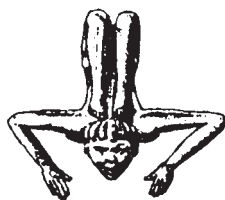


BOLLETTINO

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI E LINGUISTICI SICILIANI

24



PALERMO
2013

GLI ENDECASILLABI DEI SICILIANI

Il bello delle recensioni è che non richiedono risposte: sarebbe imbarazzante rispondere a quelle prevalentemente positive e sarebbe inutile rispondere a quelle prevalentemente negative, assumendo per di più incresciose posizioni autodifensive. Gli autori saggi potranno quindi affidarsi all'intelligenza dei lettori che, semmai con il tempo, giudicheranno sia i recensiti che i recensori. Nel caso dell'edizione dei *Poeti della Scuola siciliana*, poi, la cosa si complica ulteriormente per l'elevato numero di editori ai quali, in due dei tre volumi, si è affiancato a tempo pieno un curatore, tra i cui compiti c'è stato quello di dare un'uniformità al lavoro e di prendere alcune decisioni di carattere generale, d'intesa con gli altri due curatori. La scelta di ricorrere a più, a molti editori è stata del resto inevitabile. In numeri, la scheda dell'edizione è la seguente: l'opera, di 3640 pagine, è stata realizzata in undici anni (1998-2008) da quattordici editori (uno per il volume I, nove per il II, cinque per il III, di cui uno in comune con il volume II) e tre curatori (uno per volume, ma per il volume I curatore e editore coincidono). Undici anni sono 132 mesi: la somma dei mesi di lavoro dei quattordici editori dà 1848, equivalenti a 154 anni: se l'editore fosse stato uno solo, senza contare i curatori, avrebbe dunque impiegato 154 anni per terminare l'edizione. In una situazione come questa, oltre che inopportuno per i motivi di cui sopra e perché nessuno potrebbe rispondere a nome di tutti, sarebbe anche impossibile toccare punto per punto i problemi sollevati dai recensori. Lo si può fare semmai in maniera molto parziale affrontando una questione per volta, isolata ad esempio tra quelle più di frequente venute a galla. D'altra parte, se il bello delle recensioni è che non è il caso che ad esse si risponda, il bello delle edizioni critiche, come osservavo un paio di anni fa proprio a proposito di una *crux* interpretativa di uno dei più famosi componimenti della Scuola, è quello

di lasciare aperti dei problemi o perfino di proporre di nuovi, che vengono così offerti alle nuove generazioni di studiosi.

Tra le questioni su cui maggiormente si sono soffermati i primi recensori c'è quello dell'assetto metrico dei componimenti ed è su questo aspetto del lavoro che vorrei invitare alla riflessione nelle pagine seguenti, anche perché certe scelte, di cui rivendico la responsabilità e che tuttavia non sono state contrastate dagli editori del volume II, sono parse ad alcuni inconsuete e non facilmente accettabili. Circoscrivo ulteriormente la questione metrica al trattamento del verso più rappresentato e più complesso del corpus, che i Siciliani consegnano alla tradizione poetica italiana, l'endecasillabo, e ad alcuni fenomeni generali. Il problema naturalmente non tocca soltanto i poeti presenti nel volume II, ma anche il Notaro, la cui opera occupa il volume I, e in minor misura, soprattutto per ragioni cronologiche, i Siculo-toscani. Non è mia intenzione qui entrare nelle scelte particolari di Roberto Antonelli né in quelle di Rosario Coluccia e dei suoi editori, anche se alcune delle considerazioni che seguono potrebbero essere estese all'intera produzione siciliana e siculo-toscana. In ogni caso, i tre curatori, e con loro tutti gli editori, avevano escluso in partenza interventi finalizzati ad aggiustamenti dei versi, sia nel ritmo sia nelle figure metriche, secondo modelli invalsi in epoche letterarie successive. Su questo punto l'intesa è stata totale, sicché, quale che possa essere l'interpretazione che editori o curatori ne danno, sono state conservate apparenti o presunte 'irregolarità' di vario tipo, a condizione di non derogare al principio dell'isosillabismo. Questa rappresenta sicuramente una svolta nella messa a punto testuale della poesia delle origini rispetto alle precedenti edizioni.

Mi sembra perciò molto apprezzabile, ma non condivisibile, l'acribia metrica di alcuni recensori che si dedicano a impegnative cure ortopediche degli antichi versi, dando buona prova delle loro capacità nell'arte del rimaneggiamento. Per Spagnolo (2010: 28-29), per esempio, *No la posso aucire né vengiamiento* (10.5, 37) va aggiustato integrando il pronome, che compare al verso precedente, elidendo il verbo al presente e apocopando l'infinito, con questo risultato: *No la poss'«e»o aucir né vengiamiento*; in *guardate lo vostro amoroso viso* (19.6, 24 [*louostro* V, *aluostro* P]) si dovrà operare aferesi e ipotizzare dialefe dopo cesura (come in nota suggerisce, in alternativa, lo stesso editore): *guardate 'l vostro amoroso viso*, o rivoltare più audacemente il verso in *guardate l'amoroso vostro viso* (molto meglio, no?); *quale aver solea lo iugo cherire* (13.3, 32) sarà da risistemare in *quale aver soglio lo iugo cherire*, e questo perché non possono darsi endecasillabi che non siano né *a minore* né *a maggiore*. Spagnolo infatti è convinto che un verso come *sentisse per una sola speranza* (13.5, 50), al pari del dantesco *vestito di novo d'un drappo nero* (*Rime*, ed. De Robertis, 66, 9), abbia cesura *a minore* dopo la preposizione (*sentisse per* | ..., *vestito di* | ...): versi simili sono quindi riconducibili alla norma, quelli sopra no. Anche per le figure metriche principali Spagnolo non transige: sono «sinalefi impos-

sibili» *se da madonna mia aiuto nonn-aggio* (10.4, 9), dove va tolto di mezzo il possessivo, o *Ma io sono certo ch'egli è benvogliente* (13.3, 65), dove è da apocopare *sono*; «In un verso la dieresi produce ipermetria»: *anzi per sogno vegna, spesse fiate* (25.5, 44) (ivi: 25). Criticabili anche le dialefi tra atone: *como a manti avene* (25.6, 32) (ivi: 29).

Il comportamento editoriale proposto da Spagnolo è, come si sarà capito, l'opposto di quanto abbiamo cercato di fare. La nostra intenzione è stata quella di aderire il più possibile al dato manoscritto così come ci è stato trasmesso da testimoni autorevoli e competenti, discostandocene solo quando fosse necessario. Va aggiunto che non ci è sembrato opportuno dare per ogni decisione, che il più delle volte comportava il rispetto della lezione dei codici, esplicite pezze d'appoggio. Tornerò più avanti sulle questioni di cesura sollevate da Spagnolo. Per quanto riguarda le figure metriche che non lo convincono, procedo per *retrogradatio*.

— La dialefe tra atone di 25.6 è del tutto normale nel sistema di versificazione modello dei Siciliani, quello trobadorico: *la bellazor / dompna, e la plus prezada*, Raimbaut d'Aurenga *BdT* 389.32, 11-12), dove c'è dialefe in *dompna, e* (valga un esempio per migliaia di casi).

— La dieresi di 25.5 non produce alcuna ipermetria: Spagnolo omette di dire che il verso che gli sembra abbondante è in ogni strofe formato da un membro di sei posizioni con rima interna seguito da uno di quattro, cominciante per vocale o per consonante e omette di stampare lo spazio: *anzi per sogno vegna, spesse fiate*. L'editore ha stampato la dieresi semplicemente perché si tratta di un membro di quattro posizioni, per segnalarlo come tale. Spagnolo, e anche Gresti 2009: 251, hanno invece ragione sull'impossibilità della dieresi sulla *i* non vocalica di *vengiare* nel sonetto 20.4, 7 (*tempo di vengiare chi t'offende*), ma piuttosto che inserire una congiunzione a inizio di verso (come suggerisce Spagnolo), interrompendo la seconda sequenza anaforica (2-5 e *tempo...*, 6-8 *tempo...*), si dovrà supporre un'aplografia: *di divengiare* (in siciliano antico *divingiar*, scritto anche *divinyari*, con lo stesso significato, 'vendicare').

— Le «sinalefi impossibili» del tipo additato si trovano in altri autori e su di esse editori illustri non hanno battuto ciglio: *ma par che mi dia aita* [in 10.4 *aiuto*, ma in antico siciliano anche *aitu*] (Lotto di Ser Dato, *Fior di beltà* 59, PD); *Ma io non voglio con voi stare a tenzone* (Rustico Filippi, *A voi, che ve ne andaste* 12, ed. Mengaldo, anche Buzzetti Gallarati e altri).

