, allora, tra la spiegazione di Schiaffini e la definizione di Giovanni del Virgilio c'è una perfetta congruenza: l'espressione «particolarmen- te alla fine dei periodi e dei membri di periodo» sembra corrispondere a «in distinctionibus et clausulis maxime», quasi ne fosse la traduzione letterale. In più, Schiaffini non accenna al fatto che alla pratica di regolare solo le chiuse si fosse giunti per gradi e per il prevalere dell'uso sulla norma⁵⁶.

Questa originaria definizione del *cursus*, rielaborata a partire da fonti diverse⁵⁷, è stata riproposta da Schiaffini nella relativa voce dell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*; in questa, l'assenza dell'avverbio *particolarmente* restringe il campo alla sola parte conclusiva del periodo e dei suoi membri, escludendo dunque definitivamente l'eventualità che la cadenza possa presentarsi anche nell'*incipit* o *in medio versu*:

Il *cursus* è una cadenza o clausola ritmica, molto ricercata nella prosa 'regulata' latina del Medioevo, cadenza o clausola che chiude armoniosamente periodi e membri di periodo, e che comprende almeno due parole, ognuna fornita di un accento proprio. La definizione antica più felice pare quella di Ponzio il Provenzale: «*cursus est ma-*

54. Cfr. ivi, pp. 215-6; Marigo, *Il cursus nella prosa latina*, cit., p. 327: «Il ritmo minuzioso, che nella prosa di S. Cipriano ci rivelava l'*ethos* della recitazione, si può adattare musicalmente al canto sacro colle pause della cadenza ed il tempo più lungo della sillaba accentata, sia unisona che modulata, come appare nelle leggi del canto fermo».

55. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1943, p. 2 *passim*.

56. Cfr. la n. 48 e, sempre in questo studio, le pp. 26-7.

57. A. Schiaffini, *La tecnica della prosa rimata nel Medioevo latino in Guido Faba, Guittone e Dante*, Bartelli, Perugia 1931; Id., *Interpretazione del "De vulgari eloquentia" di Dante: appunti del corso di Storia della Lingua Italiana*, Roma, a.a. 1962-1963.

trimonium spondeorum cum dactilis prolatione debita celebratum», dove per spondei e dattili dobbiamo intendere vocaboli piani e sdruccioli, senza considerazione di quantità. L'apparizione del cursus, con caratteristiche che durano lungo l'intero Medioevo, si può collocare nel sec. III d. C. Varie sono le forme che assunse, di cui quattro costituiscono le clausole principali: *cursus planus*, *tardus*, *velox* e (con designazione del tutto moderna) *trispondaicus*. Fra tali tipi i trattatisti medievali raccomandavano in modo speciale il *velox* e il *planus*, e il *velox*, preferito alla fine delle frasi, ritenevano la clausola più bella⁵⁸.

Quindi lo studioso prosegue con l'esemplificazione di ciascuna tipologia:

Il *cursus planus* è formato da un polisillabo parossitono (o piano che dir si voglia) seguito da un trisillabo pure parossitono, ed è esemplificabile con *víncla perfrégit*, *retributiónem merétur*, o anche *ópis est nóstrae* (perché è legittima la soluzione del trisillabo in un monosillabo e in un bisillabo). Il *tardus*, detto anche *ecclesiasticus*, risulta da un polisillabo parossitono seguito da un quadrisillabo proparossitono (o sdrucciolo): esempi, *víncla perfrégeret*, *felicitátis percípient*, o anche, con l'ammesso scioglimento del quadrisillabo, *examinátis quae tángimus*. Il *velox* consta di un polisillabo proparossitono seguito da un quadrisillabo parossitono, *vínculum fregerámus*, *consíliis et respónsis*, e perfino *cándida nostra sígna*. Il *trispondaicus* è costituito da un polisillabo seguito da un quadrisillabo, ambedue parossitoni: *ésser videátur*, *(una) vóce clamavérunt*⁵⁹.