A proposito della dieresi e della sineresi, Gresti (2009: 251) si abbandona a una lezione terminologica a partire dalla mia affermazione che «è ben singolare, ad esempio, che *criatura* sia a volte sineretico, a volte dieretico» (PSs II: LXVII): «di singolare c'è, piuttosto, l'idea che una stessa parola possa essere considerata, a seconda delle esigenze, dieretica e sineretica: in effetti la dieresi propriamente detta "è lo scindersi in due sillabe ... di nessi vocalici che ...

normalmente in italiano costituiscono una sola sillaba”, mentre la sineresi è il fenomeno inverso, e dunque “la fusione in una sola sillaba metrica di vocali contigue che nella lingua sono normalmente separate da iato e che quindi corrispondono normalmente a due sillabe”». La citazione è dalla *Metrica italiana* di Menichetti (1993: 182), un’opera classica di riferimento, ma citata scolasticamente ad ogni piè sospinto, tanto che a un certo punto Gresti si sente in dovere di giustificarsi: «la frequentazione del volume è sempre di grande giovamento, come sa bene chiunque si occupi di poesia, antica e moderna» (ivi: 261n.). Naturalmente Gresti mi fa torto se pensa che io pensi che *paese* o *creato* vadano definite voci dieretiche, dal momento che la sineresi non sarebbe possibile; o di converso che *pioggia* o *tuono* vadano definiti sineretici. La formulazione di dieresi e sineresi di Menichetti, chiamata «la mia proposta» nel manualetto del 2013 (: 34), si fonda, per casi meno evidenti, sulla «pronuncia italiana corrente» (*ibid.*), che però è una nozione difficile da appurare in senso diacronico e diatopico. Lo stesso studioso fa l’esempio di *beato*, indubbiamente trisillabo, e *Beatrice*, che in poesia è tri- o quadrisillabo, dal momento che «I nessi protonici godono di uno statuto relativamente instabile nella lingua»: infatti *Beatrice*, derivato del trisillabo *beato*, «è ancora oggi pronunciato da ogni fiorentino, a seconda del contesto e delle circostanze, quadrisillabo o trisillabo» (1993: 268). Forse più semplicemente, e senza ricorrere al parlante fiorentino, si può dire che alcuni nessi vocalici etimologicamente in iato hanno, anche in prospettiva diatopica, una realizzazione monosillabica: sono del resto i vecchi ma autorevoli fonetisti che parlano di «dieresi» e «sineresi» di alcuni gruppi vocalici in rapporto con variazioni del parlato («la sineresi o la dieresi di [alcuni] gruppi dipende spesso dall’animazione con cui si parla e dal posto che il gruppo stesso occupa nella frase», Camilli 1965: 101). Ora, Gresti sembra pensare che avrei dovuto essere informato della pronuncia siciliana di *criatura* corrente otto secoli fa per poter dire se è legittimo parlare di sineresi di una parola ‘normalmente’ quadrisillaba o se invece è legittimo parlare di dieresi per una parola ‘normalmente’ trisillaba. Gresti ritiene che *criatura* sia una voce quadrisillaba (e quindi mai e poi mai definibile dieretica) e sono dispostissimo a lasciarlo nella sua convinzione. In quelle righe volevo sottolineare che probabilmente è stata proprio la difficoltosa opera di adattamento, di traduzione dei testi dal siciliano al toscano che ha reso elastico l’uso delle figure metriche. Nella lingua poetica modello, l’occitano, i nessi vocalici valgono infatti o come una o come due sillabe e le oscillazioni si contano sulle dita di una mano (nei trovatori le cose si complicano per gli incontri vocalici tra parole, ma come sappiamo in questo caso si deve tenere conto dell’intervento dei copisti): questo aspetto della versificazione italiana è un’eccezione nel panorama romanzo. Tuttavia, una volta impartita la sua lezione fuori luogo, Gresti non si occupa affatto della questione che sollevavo.

*

I dubbi principali, condivisi da quanti sono intervenuti sull'opera, meno che da Vitale (2009), riguardano come dicevo la struttura dell'endecasillabo e ancora più in particolare l'eventuale presenza nel corpus di endecasillabi con cesura cosiddetta epica. In base ad alcune considerazioni di carattere sia linguistico sia metrico, avevo ipotizzato, prima in un articolo scritto in collaborazione con Aniello Fratta (Di Girolamo / Fratta 1999), poi in una voce dell'*Enciclopedia fridericiana* (Di Girolamo 2005), infine nella mia Introduzione all'edizione (*PSs* II: LXII-LXIII), l'esistenza di realizzazioni di questo verso con il primo membro, di quattro o più raramente di sei posizioni, con uscita parossitona (o piana o femminile) senza possibilità di sinalefe con il secondo membro cominciante per consonante e di misura piena, quindi di sei o più raramente di quattro posizioni, e non raccorciata, come invece avviene nella cesura detta, con terminologia francese, italiana. Non ho intenzione di ripetere né tanto meno di amplificare le argomentazioni che in quelle sedi avevo formulato né le evidenze a loro sostegno portate. Riassumendo nella maniera più schematica possibile, avevo fatto presente

— che la metricità di moltissimi versi è affidata a troncamenti che non sono di tipo siciliano bensì toscano, fatta eccezione per i troncamenti in una serie di termini chiave del lessico cortese che i poeti potevano riprendere direttamente dall'occitano e per una piccola quantità di troncamenti simili possibili anche in siciliano (Gresti 2009: 249 ricorda in senso contrario la canzone in siciliano di Stefano Protonotaro, *PSs* 11.3, dimenticando però che già Debenedetti 1911: 47, 53-54 spiegava i tratti toscaneggianti di *Pir meu cori allegrari* con la seriorità della canzone rispetto all'epoca federiciana, composta quando si erano già affermati i primi grandi toscani: cfr. Formentin 2007: 199-201);

— che questi troncamenti non possono essere tuttavia operati quando sono impossibili anche in toscano (per es. *donna* non è apocopabile);

— che l'influenza occitana, che può forse toccare perfino elementi morfologici (Formentin 2007: 200-201), in nessun caso può lasciar supporre che ci troviamo di fronte a una lingua poetica mista, un siculo-occitano paragonabile al franco-occitano o al franco-italiano (ipotesi da escludere [Di Girolamo / Fratta 1999: 183, Di Girolamo 2005: 692], ma Formentin 2007: 201 sembra lasciar capire, forse involontariamente, che io la contempli);

— che comunque la fisionomia del siciliano, nonostante l'influsso delle varietà settentrionali (Barbato 2007: 557), è quello di una varietà incontrovertibilmente parossitona: è certamente vero che qualsiasi lingua poetica può essere definita come una lingua artificiale (Beltrami 2010: 437-438), ma l'artificio consiste nel privilegiare o enfatizzare certi aspetti (per esempio fonici), nel ricorrere a arcaismi, nell'utilizzare cultismi fossili (come la rima siciliana dopo i Siciliani), nell'adottare un linguaggio tecnico ecc., non nell'inventare un si-

stema di trocamento che poi curiosamente coincide in tutto e per tutto con quello della varietà che di lì a poco diventerà letterariamente dominante e non, per esempio, con quello di altre varietà, settentrionali o meridionali;

— che le rime interne dovrebbero garantire la forma piena della parola.

A quest'ultima obiezione Beltrami (2010: 440-442) risponde contrapponendo una visione «sostanzialistica» della rima («per questa concezione, anche per quanto riguarda l'idea che la misura dei versi possa oscillare, mostra una forte inclinazione Avalle nelle *CLPIO*, e per la rima ci si avvicina molto Castellani nella *Grammatica storica*», ivi: 441) a una «mentalistica o convenzionalistica», nella quale rientra il concetto di «rima per l'occhio» di Antonelli (*PSs* I: 559), sicché, per esempio, *-or* all'interno del verso può rimare con *-ore* in fine verso. A sua volta Antonelli aveva adottato una «soluzione ibrida» (Beltrami 2010: 442), disponendo i due membri a scalino:

Sì come audivi
che vai lontana parte (*PSs* 1D.1 20)

A proposito dell'ipotesi mentalistica o convenzionalistica va tuttavia detto, limitatamente alla rima, che non esistono precedenti nella tradizione modello, nella quale non si trovano rime femminili : maschili.

In sostanza, quanti rifiutano l'idea di cesura epica hanno a disposizione tre possibilità: la prima è quella di proporre emendamenti dei versi, sempre a portata di mano di chiunque abbia dimestichezza con la lingua medievale; la seconda, ove possibile, di ricorrere alla rima per l'occhio (la rima c'è ma la sillaba no); la terza infine, quando l'evidenza si impone, è di spezzare il verso nei suoi due membri, considerandoli due versi distinti anche quando si trovano in sequenze omometriche di endecasillabi. A me pare che questi procedimenti siano molto più costosi del riconoscimento che l'endecasillabo italiano delle origini ha caratteri in parte diversi da quello che si affermerà nei piani letterari alti alla fine del secolo XIII, fino a presentare, e in questo sono d'accordo con Gresti 2009: 249n. (con ineludibile rinvio a Menichetti), versi senza cesura o comunque con cesure non riconducibili ai tre tipi principali (*a minore*, *a maggiore* e lirica; ma in *di loco ove possa essere affanato*, *PSs* 13.4, 32, la cesura, se si vuole escludere una *a maggiore* sdrucchiola, mi sembra indubbiamente lirica, dopo *ove*, non assente: la cesura può cadere anche all'interno di un sintagma).

Ma pur lasciando da parte i versi con rima interna, endecasillabi con una sillaba soprannumeraria alla fine del primo membro continuano a nascondersi, inosservati, nel corpus. Per la verità, avevo attirato l'attenzione (*PSs* II: LXII-LXIII) su un verso che in tutte le edizioni si legge in questa forma:

Vivente donna non creo che partire (*PSs* 1.16, 37)

Gli editori hanno ridotto *credo* dei due testimoni della stanza (VP) in *creo*; ma va ricordato che *creo* è esito centro-meridionale di CREDO, che però in siciliano

è *criyu* o (per latinismo) *cridu*, cioè in ogni caso un bisillabo. L'intervento serve come cosmetico all'uscita toscana del verso, ma noi sappiamo che in origine esso aveva una sillaba in più. A meno, ovviamente, di non riscriverlo. Quando Beltrami osserva che non è vero che l'endecasillabo di Guido delle Colonne *Ordunque vale meglio di poco avere* (PSs 4.1, 43) è difficilmente riducibile, finisce per teorizzare che in base a un partito preso si può dubitare di tutto e quindi ci si può sentire in diritto di mettere le mani sul testo. *Ordunque* potrebbe essere raccorciato in *Dunque*, dando vita a un verso «con cesura lirica», oppure *meglio in me'* «forma monosillabica [...] attestata numerose volte dalle CLPIO, ma non in poeti siciliani» (2010: 443). Oltretutto, se è pacifico ridurre, nella veste toscanizzata che dobbiamo ricostruire, le ipermetrie dovute alla preferenza di V per le forme piene, molto più difficile è pensare, quando sono a portata di mano altre spiegazioni, che un copista davanti a un verso numericamente regolare lo deturpi. Forse bisognerebbe dare maggior credito alla competenza del menante.

Gresti, dimenticando il verso discusso sopra (1.16, 37), lamenta la mancata segnalazione dell'«assenza della cesura epica nel caposcuola Giacomo da Lentini (si veda l'edizione preparata da Antonelli, il quale, se non ho visto male, postula, e solo ipoteticamente, un'unica cesura di questo tipo)» (2009: 249). Ma sarebbe strano il contrario, che cioè un'opera a molte mani rispecchiasse la stessa filosofia editoriale, e metrica, in ogni sua pagina. L'importante è dichiarare ogni cosa in modo che il lettore possa giudicare e possa farsi una sua opinione, che può anche non coincidere con quella dell'editore: a questo infatti servono le edizioni critiche con i loro apparati e le loro note testuali. Antonelli, del resto, è molto più problematico e sfumato, certo non per convenevoli di buon vicinato, su tutta la questione:

La difficile scelta [a proposito dei versi con rima interna di PSs 1D.1] riflette una situazione complessa, e in definitiva ancora poco analizzata in dettaglio per tutti i casi affini: lo studio di Serretta 1938 [...] partiva da presupposti erranei (eclatante il caso di Petrarca) e risultava infelice anche nella raccolta del materiale. Più ragionevole e notevole, fondata su elementi storico-culturali oggettivi (la possibile presenza nella Scuola siciliana di cesure epiche e liriche derivate dalla lirica trobadorica) l'ipotesi Di Girolamo / Fratta 1999, che riprende e affronta il problema dell'adattamento del *décasyllabe* provenzale alla lirica siciliana (interessante e rivelatore sarebbe a questo punto anche il confronto da istituire con la scelta operata nel testo A da Stussi 1999, 26): non c'è dubbio che la varietà di soluzioni desumibili dal modello provenzale poteva offrire diverse opzioni a chi voleva e doveva 'fondare' una prosodia e una metrica 'italiana', tanto da portare forse a ritenere ammissibile una sillaba atona in soprannumero. (PSs I: LXXII)

Si noterà che Antonelli parla della «possibile presenza nella Scuola siciliana di cesure epiche e liriche derivate dalla lirica trobadorica». Per l'editore del Notaro, quindi, anche le cesure liriche, non solo le epiche, sono qualcosa

di estraneo alla Scuola, benché esse rappresentino il tipo più frequente, dopo l'*a minore*, nella poesia strofica galloromanza. Di conseguenza, versi come

ca contare audivi a molta gente (PSs 1.8, 32)
e non trovo merzede in cui son dato (*ibid.*, 44)

presenterebbero «una cesura non ordinaria [...] rispetto a tutte le altre [...]: gli interventi necessari sarebbero comunque troppo onerosi rispetto alla possibilità di una ragionevole varietà interna dell'endecasillabo siciliano (a prescindere dai suoi rapporti con il *décasyllabe* trobadorico, ovviamente innegabili ma ancora da approfondire, cfr. Di Girolamo / Fratta 1999: 172)» (ivi: 199), mentre

non bassezze, là unde innamorìo (PSs 1.12, 50)

lascerebbe sospettare, secondo l'editore, un'ipometria (ivi: 275), suppongo nel primo membro. Per chi scrive, la rima interna cade alla fine del primo membro, qui tetrasillabo in cesura lirica, in altre sedi della canzone pentasillabo in cesura *a minore*, moduli commutabili, come ad esempio in PSs 4.3 (3 *per bene amare lo meo cor si ritene*, 20 *senza dritto sono in mala via* ecc.), 14.3 (13 *Valimento mi date, donna fina*, 27 *e di piacere a voi, che siete fiore* ecc.) e altrove.

Parlare dunque di filosofia metrica di ogni editore non è infondato e do per scontato che ogni filosofia meriti il massimo rispetto, anche perché di solito ha le sue motivazioni. Mettendo alcune filosofie a confronto, sia Antonelli che Menichetti non ammettono negli endecasillabi della lirica italiana del Duecento né le cesure epiche né quelle liriche. E se il primo lascia lo spiraglio di un dubbio (e si guarda bene dal manomettere i versi), il secondo ritiene decisamente che abbiano «un andamento non canonico i seguenti tipi di endecasillabo» (2013: 70), dove io invece ravviso due cesure liriche, la seconda in sinalefe, come non di rado avviene nei trovatori:

Canzonetta, di presente t'invia
(Chiaro Davanzati, *In voi, mia donna* 73, ed. Menichetti)

Voi, gentile ed amorosa pulzella
(Monte Andrea, *Sì come i marinar'* 7, PD)

Entrambi questi autori, Chiaro e Monte, propongono altre cesure di questo tipo, per esempio:

come quelli ch'è in periglioso mare
(Chiaro Davanzati, *Madonna, sì m'aven* 2, ed. Menichetti)

poi dal corpo l'arma fosse partita
(Monte Andrea, *Dolente me* 7, PD)

Poi che 'l ferro la calamita saggia
(Monte Andrea, ivi 1, PD)

Si aggiunga, per Chiaro, un altro esempio:

la cagione che tempesta gli abonda
(*Quando lo mar tempesta* 6, PD)

Il verso così si legge in Contini, che riproduce senza alcun ritocco il testimone unico V e segnala in nota altri versi con accenti nelle stesse posizioni, mentre Menichetti interviene apocopando *cagione* (V predilige le forme piene, e infatti, in incipit, *mare*; ma è anche vero che l'apocope non è di rigore, perché in molti casi la vocale dopo liquida o nasale non è troncabile, come *-are* tre versi prima: *de lo suo tempestare gitta l'onda*) e introducendo un riempitivo per ricomporre un *a matiore*:

la cagion che tempesta <si> gli abonda

«Il supplemento – annota l'editore – evita gli accenti eccezionali di 3^a, 7^a e 10^a (ma cfr. n. 45)»; D'Ancora e Comparetti 1875-1888, dal canto loro, avevano troncato e reso dieretico *casgion*, confezionando un *a minore* (*la casgion che tempesta gli abonda*). A 45 in Menichetti cade un aggettivo:

ond'io forte morte tosto n'avrò (*ms. aueroe*) (PD)
ond'io morte tosto n'averò (ed. Menichetti)

Qui il testo dell'ultimo editore coincide con quello dei primi: «Lettura del D'A. (*forte* errore non espunto per *morte*). Correggendo solo *aueroe* in *avròe*, senza operare soppressioni, si otterrebbero accenti eccezionali di 3^a, 5^a e 7^a; ma cfr. n. 6». L'editore tuttavia non interviene, perché sarebbe stato impossibile farlo, sul verso, già ricordato, *Canzonetta, di presente t'invia*. Ripeto, tale comportamento editoriale è giustificato, imperativo, costi quello che costi, se si è convinti di trovarsi davanti a un misfatto a cui porre rimedio. Aggiungo tra parentesi che questi raffronti con edizioni autorevoli dovrebbero anche servire a rendere più comprensibile a Gresti (2009: 247) la nozione di «tolleranza metrica» a cui faccio cenno nell'Introduzione (: LXXIII) e a cui, al di là della questione delle cesure metriche, si ispirano gli editori di tutte e tre i volumi.

La filosofia metrica di Beltrami ammette invece la cesura lirica ma non quella epica, e questo almeno nel suo intervento del 2010, perché nel 1986 così scriveva:

Dopo le confutazioni della tesi sostenuta dalla Serretta 1938 (fino a Menichetti 1971), l'edizione di Monte Andrea (Minetti 1979) invita ora a maggiore prudenza nell'escludere che l'endecasillabo italiano antico preveda la cesura epica, tanto l'elenco di 'crescenze in cesura' fornito da Minetti nell'introduzione è ricco di casi nei quali (a) non si può elidere virtualmente e considerare puro fatto grafico una vocale dopo consonante nasale o liquida in fine di emistichio e (b) l'emendamento che consente di rientrare nel tipo 'canonico' è senz'altro antieconomico rispetto all'ammissione della cesura epica. (: 75),

rilievi accompagnati comunque dalla prudente classificazione di Monte come «un caso eccezionale, che non può quindi almeno per ora essere preso come metro di giudizio» (: 76). Ora, premesso che è sempre lecito cambiare opinione, i motivi principali per i quali Beltrami nel suo più recente intervento mette in dubbio la presenza della cesura epica è che gli esempi italiani non fanno sistema, anche perché i precedenti occitani di cesura epica (in componimenti strofici) sono in numero limitato e possono spesso trovare spiegazioni di carattere stilistico. Il modulo galloromanzo della cesura lirica, descritto nel 1986 come ancora vivo e operante nella *Commedia* dantesca, è invece ripresentato come tale, cioè come applicabile, con riferimento ai Siciliani ancora nel 2010, se come abbiamo visto esso può prestarsi a ridurre il verso di Guido delle Colonne *Ordunque vale meglio di poco avere*. Nel frattempo, un editore potrebbe correre il rischio di restare paralizzato se sa che una proposta di intervento sul verso che gli viene da una parte (per esempio Beltrami) potrebbe incontrare la ferma avversione di un'altra parte (per esempio Antonelli, Menichetti).