In linea con quella di Schiaffini è la definizione di *cursus* fornita da Pier Vincenzo Mengaldo nell'*Enciclopedia Dantesca*, nella quale lo studioso evidenzia che «l'uso terminologico moderno risponde solo parzialmente a quello medievale, in cui da una parte il fenomeno in questione è per lo più indicato con formule diverse, dall'altra il nome di c. denota piuttosto lo studiato andamento ritmico dell'intero periodo»⁶⁰:

Col nome di *cursus* s'intende una particolare figura o cadenza ritmica, risultante dall'incontro generalmente di almeno due parole 'piene', con la quale la prosa medievale più elevata e ornata usa concludere elegantemente il periodo, e i suoi vari membri; l'impiego più o meno regolare dei vari tipi di questa clausola, secondo determinate leggi, rappresenta uno dei fenomeni maggiormente vistosi della tendenza generale, teorica e pratica, della prosa del Medioevo a darsi una regolamentazione retorica, e in particolare ritmico-musicale, secondo schemi compositivi precisi e rigorosi, che tendenzialmente avvicina lo statuto stilistico dell'*oratio soluta* più elaborata a quello della poesia (si vedano in ispecie le tecniche affini – prosa 'rimata', parallellismi insistiti ecc. – del cosiddetto 'stile isidoriano')⁶¹.

58. Id., v. *Cursus*, in *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere e Arti*, vol. XII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1931, pp. 165-6, consultabile anche in http://www.treccani.it/enciclopedia/cursus_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

59. *Ibid.*

60. P. V. Mengaldo, v. *Cursus*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 290-5: 290.

61. *Ibid.*

Insomma, intorno alla definizione del *cursus* e al significato del termine che lo designa, sia che ci si attenga a quello originario, come invitava a fare Rajna, sia che se ne accolga l'accezione più moderna, come proponeva Schiaffini, non c'è, ancor oggi, un pensiero univoco; l'antica convivenza di due tendenze provenienti dalla medesima regola madre, ma separate nella e dalla prassi, ha dato vita, negli studi moderni, a una netta dicotomia nella definizione dell'oggetto: da un lato (nella maggior parte dei casi) il *cursus* viene identificato con la *clausola* ritmica delle frasi e dei periodi generata dalla creazione di rapporti costanti tra gli accenti delle ultime due, tre o quattro parole; dall'altro (e solo in poche occorrenze) al *cursus* viene attribuito il significato – a mio avviso più preciso – di ‘andamento ritmato del periodo’ prodotto attraverso la creazione di rapporti costanti tra gli accenti tonici e atoni dei costituenti frasali, con un’attenzione particolare a quelli posti in corrispondenza delle parti conclusive del periodo e dei membri che lo compongono, intendendo per membri non solo le frasi, ma anche loro porzioni delimitate da segni di interpunzione o in corrispondenza delle quali il significato impone una pausa.

Riporto a titolo d'esempio, a conferma di questa eterogeneità definitoria, un campione di dieci definizioni di *clausola* e di *cursus* raccolte in manuali, glossari e dizionari di metrica, retorica e stilistica italiana e pubblicati in un arco di tempo che va dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso al 2017:

A) Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969, pp. 257-58.

460. Le *clausulae* presentano gran numero di tipi, dalla cui varietà, nel paragrafo seguente (461), viene indicata una scelta dei più frequenti. Le *clausulae* sono composte dai «piedi» (*pedes*) seguenti: 1) *spondeus* (--) ; 2) *choreus* o *trocheus* (-), che può apparire anche come *dichoreus* (- -); 3) *dactylus* (- o); 4) *creticus* (- o -); 5) *paeon primus* (- o o o).

462. Nella tarda latinità si perse la sensibilità per la distinzione delle quantità delle sillabe. La conseguenza fu una tecnica più grossolana delle clausole; così dalla clausola antica ebbe origine il *cursus* medievale, determinato non più dalla quantità sillabica ma, rispetto alle due ultime parole della frase, dalla situazione dei limiti delle parole e dalla collocazione dell'accento della parola. In questo processo l'ultima parola del *cursus* deve comprendere tre o quattro sillabe: particelle monosillabiche che lo precedono (*non, in, ad*) vengono considerate in questo caso come parti della parola che segue. Si distinguono quattro tipi del *cursus* medievale:

- 1) Il *cursus planus* (scelto e preferito soprattutto alla fine dei colpi e all'interno del periodo) ha la forma /... óo/oóo/ e corrisponde alla clausola *creticus* + *choreus*: Sacerd. gramm. (Prob. Cath.) VI 493, 20 *extincta sit áque deléta*; Dante, epist. 1, 2 *cogitátione metrī*; Dante, conv. 1, 1 *siamo suggetti*.
- 2) Il *cursus velox* (considerato come il *cursus* migliore per la fine del periodo) ha la forma /... óoo/oóoo/ e corrisponde alla clausola *creticus* + *dichoreus*: Sacerd. gramm. (Prob. Cath.) VI 493, 19 *bis civitáibus copuláta*; Dante, epist. 1, 1 *consília respondémus*; Dante, conv. 1, 1 *desíderan(o) di sapére*.
- 3) Il *cursus tardus* ha la forma /... óo/oóoo/ e corrisponde alla clausola *creticus* + *creticus*: Ps. Bass. gramm. VI 309, 3 *astra caeléstia*; Dante, vulg. el. 1, 1 *prodésse tentabimus*; Dante, conv. 1, 1 *parte dell'anima*.
- 4) Il *cursus trispondaicus* ha la forma /... oóo/ooóo/ e corrisponde alla clausola *paeon primus* + *choreus*: Sacerd. gramm. (Prob. cath.) VI 494, 27 *éssē videátur*.

463. La trasposizione degli usi delle clausole e dei *cursus* nella prosa delle lingue moderne è un processo che si è attuato al di fuori delle leggi della conseguente regolarità, ma si può seguire con chiarezza nella prosa dell’italiano antico.

B) Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artificio nell’uso delle parole, retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Mondadori, Milano 1978, p. 71.

Clausola Nella metrica classica la clausola era una particolare chiusura ritmica di una frase o di un membro di frase. Le *clausulae* sono composte dai piedi tradizionali: lo spondeo (--) , il trocheo (-), il doppio trocheo o dicoreo (- -), il dattilo (- -), il cretico (- -), il pèone primo (- -). Il Lausberg, 1969, p. 257, espone dettagliatamente i più frequenti tipi di clausola che si originano dall’incontro dei piedi (es.: spondeo + dicoreo; cretico + coreo (trocheo); pèone + trocheo: *esse videatur*). Nella tarda latinità, perduto il senso quantitativo delle sillabe, dalla clausola si passò al *cursus*, cioè alla collocazione ritmica delle due ultime parole di una frase. Si distinguono quattro tipi di *cursus* medievale: a) il *cursus planus*: esempi di Dante: *cogitatione metíri; siámō suggétti* (...'X/X'X); b) il *cursus velox*: esempi di Dante: *consília respondémus; desíderan(o) di sapére* (...'XX/XX'X); il *cursus tardus*: esempi di Dante: *prodéss̄e tentábimus; pártē dell'áнима* (...'X/X'XX); d) il *cursus trispondaicus*: es.: *esse videátur* (pèone + trocheo).

Oggi per clausola si intende semplicemente l’elemento finale di un verso o di un enunciato.

Etim.: dal lat. *claudere* = chiudere.

Cursus Sviluppo della clausola dopo che, nella tarda latinità, andò perduto il valore quantitativo delle sillabe. Il *cursus medievale* è determinato «non più dalla quantità sillabica ma, rispetto alle due ultime parole della frase, dalla situazione dei limiti delle parole e dalla collocazione dell’accento della parola» (Lausberg, 1969, p. 258). Per i vari tipi di *cursus* vedi *CLAUSOLA*.

Etim.: dal lat. *cursus* = corso, andamento.

C) Ladislao Galdi, *Introduzione alla stilistica italiana*, Pàtron, Bologna 1984, p. 55 (prima edizione 1971).