È evidente che l'idea dell'endecasillabo delle origini che hanno Antonelli e Menichetti è quella di un verso grosso modo già svincolato dal suo modello galloromanzo, che, cesure a parte, resta l'indiscusso termine di riferimento; l'idea che hanno altri, tra cui Beltrami, è quella di un verso che nel corso del Duecento si allontana gradualmente da quel modello, conservandone dei tratti che verranno oblitterati nel giro di pochi decenni. Entrambi questi modi di vedere hanno una loro legittimità e comporteranno scelte editoriali più o meno prudenti, in qualche caso audaci e molto discutibili, ma senz'altro consequenziali.

Una terza posizione, che si potrebbe definire filosofica per eccellenza, è quella di Carrai (2009), anche se il suo intervento tradisce una certa fretta e forse non è stato nemmeno riletto attentamente, se a p. 476 l'autore si confonde e mi chiama Di Costanzo, complici i poco vigili sei redattori di *Lettere italiane*, ancorché coordinati da uno dei dieci direttori, e gli immancabili, suppongo, revisori ciechi. Scrive Carrai:

poiché l'ipotesi che in virtù delle rare cesure epiche presenti in testi trobadorici i siciliani si siano sentiti autorizzati ad usufruire di questo espediente prosodico è tuttora *sub iudice*, meglio sarebbe stato, a mio avviso, non costituire il testo alla luce di questa teoria vista la collocazione in una collana non destinata esclusivamente agli addetti ai lavori, ma anche ad un vasto pubblico, come sono i «Meridiani» Mondadori. Che sul presupposto della presenza di atone soprannumerarie in cesura Francesco Filippo Minetti abbia edito a suo tempo (1979) le rime di Monte Andrea ha fatto discutere per l'eccentricità e la provocatorietà del metodo, ma gli effetti, quali che siano, sono rimasti entro una cerchia piuttosto ristretta di specialisti essendo l'edizione stampata nei «Quaderni degli Studi di Filologia Italiana» pubblicati dall'Accademia della Crusca. In questo caso invece – torno a dire – ritengo che ci si dovesse porre lo scrupolo relativo alla sede editoriale di larga diffusione. In effetti, a prescindere dalla legittimità in assoluto

della sistemazione – che, come detto, è da dimostrare – la di per sé scarsa sensibilità del lettore medio per il ritmo e la prosodia non viene certo aiutata dalla decisione di stampare i versi in questo modo. (: 472-473)

Carrai in sostanza pensa curiosamente che anche se gli editori avessero ragione a conservare certe forme di cesura non avrebbero dovuto farlo perché il lettore medio già è poco sensibile al ritmo e alla prosodia e va aiutato, assecondato, evitandogli ogni turbamento e ogni patema d'orecchio. Oltre ai Siciliani, sconsigliamo a questo lettore anche tutta la poesia del Novecento in versi non regolari; di *Notizie dall'Amiata*, per esempio, omettere la dolente parte II.

A sua volta lo studioso propone poi aggiustamenti di alcuni versi «eccedenti» con rima interna mediante correttivi a base di apocopi e di espunzioni. In generale, l'

impossibilità di far rimare in cesura una parola in troncamento e in fine verso una parola piana [...] è superabile [...] postulando – con *Avalle* – che la scrittura medievale presupponesse un lettore attivo «nella 'decodifica' ritmica e musicale del testo» (*CLPO* [niente paura: si tratta delle *CLPIO*], p. LXXXVIII): nella fattispecie, che le vocali soprannumerarie anche in sede di rima interna venissero elise automaticamente durante l'esecuzione orale o mentale, realizzando il troncamento necessario alla prosodia, e la *scriptio plena* marcasse un'identità virtuale destinata soltanto all'occhio; [...] (: 472)

Ma in realtà *Avalle* (che ha una visione, secondo Beltrami, «sostanzialistica» delle cose, ma io direi fino a un certo punto), nel luogo citato delle *CLPIO*, afferma l'esatto contrario:

Per [...] le rime interne [...], si distinguerà tra quelle interessate (a) dall'apocope e quelle (b) interessate dalla sinalefe.

Fra le rime interne di tipo (a) basterà un esempio qualsiasi ricavato da un sonetto trasmesso da V 94, *Ki vuole avere gioiosa vita intera* (Contini 1960 [= *PD*], II, p. 723). Ai vv. 8-9 si legge: *che d'esso non sia nato bon sapore*, rima in *-ore*, endecasillabo numericamente impeccabile e, come tale, registrato anche dal manoscritto, *Non tegno amor – già quel che fina male*, trattino all'emistichio e quindi, secondo i criteri editoriali adottati, rima interna con *savore* del verso precedente.

Ancora una volta la perfezione numerica di questo secondo endecasillabo è ottenuta mediante lo scorciamiento (apocope) proprio della parola in rima, *amor*, invece dell'*amore* che ci aspetteremmo, se vogliamo osservare le leggi dell'omofonia con l'altra parola in rima, *savore*. Come si può rimare – potremmo chiederci – *savore* con una parola come *amor*? La rima sarà possibile solo se leggiamo questa seconda parola *amore*, in contrasto (apparente) con la correttezza puramente numerica del verso, e, come, per altro (si badi bene), raccomandato dal manoscritto stesso che ci ha trasmesso questo sonetto, dove sta scritto in tutte lettere, non *amor*, ma *amore*. Il fenomeno è tanto più interessante, quando si osservi che il sonetto fa parte della seconda sezione di V («amico di Dante»), dove l'*amanuense*, a differenza di quello della prima parte, tende ad apocopare le parole contenenti nell'ultima sillaba una liquida o una nasale. [...] Questo non toglie che altrove, per esempio in L 359 Fe[derigo dall']Am[bra], vv. 13-14, si legga: *per dar 'la sì dipo lunga stagione, / ch'eo tegno ben garzon ciascun amante*

con una rima *stagione* : *garzon* che sembra inaugurare l'uso moderno; uso che, comunque, appare castigato sempre in L 308 Gu[ido]Gu[inizzelli], vv. 10 e 13, da mano antica: [...] *convertir[e]* [...] *partir[e]*.

La perfezione numerica può essere ottenuta anche con la sinalefe, vale a dire nei versi a rima interna di tipo (b). Qui il problema è un po' più complesso, visto che è difficile decidere quale delle due vocali vada perduta nella pronuncia. Comunque sia, una qualche indicazione ci viene dai versi dove la parola in rima interna è seguita da un monosillabo.

Si vedano ad esempio i vv. 42 e 52 della canzone del Notaro, *Guiderdone aspetto avere*, che qui si presentano nella lezione fermata da Contini 1960, I, pp. 59 e 60: *orruto e dispresiato – e posto a grave. / [...] / lo spirito mi manca – e torna in ghiaccio*. In ambedue i casi non si possono avere dubbi: la vocale che si perde nella pronuncia è proprio quella finale della parola in rima interna con un danno irreparabile per l'omofonia. L'unica 'lettura' corretta è quindi, ancora una volta, quella ipermetra.

Riassumendo a beneficio di eventuali futuri disaccorti citatori, l'insigne filologo asserisce qui che il rimante interno, indipendentemente da come lo troviamo nei codici o nelle edizioni, apocopato o no, va comunque assunto nella sua forma piena, altrimenti non si darebbe la rima. Immagino che solo una lettura molto superficiale di questa pagina illuminante (e anche molto complessa, specie nella parte che precede la mia citazione, e sicuramente da discutere per quanto riguarda la sinalefe) possa avere indotto Carrai a evocare l'autorità di chi l'ha scritta per sostenere, per esempio, l'impellenza di correggere, in uno degli autori più antichi della Scuola, *dagli Amor pene sperando d'aver gioia* (PSs 3.2) in *dagli Amor pen*, con la giustificazione che «l'ipermetria è solo apparente se consideriamo quel *pene* come forma da pronunciarsi con troncamento e in cui la vocale finale con valore meramente grafico completa una rima interna virtuale» (: 474). A proposito di questo singolarissimo troncamento alla toscana (eccezionale o quasi perfino in toscano), come di altri, Carrai ritiene che «non sembra azzardato ipotizzare che le regole del parlato e della prosa [della prosa?] attenuassero la loro forza laddove lo richiedeva il ritmo» (: 272).

*

Avviandoci a una conclusione, e cercando di non ripetere quanto ho già detto altrove in maniera più diffusa e, spero, sufficientemente argomentata, vorrei portare qualche ulteriore elemento di riflessione. Per fare questo, è inevitabile inserire l'endecasillabo nel panorama dei versi di dieci posizioni, o decenari, il cui rappresentante più antico, indiscutibile modello di riferimento degli altri, è il *décasyllabe* galloromanzo. Il termine decenario fu da me introdotto nel 1979, in un manualetto di metrica occitana con finalità didattiche su cui contavo di ritornare, cosa che poi non ho fatto, ed è stato accettato e utilizzato da autorevoli studiosi (analogamente, in un sistema terminologico coerente, usavo le formazioni numerale latino seguito

dal suffisso *-ario* per tutti gli altri versi da due a nove posizioni). Il termine tuttavia non è gradito a Gresti, che lo ritiene superfluo, aggiungendo qualcosa che ancora una volta fa torto al mio buon senso prima che alle mie facoltà intellettive:

mi pare curioso ciò che Di Girolamo scrive: «in francese i versi sono denominati contando una sillaba in meno rispetto all'italiano perché le parole ossitone sono più frequenti delle parossitone» [*PSs* II: C, n. 77]. Assai meno fuorviante dire che nelle lingue galloromanze i versi prendono il nome dall'ultima sillaba accentata, e, a rigor di logica e di cronologia, non sono i francesi che contano una sillaba in meno, ma siamo noi che ne contiamo una in più! (2009: 248n.)

Mi pare del tutto fuori posto che Gresti debba insegnarmi, con un punto esclamativo alla fine (sarà una nuova modalità interpuntiva appartenente a nuove forme di un pacato dibattito scientifico), che la struttura del verso italiano, come degli altri versi romanzi di dieci posizioni, si concluda con la decima posizione: il termine può non gradirlo ma l'osservazione che fa è pretestuosa. La mia nota completa è questa:

In francese i versi sono denominati contando una sillaba in meno rispetto all'italiano perché le parole ossitone sono più frequenti delle parossitone; così anche in occitano, portoghese e catalano, mentre si conta all'italiana in spagnolo e romeno. Tempo fa ho proposto il termine decenario, con altri termini correlati, che ha il vantaggio di rimandare alle posizioni metriche, che sono in ogni caso dieci. (: C-CI)

L'unica ragione per proporre un nuovo termine, basato appunto sul numero di posizioni, è quello di poterne fare uso quando si parla contemporaneamente e semmai comparativamente dello 'stesso' verso in diverse tradizioni poetiche. Sarebbe strano estendere il termine francese ad altre tradizioni che contano alla francese e quindi dovremmo parlare di volta in volta di *decassilabo* (galego-portoghese, portoghese e galego), *decasíl·lab* (catalano), o, per i sistemi che contano all'italiana, di *endecasilabo* (spagnolo), *endecasilab* (romeno). E poi perché usare il termine francese per l'occitano? Lo stampiamo in tondo come fa A Valle che però comunque lo flette (cfr. *infra*)? Inoltre, qui è in questione la terminologia e «a rigor [...] di cronologia» il termine *endecasillabo*, in latino ma riferito al verso italiano, precede di due secoli e mezzo il termine francese *décasyllabe*. In questa confusione, qualche anno fa nella traduzione italiana di un brillante libro su Dante di una studiosa francese si è potuto leggere che la *Divina Commedia* è composta «in decasillabi».

Il decenario è stato convincentemente ricondotto da A Valle, nella prolusione alla cattedra di Torino (1963), al verso che costituisce il ritornello *In tremendo die iudicii* dell'antico e molto imitato inno abecedario, citato da Beda, *Apparebit repentina*. Sulle origini del verso volgare si possono avere anche idee diverse, ma quello che conta ai nostri fini è il suo precoce passaggio dai poe-

metti agiografici e dalle antiche canzoni di gesta francesi, o, in area occitana, dal *Boeci*, alla lirica dei trovatori:

I primi *décasyllabes* della letteratura occitanica sono quelli di Marcabruno, *Aujatz de chan*, che è del 1133-4. Qui la cesura-pausa dopo la quarta è ancora nettissima, tanto è vero che in un caso, v. 34, il primo emistichio comporta una atona soprannumeraria, ed inoltre sempre la quarta, questa volta del terzo e quarto verso di ogni strofe, presenta una rima interna, come se insomma il primo emistichio facesse parte a sé. Segue poi l'unico componimento di Cercamon in *décasyllabes*, che è del 1146-7; qui cominciano ad apparire versi con un nuovo tipo di cesura, chiamata lirica, dove cioè l'accento invece che sulla quarta cade sulla terza. La novità deve essere piaciuta, tanto è vero che in Bernart de Ventadorn i casi di cesura lirica sono molto più frequenti, diciannove esempî scaglionati fra il 1150 e il 1180; a questi poi se ne aggiungono altri più curiosi di *décasyllabes* con cesura mal definita, oppure dopo la sesta sillaba, assimilabili in tutto e per tutto agli endecasillabi italiani. Negli ultimi due decenni del secolo infine con Bertran de Born e Peire Vidal compaiono i primi *décasyllabes* con la cosiddetta cesura italiana, che, non differenziandosi per nulla da quelli che troveremo usati più tardi nei sonetti del Notaro, sembrano costituirne, per così dire, il precedente immediato. La congruenza in questo caso è perfetta, talché si ha come l'impressione che i modelli dei primi siciliani siano stati in effetti i poeti provenzali della generazione immediatamente precedente. (: 16-17)

A distanza di mezzo secolo, il quadro tracciato da A Valle può essere confermato da un'analisi più sistematica dei circa 35.800 decenari che ho isolato negli oltre 100.000 versi che compongono il corpus dei trovatori. Va solo detto che il verso con atona soprannumeraria di Marcabru (*BdT* 293.9, 34) presenta problemi non del tutto risolti, sicché è incerto che ci sia una cesura epica.

Lo spoglio di questo sottocorpus è ancora incompleto e di non rapidissima realizzazione, dal momento che la catalogazione dei tipi meno comuni (quindi di tutti tranne gli *a minore* e i versi con cesura lirica) deve accompagnarsi al controllo sui manoscritti, mentre è poco realistico proporsi lo stesso controllo sui tipi ordinari per escludere che in qualche caso siano il risultato di aggiustamenti editoriali o siano stati privilegiati nella *varia lectio* a svantaggio dei meno ordinari. Evitando di dare valori assoluti o anche solo percentuali, si può dire che gli *a minore* costituiscono la stragrande maggioranza del corpus, seguiti a grandissima distanza dai versi con cesura lirica (se si verifica incontro vocalico in cesura, la dialefe è prevalente, ma non mancano casi di elisione o sinalefe tra i membri 3'17). Il terzo tipo per numero, ma collocato a sua volta a grande distanza dal secondo, è quello epico, tipo in cui includo anche i versi con incontro vocalico in cesura, con conseguente sinalefe o elisione, un sottotipo che predomina leggermente su quello senza incontro vocalico. Il tipo epico senza incontro vocalico (questo sono in grado di anticiparlo) non raggiunge il centinaio di esemplari. Segue il tipo con cesura italiana (4'15). I decenari con cesura mediana o indefinibile sono invece un gruppo veramente irrisorio. Pochissimi, ma di inambigua interpretazione, e usati non solo da tro-

vatori italiani, anche gli *a maggiore* ‘sicuri’ (cioè senza un altro ictus, sia pure secondario, in 3^a+s o 4^a), come i seguenti:

Marques de Monferrat, vostr'ansessor (BdT 10.11, 51)
 a lei de soudadeira e de joglar (BdT 136.2, 8)
 mas aisi·m retengratz quo·l fols rete (BdT 155.3, 13)
 mon cor per la preizo del pros N'Enric (BdT 319.1, 6)
 e prenda·us en merces e chauximens (BdT 364.49, 23)

Questi rapporti quantitativi sono stati da sempre percepiti da quanti hanno un'approfondita conoscenza dei trovatori e semmai in futuro il quadro complessivo dei dati potrà costituire una conferma di un'impressione condivisa, migliorando soprattutto la comprensione dei fenomeni osservabili in cesura agli incontri vocalici.

In sostanza, al decenario dei trovatori risalgono tutti i tipi che seguiranno, esclusi i tipi che si ispirano al modello italiano, per la precisione petrarchesco, vale a dire quello castigliano, introdotto a metà Quattrocento, dopo qualche precedente incerto tentativo, dal marchese di Santillana, e quello romeno, che fa la sua comparsa alla fine degli anni dieci dell'Ottocento, salvo poi qualche isolata ripresa del modello francese con cesura maschile fissa di 4^a (Cepraga 2009).

— Il decenario, accolto nella lirica francese negli ultimi decenni del secolo XII, continua per tutta l'epoca medievale l'*a minore* occitano, ammettendo fino alla fine del secolo XV e oltre anche la cesura lirica. La cesura epica senza incontro vocalico è nella poesia lirica del tutto eccezionale.

— Il modello maggioritario 4|6 (senza possibilità di incontri vocalici in cesura) è l'unico raccolto dai poeti occitani del secolo XIV, con qualche rara concessione al tipo con cesura lirica (Cura Curà 2012: 37 *et passim*).

— Lo stesso avviene nei poeti catalani, occitanizzanti nella lingua, dello stesso secolo e dell'inizio del successivo: anche qui rare le cesure liriche (esempi in Di Girolamo 2003), che scompaiono del tutto con Ausiàs March (1400-1459).