Secondo gli antichi trattati di retorica, si chiama *cursus* «l’andamento ritmico del periodo, caratterizzato da clausole o successioni di accenti, che adattano all’orecchio moderno la cadenza della prosa latina classica, fondata invece sull’alternanza di sillabe lunghe e brevi» (Cfr. Devoto-Oli, *Voc.*). [...] L’uso del «*cursus*» fu «codificato alla fine del secolo XI nelle *Artes dictandi*; ebbe influsso anche sulla prosa volgare del Due e Trecento» (*ibid.*).

D) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, dir. da G. L. Beccaria, Einaudi, Torino 1994, p. 192 (prima edizione 1989).

Cursus Nella prosa ritmica medioevale più alta ed elegante, disposizione ritmica del periodo o delle clausole, secondo determinate leggi di distribuzione di toniche e atone (arsi/tesi). Alla fine del sec. XI le *Artes dictaminis* nell’ambito di una regolamentazione retorica e ritmico-musicale della prosa, teorizzarono e istituzionalizzarono il c.

E) Franco Malvezzi, *Intrecci delle parole: dizionario di retorica, stilistica e metrica*, Società Editrice Dante Alighieri, Firenze 1994, p. 61.

Cursus La prosa classica latina seguiva determinate regole prosodiche nella chiusa dei periodi, anch’esse basate, come per la poesia, sulla quantità delle sillabe. Nella tarda

latinità andò perduta la distinzione delle sillabe in brevi e lunghe, ma rimase l'esigenza di mantenere un'armonica disposizione delle parole finali, collocando l'accento sulle parole secondo determinate regole. Il *cursus* si può perciò definire «una cadenza o clausola ritmica che chiude armoniosamente i periodi e i membri di un periodo, e che comprende almeno due parole, ognuna fornita di un accento proprio» (A. Schiaffini). Si possono distinguere tre varianti principali: 1) *Cursus planus* ottenuto con un polisillabo seguito da un trisillabo entrambi piani (compiutamente piacéri); 2) *Cursus tardus* ottenuto con un polisillabo piano seguito da un quadrisillabo sdruciolato (maggiori parágrafo); 3) *Cursus velox*, ottenuto con un polisillabo sdruciolato seguito da un quadrisillabo piano (sécolo riprométtre). Il *cursus* trovò ampia applicazione nella prosa medievale. Fu utilizzato in tutti i testi letterari e storici, nei documenti della cancelleria pontificia e della corte imperiale.

F) Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999, p. 56.

Cursus Nella prosa ritmica medioevale più alta ed elegante, disposizione ritmica del periodo o delle clausole, secondo determinate leggi di distribuzione di toniche e atone (arsi/tesi). Alla fine del secolo XI le *Artes dictaminis*, nell'ambito di una regolamentazione retorica e ritmico-musicale della prosa, teorizzarono e istituzionalizzarono il *cursus*.

Clausola [s.f.] La fine del periodo, considerata di particolare importanza dal punto di vista ritmico e perciò sottoposta alle leggi del *numerus*. Diverse tipologie di piedi (come lo spondeo, il trocheo, il dattilo, il cretico e il peone) concorrevano alla composizione delle clausole antiche⁶².

G) Luca Canali, *Camena. Letteratura latina (Strumenti: glossario)*, Einaudi scuola, Milano 2005, p. 83.

Clausola Parte finale di un periodo, di un'unità metrica (c. metrica) o di una frase. Era sentita come particolarmente importante, tanto che anche in prosa si evitavano, in sede di c. certe sequenze di sillabe brevi e lunghe, considerate poco armoniose. In età tardoantica e altomedievale, la c. venne sostituita dal *cursus*: l'armonia non consisteva più in una certa combinazione di sillabe brevi o lunghe, ma in una determinata sequenza di accenti intensivi.

H) Stefano Arduini, Matteo Damiani, *Dizionario di retorica*, LabCom Books, Covilhã 2010, p. 46.

Cursus medievale [loc. s. m.] Il *cursus* è un innovativo sistema di clausole che diviene, al termine del sec. XI, un mezzo fondamentale dell'*ars dictandi* o *dictaminis*, che ne regolamenta e ne istituzionalizza l'uso all'interno della prosa ritmica. Nel medioevo latino si assiste infatti in campo letterario ad una consistente diffusione di eleganti prose, che mirano ad ottenere spiccati effetti retorici: quindi, alla prosa rimata, se ne affianca una ritmica, la quale presenta la parte conclusiva del periodo come ideata secondo determinati ritmi accentuativi.