— Ancora in area catalana, il decenario dell'occitanizzante Andreu Febrer (1375?-1440?) si attiene, nelle composizioni liriche, alla norma locale e contemporanea, ma nella traduzione della *Divina Commedia*, terminata nel 1429, si modella sul verso italiano, introducendo in esso una grande libertà di cesure. È anche interessante notare che le figure metriche seguono regole ‘all'italiana’, ammettono cioè una variabilità del tutto sconosciuta alla tradizione tolosano-catalana. Si vedano ad esempio questi versi, che ai contemporanei sarebbero suonati come un metro completamente inedito (4''|4', 4|6, lirica, 4|6, 6|4', 4|6):

La providencia, qui tant asseta,
 de sa gran lum fa·l cel tostemps quiet
 en que gira cell qui ha major freta;
 ez ara lla, com a senyal decret,
 te·n porta la virtut d'aquella corda
 qui ço qui trau dreça en signe let. (Pd I 122-126)

— Quello galego-portoghese è senza dubbio l'erede più variato e imprevedibile del decenario trobadorico: è il verso del primo componimento databile, un sirventese (*Lpgp* 80.1, 1200 o 1201), di questa colonia trobadorica. Alle cesurazioni canoniche, *a minore* e lirica, se ne affiancano di altre, tra cui quella italiana (molto presente), l'*a maggiore*, la mediana. Si veda questa strofe (4|6', 4'|5' o italiana, 6'|3 italiana *a maggiore*, mediana oppure lirica, 4|6 con elisione, 4'|5' o italiana):

Atal vej'eu aqui ama chamada
que, de'-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por a destas duas non é:
por aver nom'assi, per bõa fé,
ou se lh'o dizen porque est amada, // ... (*Lpgp* 79.9, 1-6)

Ma torniamo al decenario galloromanzo. Dovrebbe essere abbastanza pacifico ammettere che l'abbandono o l'esclusione iniziale della cesura epica nel passaggio del verso dall'agiografia e dall'epica alla lirica dipenda dalla differente esecuzione: delle note ribattute non pongono alcun problema in un testo salmodiato, cantilenato, mentre solo con qualche difficoltà e certo in dosi moderate possono infiltrarsi in un canto monodico dallo strofismo complesso. È quindi ragionevole chiedersi se l'uso occasionale della cesura epica in canzoni per esempio di Bertran de Born o di Peire Vidal non porti con sé delle connotazioni che possono perfino essere epiche in senso stretto, rimandare cioè ad altri ambiti generici. La sua presenza più fitta nel *salut* di Raimbaut de Vaqueiras al marchese di Monferrato (*BdT* 392.I, II, III) non stupisce affatto, trattandosi di una composizione in lasse che certamente erano cantate su un'unica melopea, con eventuali leggere variazioni, che si ripeteva su ogni verso con cadenza conclusiva in corrispondenza del piccolo verso finale. L'impiego del decenario epico finisce infatti di essere rarissimo non appena ci allontaniamo dallo strofismo della canzone. Paolo Di Luca ha recentemente attirato l'attenzione su alcuni componimenti che presentano una forma metricamente ibrida, data da strofi dello stesso numero di versi ma senza articolazioni interne segnalate dalle rime, vale a dire composte da versi monorimi e dello stesso numero di sillabe; le strofi si concludono talvolta con un piccolo verso: anche in questo caso il modello sarà quello delle lasse monorime dell'epica (Di Luca 2008a, 2010a, 2010b). Nel sirventese intonato sulle note della canzone di gesta francese *Beuve de Hanstone* (v. 2) di Giraut del Luc contro Alfonso II d'Aragona (*BdT* 245.1), in *coblas* di sei versi sulla rima unica *-ona*, su 34 versi si contano due cesure epiche senza possibilità di sinalefe più altre tre con incontri vocalici in cesura. Cesure epiche inambigue anche nello scambio di *coblas* tra Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avignon (*BdT* 192.2 = 82.2) formate da otto decenari monorimi e concluse da un versicolo senza rima. Altre cesure epiche in due componimenti amorosi: *Ma bella dompna, per vos dei esser gais*

di Falquet de Romans (*BdT* 156.8), in *coblas* di otto versi con un versicolo finale, *ma bona dompna*, nello stile di alcuni *salutz*; e la lunga canzone anonima (114 vv.), che con Gambino 2003 anche io considererei un *salut*, probabilmente di autore italiano, *A Deu coman vos e-l vostre ric preç* (*BdT* 461.1), in ottave monorime. Questi ultimi due esempi sembrano dimostrare che l'impiego della cesura epica non è necessariamente in rapporto con una materia epica o ammiccante all'epica, ma è reso possibile da forme di esecuzione diverse dal canto, come la recitazione, a cui dovevano essere destinati, salvo eccezioni, i *salutz*, o un qualche tipo di melopea, che forse serviva da base al componimento di Falquet, accostato da Di Luca (2010b) anch'esso ai *salutz*. Quanto alle ragioni della sopravvivenza di *Ma bella dompna* nei manoscritti PSc, facenti tutti e tre capo alla terza tradizione, i cui copisti mostrano maggiore rispetto delle apparenti anomalie metriche «che gli altri settori della tradizione hanno normalmente rifiutato o corretto», si vedano le osservazioni di Barbieri (2006: 244 *et passim*).

Ancora senza alcun rapporto con l'epica, alcuni componimenti trobadorici presentano dei decenari epici con rima interna. Uno dei casi più interessanti è quello della canzone di Guillem de Cabestaing, *Lo dous consire que'm don'Amors soven* (*BdT* 213.5), il cui schema (a)4'lb6 (a)4'lb6 (a)4'lb6 (a)4'lb6 c6 c6 c6 d6' d6' c6 c6 è ripreso da Bernart Sicart (*BdT* 67.1), da Peire Cardenal (*BdT* 335.43) e da Peire Basc (*BdT* 327.1), dove però gli ultimi due versi rimano e6 e6, nel suo sirventese in voce di donna, e quindi *sirventesca* (Di Luca 2008b), contro le leggi suntuarie (1230-1240 ca.). In quest'ultimo componimento la rima interna è osservata solo nella prima strofe, mentre nelle successive i decenari hanno una cesura epica senza rima interna: a10 a10 a10 a10 ecc. Indipendentemente da come si trascrivano la canzone del trovatore rossiglione e i sirventesi che la riprendono, segnando con uno spazio la rima interna o separando i versi ad ogni rima o disponendoli a scalino, come si è fatto per versi italiani consimili, è evidente che un quaternario femminile seguito da un senario doveva essere percepito dall'udienza come un decenario, e questo anche perché il senario, se è uno dei versi più amati dagli italiani, è invece relativamente poco usato dai trovatori: spesso compare in combinazione con decenari, come nel nostro caso, proprio perché ne è un componente. La *sirventesca* di Peire Basc, nonostante la sua scarsa qualità metrica, rappresenta la controprova di quanto si diceva sopra: vincolata alla melodia del modello, conserva le sillabe in soprannumero, al di là di un paio di versi problematici, anche nelle strofi in cui mancano le rime interne.

Gresti giudica criticabilissima «la convinzione dell'esistenza presso i Siciliani della cesura epica dopo accento di 6^a, ben testimoniata nel *Girart de Roussillon*, ma del tutto assente nei trovatori», chiedendosi poi se si possa considerare «dimostrata» la conoscenza della canzone di gesta franco-occitana da parte dei rimatori federiciani (2009: 248-249). Premesso che i Siciliani, nell'atto

fondativo di una tradizione, potevano rifarsi a una pluralità di modelli metrici, non tutti strettamente lirici (sull'esempio del resto dei trovatori, che avevano fatto proprio un verso prelevato da altri generi), e dare spazio a varianti del tutto minoritarie, quale era ad esempio l'*a maggiore* nei trovatori, Gresti dovrebbe sapere che lo stesso tipo di cesura, l'*a maggiore* con possibilità di uscita femminile del senario, adottato in maniera fissa (che è qualcosa di più di «ben testimoniato»: sono 10.000 versi) nel *Girart de Roussillon*, databile alla seconda metà del secolo XII, ricorre in un'altra canzone della stessa epoca, *Aiol*, poi nell'epopea scatologica di *Audigier* (fine secolo XII - inizio XIII) e in una sezione del *Jeu de Saint Nicolas* (1194-1202 ca.) di Jean Bodel; compare inoltre in alcune *chansons de toile* dei primi decenni del secolo XIII. Le conoscenze letterarie dei Siciliani erano così scarse e lacunose? Il *Girart de Roussillon* conobbe una discreta fortuna ben oltre il suo secolo; nel *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, rappresentato a Napoli negli anni settanta o ottanta del Duecento, uno dei personaggi canta un verso di *Audigier*; e le *chansons de toile* non avranno mai passato le Alpi? Gresti sembra anche dimenticare che lo stesso verso, con rima interna e con l'accompagnamento di un versicolo («*a vers biocat of six syllables*», Linskill 1964: 84) alla fine di ogni strofe ((a)4'lb6, (a)4'lb6, (a)4'lb6, (a)4'lb6, (a)4'l6, (a)4'lb6, (a)4'l6, b6), è impiegato da un trovatore molto caro agli italiani, cioè da Raimbaut de Vaqueiras nel suo *Garlambey* (BdT 392.14), composto *El so que pus m'agensa de Mon Rabey* (vv. 1-2), 'nel suono', sulle note del *Girart de Roussillon*, di cui Peire de Mont Rabei è uno dei personaggi principali (cfr. Linskill 1964: 85 e, per le implicazioni metriche, Chambers 1985: 147):

El so que pus m'agensa de Mon Rabey,
 vos diray com comensa un ric torney,
 que fo fag en Proensa. Qui mielhs o fey
 vos diray ses bistensa, c'om mens de mey
 non cobri ni non jensa malvat domney.
 Perduz fo, qui que-l vensa, el garlambey
 mans destrier de valensa, mas yeu no vey
 qui planha la falhensa.