I) Pietro G. Beltrami, *Piccolo dizionario di metrica*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 40-2.

Clausola Chiusa del periodo o di un membro dello stesso, con particolare riferimento agli artifici del *cursus*.

62. Mette conto segnalare che Bertone riprende qui alla lettera la definizione da lui stesso prodotta per il *Dizionario* diretto da Beccaria (D).

Cursus Figura propria della prosa latina medievale, che consiste nel dare alle parole finali (*clausulae*) del periodo e delle sue articolazioni sintattiche una struttura ritmica, ed eventualmente nel porle in rima fra loro, o anche nel ricercare l'uguaglianza sillabica tra i vari membri del periodo, o *cola* (*isocolia*) (p. 42).

L) Gianfranca Lavezzi, *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Carocci, Roma 2017, p. 38.

Cursus Termine del latino medievale (“modo di procedere”) che indica un artificio stilistico della prosa consistente nel terminare ogni periodo con una cadenza ritmica, costituita da almeno due parole con accento proprio. Gli schemi più comuni di *c.* sono tre: *planus* (polisillabo piano + trisillabo piano: *retributiōnem merētur*), *tardus* (polisillabo piano + quadrisillabo sdrucciolo: *volitāndo dissēminat*), *velox* (polisillabo sdrucciolo + quadrisillabo piano: *vīnculum fregerāmus*). L'influenza del *c.* si estende anche al primo periodo della letteratura italiana, fino al *Decameron* di Boccaccio. Il duecentesco *Cantico* di San Francesco d'Assisi presenta molte occorrenze di *c.*, in particolare *velox* (es. v. 30: *beati quelli che trovarà nelle tue sanctissime voluntāti*).

In tre casi su dieci (A, B, G) il *cursus* viene considerato come l'evoluzione della *clausola* propria della metrica classica, da questo sostituita nella tarda latinità, cioè in corrispondenza con il passaggio dal sistema quantitativo a quello intensivo. In due casi (L, H) il *cursus* viene definito come un artificio della prosa consistente nel terminare ogni periodo con una cadenza ritmica generata da una determinata distribuzione degli accenti nelle parole, mentre in altri due (E, I), tale cadenza viene attribuita sia alle *clausulae*, cioè alle terminazioni dei periodi, sia alle parole finali dei suoi membri o articolazioni sintattiche. Per finire, in tre casi (C, D, F) il termine *cursus* assume il significato di andamento ritmato del periodo nel quale la disposizione regolata degli accenti delle parole si può trovare tanto nelle chiuse quanto in altri luoghi dello stesso.

Le definizioni C, D e F corrispondono a quanto espresso da Rajna in relazione alla necessità di definire il *cursus* come moto ritmato della prosa generato da una disposizione canonica degli accenti, tanto in chiusura di frasi e periodi quanto in corrispondenza di pause considerate più deboli dal punto di vista ritmico, ma – è il caso di aggiungere – altrettanto forti dal punto di vista del contenuto.

Il contrasto tra le definizioni H e D (e, insieme con questa, F) dà efficacemente conto di tale dicotomia: nel primo caso, infatti, il *cursus* viene definito come un «innovativo sistema di clausole»⁶³ istituzionalizzato dai rētori medievali al fine di affiancare alla prosa rimata una prosa ritmica costituita dalla «parte conclusiva del periodo come ideata secondo determinati ritmi accentuativi»⁶⁴. Nel secondo caso, invece, il *cursus* corrisponde alla disposizione ritmata sia delle clausole, cioè delle parole collocate in corrispondenza di pause forti, sia dei vocaboli costituenti l'intero periodo, secondo leggi atte a dominare la distribuzione e quindi il rapporto tra sillabe toniche e sillabe atone⁶⁵.

In più, l'antico dualismo – nato, come si è detto, in seguito alla diffusione

63. S. Arduini, M. Damiani, *Dizionario di retorica*, LabCom Books, Covilhã 2010, p. 46.

64. *Ibid.*

65. Cfr. G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999, p. 56.

transalpina dell'insegnamento retorico che, affermatosi in Francia nel rispetto delle sue regole originarie, in Italia aveva subito una graduale trasformazione – ha prodotto di riflesso, negli studi moderni, non solo una duplice definizione dell'oggetto, ma anche un duplice criterio di osservazione e ricerca dei suoi artifici all'interno dei testi. Riporto, in proposito, due esempi di analisi di *cursus*, entrambe praticate su testi in prosa italiana, ma appartenenti a epoche e generi differenti: l'analisi di Schiaffini di un passo dei *Parlamenti in volgare* di Guido Faba e quella di Vittore Branca, realizzata sulle prime cinque righe del proemio del *Decameron*:

Unde al vostro conosomento redugemo che'ell'è vero per la voluntà de Deo quello che la nominança ve reportò cha, scì che la *clésia de Florénça*, desolata *d'officio pastorále*, li *calónisi de quel lógo, clamándo la grátia*, de spiritu sancto, per li soe meriti e no per la nostra bontà, ànno noi allecتو vescovo de *concórdia comunále*⁶⁶.

Le cadenze di *cursus* sono evidenziate dal corsivo e dalla rappresentazione grafica degli accenti tonici; il mancato *planus* in corrispondenza della voce tronca collocata prima della virgola può essere spiegato come un vizio di forma, prodotto dalla riduzione del *bontade* dell'autografo a *bontà*⁶⁷ ad opera di uno «sciatto amanuense»⁶⁸. Ma ciò che bisogna in primo luogo mettere in luce è il fatto che Schiaffini segnali soltanto la cadenza conclusiva e quelle che precedono le virgolette, senza menzionare, ad esempio, i due *medii* (*sóe mériti* e *allécto vescovo*) che, seppur indipendenti dalla punteggiatura⁶⁹, creano una rapidissima sospensione del discorso, per poi condurlo verso la conclusione⁷⁰.

Umana cosa è aver compassione dégli afflítti (*planus*); e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimaménte richésto (*planus*) li quali già hanno di conforto avúto mestiére (*planus*), e hannol trováto in alcúni (*planus*): fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisórgno (*planus*) o gli fu caro o già ne ricevétte piaccére (*planus*), io sono úno di quégli (*planus*)⁷¹.

Al contrario, Branca individua cadenze di *cursus* anche laddove la pausa non è rappresentata da un segno di interpunzione⁷²; i due esempi di *planus* sciolti dalla virgola (*massimaménte richésto* e *n'ebbe bisórgno*) sono entrambi collocati

66. Schiaffini, *Tradizione e poesia*, cit., pp. 37-8.

67. Lo stesso discorso valga per quel *voluntà* del primo rigo, che, se ricomposto secondo quella che doveva essere la sua forma originaria, genera un regolare *cursus planus*: *voluntáde [de Déo]*.

68. Schiaffini, *Tradizione e poesia*, cit., p. 37.

69. Sciolto dai vincoli della punteggiatura è anche il *planus* di cui alla n. 67.

70. A persuadermi del fatto che la presenza dei due *medii* sia calibrata e non casuale sono, da un lato, la perfetta congruenza ritmica che generano in un punto in cui il periodo si avvia alla conclusione (*md. + pl.*; *md. + pl.*) e, dall'altro, il parallelismo prodotto dall'accostamento di *sóe mériti* e *nóstra bontáde* (aggettivo possessivo + sostantivo).

71. V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze 1996, p. 50.

72. Dopo *richésto* e *bisórgno* non compare alcun segno d'interpunzione neanche sul manoscritto autografo Hamilton 90 conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino.

in luoghi in cui il testo richiede una pausa, e ancor più se ne sente la necessità se questo viene pronunciato ad alta voce⁷³; le *artes dictaminis* – lo ricordiamo – attraverso il recupero degli schemi della prosa ritmica che, in età romana, erano connessi alla pratica declamatoria, traducono in scrittura – «convertita in spartito privo di musica»⁷⁴ – il gioco melodico creato dall’alternanza di sillabe toniche, atone e pause, e disposto in modo tale da sottintendere quei gesti che ne accompagnerebbero l’esposizione orale⁷⁵. Tuttavia, sarebbe errato credere che, nel Medioevo, la pratica scrittoria della retorica si fosse sostituita completamente a quella declamatoria riproducendone virtualmente i movimenti e gli effetti per un destinatario sempre *in absentia*⁷⁶; al contrario, le epistole erano «comunque destinate a essere lette ad alta voce quando i ministri ne trasmettevano il tenore ai governanti»⁷⁷.