Questi versi suonano esattamente come quelli con rima interna di *PSs 25.5*, dove Spagnolo denunciava allarmato un'ipermetria introdotta dall'editore (*anzi per sogno vegna, spesse fiate*). Anche qui, nel poemetto di Raimbaut, in cesura può esserci o no un incontro vocalico. La non esistenza dell'*a maggiore* epico nei componimenti strofici dei trovatori si spiega con la rarità, in assoluto, dell'*a maggiore* e di nuovo con la difficoltà di assorbire nella melodia sillabe soprannumerarie.

Il quadro della versificazione italiana delle origini appare a noi offuscato da numerosi fattori di disturbo. La trasmissione dei testi è avvenuta in un'epoca in cui determinate preferenze metriche si erano ormai definitiva-

mente affermate ed è comprensibile che i copisti toscani le proiettassero all'indietro, come alla stessa epoca stavano facendo i copisti dei trovatori. Ma sarebbe imperdonabile se anche i filologi commettessero, o dovrei dire continuassero a commettere, lo stesso errore, rinunciando a un atteggiamento di sana prudenza e di dubbio. C'è poi la complessità della duplice *translatio metrorum*: un sistema metrico non è facilmente trasportabile da una varietà linguistica all'altra e nel nostro caso questo passaggio è avvenuto per ben due volte nello stesso secolo (dal galloromanzo al siciliano e dal siciliano al toscano), con risultati che saranno stati traumatici. Questi traumi per noi sono invisibili o quasi, ma un paio di esempi che hanno una documentazione alla luce del sole possono servire a farci capire come nell'introduzione di un verso in una tradizione poetica si possano creare degli strappi; essi ci mostrano anche che si intraprendono talvolta percorsi che poi vengono abbandonati ma che, singolarmente, si ripetono a distanza di tempo e in situazioni diverse.

Ho ricordato sopra che i primi decenari castigliani, di fattura petrarchesca, si devono al marchese di Santillana, nei suoi 42 *Sonetos fechos al itálico modo*. In realtà, forse qualche decennio prima di lui, suo zio Fernán Pérez de Guzmán aveva dato vita a versi modellati sul decenario francese contemporaneo, che, come già detto, ammetteva due soli tipi di cesura: l'*a minore* e la lirica: Pérez de Guzmán ignora completamente la cesura lirica e adotta solo quella *a minore*. Molto curiosamente, però, a decenari alla francese 'normali' se ne mescolano di epici in dosi considerevoli:

Virgen preciosa de muy dulce aspeto,
 ò debuxado, ò ymaginatio,
 en este cuerpo mortal en que biuo,
 a grandes vicios e pecados sujeto,
 tanto me alegre y en él me delecto,
 que, segurando en la mi fantasía
 la graciosa semblansa de María,
 jamás de mí non se parte el dilecto.

(*Oración a Nuestra Señora*, 1-8)

Da dove saltano fuori queste anacronistiche cesure in un ambiente letterario remotissimo dal Medioevo francese e occitano? Osserva Baehr che «la frecuencia con que [la cesura épica] se da en Pérez de Guzmán puede explicarse como la imitación de un verso procedente de una lengua de carácter oxítono, verificada en una lengua paroxítona» (1970: 149). Si aggiunga che non mancano cesure italiane (come qui a 3), altra possibile soluzione alla terminazione femminile del primo membro. Per la tradizione castigliana, con Pérez de Guzmán siamo, endecasillabicamente parlando, all'inizio di tutto e a nessun ispanista è venuto mai in mente, per fortuna, di scorciargli le sillabe in soprannumero o di risistemargli gli accenti alla luce delle inflessioni italiche che dopo di lui il verso assumerà nelle mani dei suoi successori, il marchese di

Santillana, appunto, e poi Garcilaso, un altro suo lontano discendente. Non si capisce perché non si debbano trattare con lo stesso rispetto gli endecasillabi dei Siciliani, che per l'Italia si collocano all'inizio di tutto e che nascondono i segni di un adattamento non facile e poi di una traduzione.

E riguarda appunto una vera e propria traduzione il secondo esempio. Nel corso del Cinquecento l'opera del valenzano Ausiàs March fu oggetto delle attenzioni di diversi traduttori-rifattori in castigliano, tra cui spiccano Boscán e Garcilaso (si veda lo studio d'insieme di Cabré 2002). Due sono le traduzioni di porzioni importanti dell'opera, quelle di Baltasar de Romaní (1539) e di Jorge de Montemayor (1560). Mettiamo a confronto un'ottava di March con le sue versioni:

Axí com cell qui 'n lo somni-s delita,
e son delit de foll pensament ve,
ne pren a mi, que'l temps passat me té
l'imaginar, qu'altre bé no y abita,
sentint estar en aguayt ma dolor,
sabent de cert qu'en ses mans he de jaure.
Temps de venir en negun bé-m pot caure;
ço qu'és no-res a mi és lo millor.

(I, 1-8)

Bien como aquel qu'en sueños devanea
y se deleyta del vano pensamiento,
assí me tiene el contemplar contento,
qu'en otro bien mi alma no recrea.
Lo por venir siempre me fué peor
y sé muy cierto que de dar en sus manos;
quanto bien tengo son pensamientos vanos:
lo que no es nada en mí es lo mejor.

(Baltasar de Romaní)

Bien como aquel qu'en sueños ha gozado
y lo deleyta un vano pensamiento,
assí me tiene a mí el bien pasado,
pues otro sino aquél jamás lo siento:
venir veo ya mi mal, y m'es forçado
en sus manos caer y en su tormento;
qu'en cosa por venir no hay bien perfecto,
y assí lo que no es ya m'es más accepto.

(Jorge de Montemayor)

Entrambe le traduzioni appaiono quando il verso castigliano ha ormai assunto tutti i caratteri dell'endecasillabo italiano: è questo infatti il verso della traduzione di Montemayor, che lo scrittore portoghese usa alla perfezione anche nelle sue opere poetiche originali; ma non quello della traduzione di Romaní, come spiega lui stesso, nella dedica al viceré di Valenza Ferdinando d'Aragona, quando dichiara di essere stato attratto proprio dalla metrica del

«famosísimo filósofo y poeta» al punto di volerla riprodurre in castigliano («trabajando d'entender sus dificultades, tantas vezes leyendo lo que dudava, puse la vista por sus metros, que fui movido a traduzillos en lengua castellana por su mismo estilo», p. I^v della stampa). Certamente inconsapevole del precedente di Pérez de Guzmán, Romaní ne ripropone la soluzione in maniera ancora più radicale: decenari tutti rigorosamente formati da un quaternario seguito da un senario con una cesura molto marcata; ma anche qui la difficoltà di addomesticare una lingua parossitona nella gabbia di una lingua ossitona induce l'autore a utilizzare quaternari femminili, dando vita a frequentissime cesure epiche del tutto inusitate nel suo secolo (Baehr 1970: 149, Micó 2002: 89, Lloret 2013: 33-34). Questo quadro non è molto simile a quanto si sarà verificato nel Duecento italiano? La differenza significativa è data dal fatto che i poeti federiciani potevano evitarsi di creare, per necessità, tipi assolutamente abnormi, dal momento che dovevano essere a conoscenza dell'esistenza di meccanismi di cesurazione, nella versificazione francese e occitana, che consentivano in quella sede una sillaba in soprannumero o la compensazione della sillaba eccedente nel primo membro con l'accorciamento del secondo.

Nel corso del secolo XIII il decenario dei trovatori è stato trasferito da una lingua definibile come prevalentemente ossitona a una lingua definibile come fortemente parossitona, quale è il siciliano. Lo stesso si dica per altri tipi di verso, ma è evidente che è stato solo il decenario, con il suo delicato dispositivo di cesura, a porre dei problemi, che sono stati risolti nella maggior parte dei casi con la cesura italiana o con la sinalefe tra i membri: già in questo modo l'endecasillabo acquista una sua specifica fisionomia rispetto al modello, accentuata dal frequente ricorso all'*a maiore*, non inesistente nella versificazione occitana, ma probabilmente favorito nella sua affermazione in area italiana dal sincretismo tra quest'ultimo e il decenario lirico con un ictus anche in 6^a ($3^a+s|6^a\dots = 3^a+s\ 6^a|\dots$). Restava inoltre la possibilità, non senza precedenti in altri generi transalpini e nella stessa lirica trobadorica, di sfruttare la relativa autonomia dei componenti giustapponendo un primo membro femminile al secondo di misura piena e senza obbligo di sinalefe, possibilità sottolineabile con la rima interna. Gli esempi di Pérez de Guzmán, di Romaní, la stessa versificazione italiana novecentesca che riprende con moderate libertà sillabiche la metrica tradizionale dimostrano che un decenario con eccedenze controllate e circoscritte a determinate sedi è avvertito come tale e non come un verso irregolare o come un altro verso. Di queste operazioni di aggiustamento, di forzatura del modello, esistono nel corpus tracce sporadiche, risparmiare, quasi sempre per forza maggiore, dagli interventi correttori dei copisti toscani, i quali, da buoni copisti, riportavano ogni cosa alla loro norma. Il riaggiustamento sarà stato in parte facilitato dal fatto che, se il siciliano è una varietà fortemente parossitona, il toscano è una varietà definibile come prevalentemente parossitona, in quanto ammette troncamenti, impossibili in maniera si-

stematica in siciliano, dopo le consonanti liquide o nasali, che riguardano cioè una parte considerevole del lessico. Antico di almeno tre quarti di secolo, variabile e fluido nella sua struttura ritmica, l'endecasillabo alla fine del Duecento era ormai sentito come un verso unitario e ai copisti che maneggiavano una varietà linguistica sillabicamente più duttile e flessibile non sarà riuscito difficile, nel processo della traduzione, fare scomparire ruvidezze, scarti e apparenti anomalie di una versificazione percepita come arcaica, sebbene per certi aspetti non priva di continuatori fino al secondo Duecento inoltrato, come il «caso eccezionale» (Beltrami 1986: 76) di Monte Andrea (e direi non solo) sembra indicare.