Per finire, è doveroso segnalare il lavoro del già citato Janson (1975)⁷⁸, incentrato sulla creazione di nuove metodologie da applicare nella ricerca sul *cursus* e su cui si fonda il progetto *Cursus in Clausula*, e quello di Patrizia Di Patre (2010-2013)⁷⁹, un recente contributo agli studi danteschi dal carattere decisamente originale.

Muovendo dalla convinzione che, seppur in presenza di un’ampia frequenza di cadenze, non si può dare per scontato che gli esiti non siano casuali ma ricercati dall’autore, Janson ha sviluppato un sistema statistico in grado di misurare se un determinato tipo di cadenza si trovi in un testo secondo probabilità oppure in virtù di una ponderata scelta stilistico-ritmica⁸⁰. Tale sistema prevede due metodi: il metodo della comparazione esterna⁸¹, che consiste nel confronto tra un testo sicuramente ‘non ritmico’ e uno ‘fortemente ritmico’⁸², e il metodo della comparazione interna, con il quale si calcola la probabilità con cui ciascuna tipologia di cadenza occorre all’interno di un testo per valutare se le cadenze usate

73. Nel periodo dei rētori antichi, Di Capua individua un ritmo iniziale, uno mediano e uno finale; non nega che l’importanza maggiore fosse riservata a quest’ultimo, in preparazione del quale – spiega – venivano sapientemente regolati anche gli altri due: cfr. Di Capua, *Il ritmo nella prosa liturgica*, cit., p. 9. In relazione ai *cursus* collocati in posizione mediana in testi concepiti per aderire a motivi melodici, lo studioso afferma che «appartengono al ritmo mediano, non a quello finale, altrimenti la declamazione diventa affannosa, il canto asmatico, e il senso stesso ne scapita»: ivi, p. 21.

74. A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino 1990, p. 34.

75. Cfr. *ibid.*

76. Cfr. ivi, p. 31.

77. Ivi, p. 34.

78. Cfr. Janson, *Prose Rhytm in Medieval Latin*, cit.

79. Cfr. P. Di Patre, *Un cursus geometrico? L’impalcatura nascosta della prosa ritmica dantesca nelle Epistole (I-XIII)*, in “Deutsches Dante-Jahrbuch”, 85-86, 2010-2011, pp. 279-99; Ead., *Le ragioni pitagoriche del cursus dantesco*, in “Linguistica e letteratura”, 38, 2013, pp. 39-51.

80. Janson, *Prose Rhytm in Medieval Latin*, cit., p. 12.

81. «a method by which it is possible to compare the actually observed frequency of any cadence with the frequency to be expected if the author is indifferent to the use of that cadence» («un metodo attraverso il quale è possibile comparare la frequenza osservata di ciascuna cadenza con la frequenza che ci si aspetterebbe da un autore indifferente all’uso di quella stessa cadenza»): ivi, pp. 12-3 (traduzione mia).

82. «highly rhythmical»: ivi, p. 15.

siano ricercate o casuali in base allo scarto riscontrato tra il valore corrispondente alla frequenza attesa e quello relativo alla frequenza osservata; anche questa analisi tiene conto esclusivamente delle clausole, i soli luoghi in cui lo studioso ritiene che si possano rintracciare delle cadenze di *cursus*.

Patrizia Di Patre, invece, opera nell'ambito degli studi condotti sulle regole del *cursus* dantesco⁸³; le ricerche in questo campo – spiega la studiosa – benché fondate su procedimenti assai rigorosi e spogli minuziosissimi, non hanno permesso di delineare una tendenza ben definita: spesso, infatti, non c'è congruenza tra i calcoli effettuati dai vari studiosi⁸⁴. Invece, la sua analisi del *cursus* nelle epistole di Dante – nonostante sia «estremamente difficile reperire nel mondo dei 'fatti umanistici', o della loro espressione artistica, un fenomeno di tipo esatto (le manifestazioni ritmiche della musica e della poesia, la cui essenza costitutiva risiede in una frammentazione temporale soggetta a misura, rappresentano una fortunata eccezione)»⁸⁵ – permette di dimostrare che Dante non si sottrae alla sfida della perfezione formale neppure nella prosa: facendo suoi gli insegnamenti dei rētori, compone una trama ritmica costituita da cadenze poste periodicamente in sequenza attraverso le concatenazioni e i terzetti, «la cui funzione più notevole sembra essere quella di produrre un addensamento melodico e accentuare conseguentemente il rilievo di un passo»⁸⁶.

In più, Dante, oltre ad alternare le tre tipologie di cadenze più importanti (*velox*, *tardus*, *planus*), le dispone in un ordine simmetrico, affidando a ciascuna uno specifico significato: ad esempio, «per l'impiego di una formula imperativa (o comunque caratterizzata da un congiuntivo tendente al tipo iussivo), si può essere quasi certi di trovarci un *velox*; mentre l'allusione alla povertà è generalmente espressa da un *tardus*»⁸⁷: questa idea è, del resto, già rintracciabile in quel *sinnespausen* che Meyer usava per indicare il luogo del discorso in cui dovessero trovarsi le studiate combinazioni ritmiche del *cursus*, vale a dire nelle 'pause di significato'⁸⁸.

Il prezioso contributo di Di Patre, allora, svelando la «costruzione di carattere matematico»⁸⁹, ancora una volta fondata sul numero tre (terzetti), della prosa epistolare dantesca, non solo può rivelarsi utile in sede di critica testuale, pre-

83. Il vasto campo degli studi sul *cursus* dantesco verrà approfondito in altra sede.

84. Cfr. Di Patre, *Un cursus geometrico?*, cit., p. 281, n 2: in particolare, la studiosa fa riferimento alle divergenze di risultati occorse dal confronto tra lo studio di L. Rossetto, *Per il testo critico delle Epistole dantesche: l'uso del «cursus»*, in M. Bordin, P. Fusco, L.R., *Tre studi danteschi*, Jouvence, Roma 1993, pp. 63-131 e quello di R. G. Hall, M. U. Sowell, «*Cursus* in the *Can Grande Epistle: A Forger Shows His Hand?*», in «*Lectura Dantis*», 5, 1989, pp. 89-104, entrambi riguardanti le epistole dantesche.

85. Di Patre, *Un cursus geometrico?*, cit., p. 281.

86. *Ibid.*

87. Ivi, p. 283.

88. Questa parola composta è il risultato dell'incorporazione del lessema *sinn* 'significato' declinato al genitivo e della forma plurale di pause 'pausa'; è possibile che Meyer l'abbia usata in riferimento alle sospensioni del dettato rese necessarie dal significato del passo: i luoghi del testo che, per l'importanza che assumono, hanno bisogno di essere sottolineati da una cadenza ritmica.

89. Ivi, pp. 284-5.

sentandosi come prova ulteriore della firma d'autore⁹⁰, ma sembra anche aprire una via non ancora battuta: quella di ricercare, nella prosa ritmica, delle combinazioni e delle periodicità che 'facciano schema', vale a dire che creino strutture atte a servire il significato, esattamente come fanno gli schemi metrici in poesia.

Questa rapida sintesi dimostra che sull'argomento *cursus* non si hanno ancora chiarezza e univocità di pensiero: nel merito, credo che l'obiettivo di offrirne (o la constatazione dell'impossibilità di offrirne) una definizione univoca (o che quanto meno concilii le due opposte linee interpretative fin qui evidenziate) sia ancora da raggiungere, e che per tentare di raggiungerlo sia necessario stabilire con esattezza che cosa occorra cercare in un testo in prosa quando se ne voglia studiare il ritmo.

90. Cfr. *ivi*, p. 299.