Tutto ciò resta un'ipotesi di lavoro, non priva, mi pare, di fondamento, e come un'ipotesi di lavoro è stata presentata. Poi, come dicevo sopra, ogni filosofia metrica ha la sua legittimità, purché non superi i limiti della ragionevolezza; ma non bisogna dimenticare che qualsiasi filosofia metrica ha le sue conseguenze sul trattamento dei testi.

Università di Napoli Federico II

COSTANZO DI GIROLAMO

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avalle, d'Arco Silvio, 1963. *Preistoria dell'endecasillabo*. Prolusione letta nell'Università di Torino il 17 febbraio 1963, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Baehr, Rudolf, 1970. *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos (ed. ted. 1962).
- Barbato, Marcello, 2007. Rec. di Formentin 2007, in *Revue de linguistique romane*, 71, pp. 554-558.
- Barbieri, Luca, 2006. «*Tertium non datur?* Alcune riflessioni sulla 'terza tradizione' manoscritta della lirica trobadorica», in *Studi medievali*, 3ª serie, 47, pp. 497-548.
- Beltrami, Pietro G., 1986. «Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante», in *Metrica*, 4, pp. 67-107.
- , 2010. «I poeti siciliani nella nuova edizione (appunti su testo e metrica)», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 22, pp. 425-446.
- Cabré, Lluís, 2002. «Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI», in *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 59-82.
- Camilli, Amerindo, 1965. *Pronuncia e grafia dell'italiano*. Terza edizione riveduta a cura di Pietro Fiorelli [1941¹, 1947²], Firenze, Sansoni.
- Carrai, Stefano, 2009. Rec. dell'ed. *PSs*, in *Lettere italiane*, 61, pp. 466-475.
- Castellani, Arrigo, 2000. *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I. *Introduzione*, Bologna, Il Mulino.
- Cepraga, Dan Octavian, 2009. «I sonetti in endecasillabi di Gheorghe Asachi», in *Analele Universității București. Limba și literatură română*, 8, pp. 73-91.
- Chambers, Frank M., 1985. *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society.
- Cura Curà, Giulio, 2012. «*Seguen a ponx las leys del Gay Saber*». *I trovatori del XIV secolo*, Roma, Bagatto.
- Debenedetti, Santorre, 1932. «Le canzoni di Stefano Protonotaro. Parte I», in *Studi romanzi*, 22, pp. 5-68 [1932], rist. in Id., *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 27-64.
- Di Girolamo, Costanzo, 1979. *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori.
- , 2003. «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», in *Revue des langues romanes*, 107, pp. 41-74.

- , 2005. «Scuola poetica siciliana. Metrica», in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. II, pp. 691-700.
- Di Girolamo, Costanzo / Aniello Fratta, 1999. «Gli endecasillabi con rima interna e la metrica dei Siciliani», in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, pp. 167-185.
- Di Luca, Paolo, 2008a. «Épopée et poésie lyrique: de quelques *contrafacta* occitans sur le son de chansons de geste», in *Revue des langues romanes*, 112, pp. 33-60.
- , 2008b. «*Sirventesca*: le sirventés parodié», in *Revue des langues romanes*, 112, pp. 405-434.
- , 2010a. «Saluts d'amour et de geste: une étude du groupe métrique Frank 13», in *Revue des langues romanes*, 114, pp. 47-63.
- , 2010b. «Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* (BdT 156.8)», in *Lecturae tropatorum*, 3, pp. 25.
- Formentin, Vittorio, 2007. *Poesia italiana delle origini*, Roma, Carocci.
- Gambino, Francesca, 2003. «Forme e generi in contatto: *A Deu coman vos e-l vostre ric preç*», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc* (Actes du Septième Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002), 2 voll., Roma, Viella, vol. I, pp. 343-362.
- Gresti, Paolo, 2009. Rec. dell'ed. *PSs*, in *Vox Romanica*, 68, pp. 243-266.
- Linskill, Joseph, 1964. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.
- Lloret, Albert, 2013. *Printing Ausiàs March: Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Cece: Centro para la edición de los clásicos españoles.
- Menichetti, Aldo, 1971. «Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani», in *Studi e problemi di critica testuale*, 2, pp. 40-71.
- , 1993. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- , 2013. *Prima lezione di metrica*, Roma–Bari, Laterza.
- Micó, José María, 2002. «Verso y traducción en el Siglo de Oro», in *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 83-94.
- Serretta, Mariangela, 1938. *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milano, Vita e pensiero.
- Spagnolo, Luigi, 2010. «Sui testi della Scuola siciliana», in *La lingua italiana. Storia, strutture, testi*, 6, pp. 24-55.
- Stussi, Alfredo, 1999. «Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII», con una Nota paleografica di Antonio Ciaralli e Armando Petrucci e una Nota musicologica di Claudio Gallico, in *Cultura neolatina*, 59, pp. 1-69.
- Vitale, Maurizio, 2009. «I Siciliani», in *Studi linguistici italiani*, 35, pp. 104-109.

Edizioni

- Boscán, Juan: *Obra completa*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Chiaro Davanzati: in *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, pubblicate per cura di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, 5 voll., Bologna, Romagnoli, 1875-1888, vol. III; in *PD*, vol. I, pp. 399-430; *Rime*, edizione critica a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- CLPIO: *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, vol. I, a cura di d'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano–Napoli, Ricciardi, 1992.
- Dante Alighieri: *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Tavarnuzze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Lotto di Ser Dato: in *PD*, vol. I, pp. 315-317.
- Lpgp: Lírica profana galego-portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievals [...] coordinado por Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Centro de investigacións lingüísticas e literarias Ramón Piñeiro, 1996.
- March, Ausiàs: *Páginas del Cancionero*, introducción, edición y notas de Costanzo Di Girolamo, traducción de José María Micó, Madrid – Buenos Aires – Valencia, Pre-textos, 2004.
- Monte Andrea: in *PD*, vol. I, pp. 447-472; M. A. da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.
- Montenayor, Jorge de: in *Traducciones castellanas de Ausias March (Primera parte de las obras del ex-*

- cellentissimo poeta y philósopho Mossén Ausias March cavallero valenciano*, traduzidas de lengua lemosina en castellano por Iorge de Montemayor, Valencia, Ioan Mey, 1560).
- PD: *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano–Napoli, Ricciardi, 1960.
- Pérez de Guzmán, Fernán: *Some Unpublished Poems of Fernán Pérez de Guzmán*, with an Introduction by Hugo A. Rennert, Baltimore, John Murphy, 1897.
- PSs: *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.
- Romaní, Baltasar de: in *Traducciones castellanas de Ausias March* (Baltasar de Romaní, *Las obras del famosísimo filósofo y poeta Mossén Osias Marco cauallero valenciano de nación catalán*, Valencia, Joan Navarro, 1539).
- Rustico Filippi: *Sonetti*, cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1971; *Sonetti satirici e giocosi*, a cura di Silvia Buzzetti Gallarati, Roma, Carocci, 2005.
- Traducciones castellanas de Ausias March*: Martín de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March en la edad de oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterraneos, 1946.
- Trovatori: testi citati secondo le edizioni utilizzate nella *Com 2*.

Repertori e concordanze

- BdT: Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.
- Com 2*: *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout, Brepols, 2005.

I N D I C E

Francisco Rico, <i>Vislumbres de un poema autógrafa: de Miguel De Cervantes a Antonio Veneziano</i> pag 7
Marcello Barbato, <i>Corrispondenze italo-iberiche nelle cronache del Vespro</i> » 17
Laura Ingallinella, <i>Indagini metriche sulla Quaedam profetia</i> » 31
Aldo Fichera, <i>I due trattati di mascalcia in volgare siciliano del ms. 2934 della Biblioteca Riccardiana di Firenze: problematiche delle fonti</i> » 55
Salvatore Arcidiacono, <i>Percorsi di lessicografia computazionale per un Vocabolario del Siciliano Medievale (VSM)</i> » 87
Francesco Avolio, <i>Dialetti moderni e volgari antichi: appunti sulle dinamiche linguistiche dell'Italia centro-meridionale</i> » 109
Roberto Sottile, <i>Il «Siculo Arabic» e gli arabismi medievali e moderni di Sicilia</i> » 131
Valentina Retaro, <i>La morfologia del plurale nelle varietà della Sicilia centrale</i> » 179
Giovanna Alfonzetti, <i>Il polylinguaging: una modalità di sopravvivenza del dialetto nei giovani</i> » 213
Michele Burgio, <i>Soprannomi etnici proverbiali e aneddotici in Sicilia. Qualche esempio dal corpus DASES</i> » 253
Vito Matranga, <i>Per una riconsiderazione del vocalismo tonico non dittogante della Sicilia occidentale. Primi appunti</i> » 273
Costanzo Di Girolamo, <i>Gli endecasillabi dei Siciliani</i> » 289
Costanzo Di Girolamo, <i>...e una postilla su avantiparlieri</i> » 313