

I DECENARI CON RIMA INTERNA
E LA METRICA DEI SICILIANI

Come è oggi comunemente accettato, il decenario dei primi poeti d'arte italiani ha alla sua base l'omologo verso provenzale.¹ Furono infatti i trovatori, a cominciare da Marcabru (in un componimento databile intorno al 1133-34), a introdurre il verso francese, connotato all'origine come verso epico, nella lirica. La fortuna del decenario aumenta considerevolmente, in terra d'oc, a mano a mano che ci spostiamo verso la fine del dodicesimo secolo, e poi nel tredicesimo: oggetto di ripetute sperimentazioni, presenta nel corso del tempo nuovi tipi ritmici che si affiancano al tipo o meglio ai due tipi primitivi.

Cerchiamo di abbozzare una tipologia del decenario provenzale nel periodo che immediatamente precede la fioritura della Scuola siciliana.

Gode di ottima salute, tanto che resta indiscutibilmente maggioritario, il tipo originario, quello con cesura dopo la quarta posizione forte:

(a) En aquel temps | que-l reys mori N'Amfos

(AimPeg 10.26, 1)

Ad esso si affianca il tipo con cesura epica, cioè con un'atona soprannumeraria in cesura (resisterà fino ai trovatori più tardi, come Cerveri de Girona):

(b) La terra crolla | per aqui on ieu vau

(PVid 364.18, 9)

Nell'ultimo ventennio del secolo XII compaiono anche dei versi che compensano l'atona in più con l'accorciamento del secondo membro (è la cesura cosiddetta italiana *a minore*):

¹ Per decenario intendiamo il verso romanzo bimembre di dieci posizioni, vale a dire sia il *décasyllabe* francese e provenzale, sia l'endecasillabo italiano, sia le varietà iberiche: il termine era stato introdotto in C. DI GIROLAMO, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979. Contiamo secondo il numero delle posizioni (4+6, 4'+6, 3'+6, ecc.), pur con qualche sporadica concessione alla terminologia dell'italianistica.

(c) de Cataluenha | e de Lombardia

(PVID 364.7, 33)

L'assenza, in questo verso, della sinalefe in sede di cesura è un indizio che all'epoca i due membri dovevano essere ancora percepiti come ben distinti, sicché è ragionevole pensare che in un verso come *per cui fo Polha e Sansonha conquesta* (BtBorn 80.29, 32) si coglieva una cesura epica, senza possibilità di sinalefe. Se così è, la quantità di versi epici aumenta notevolmente; e a questo gruppo già di per sé non piccolo andrebbe aggiunta l'enorme massa di versi in cui tra i due membri c'è elisione, un fenomeno che, com'è noto, è nella maggior parte dei casi ascrivibile ai copisti.

A Cercamon (in un componimento del 1146-47) sono attribuiti i primi decenari con cesura lirica, cioè con arretramento dell'*ictus* in terza posizione, che si moltiplicheranno verso la fine del secolo e nel successivo:

(d) quar ab donas | fas mon trep e mon joc

(PVID 364.7, 36)

Nel poema epico *Girart de Roussillon* (circa 1155-80), un'opera che ebbe una discreta e duratura diffusione, era stato intanto introdotto, in maniera sistematica, un decenario che suona come un *a maiore* italiano, cioè con cesura dopo la sesta forte:

(e) Ne vaut maille d'auberc | mais cal correi

(1321)

Di esso esiste anche la variante con cesura epica, e quindi con una sillaba soprannumeraria:²

(f) Onques n'i ot d'escale | plait ne conrei

(1305)

Il tipo (e) passa presto anche alla lirica o è sviluppato nella lirica indipendentemente dal *Girart*: tra i primi esempi si cita *e non ai enemis tan sobrancier* (PVID 364.18,10). Va tuttavia avvertito che l'enorme numero di versi che a noi possono sembrare, senza ombra di dubbio, dei decenari *a maiore* possono essere letti anche come versi con cesura lirica, perché

² I due tipi *a maiore* (quello cioè con cesura maschile e quello con cesura femminile) sono ugualmente documentati in francese, ad esempio nella gesta di *Aiol* e poi nel poema eroicomico di *Audigier* (in entrambi i casi, come nel *Girart*, sistematicamente).

molto spesso recano un *ictus* sulla terza oltre che sulla sesta. Se cioè il verso ricordato prima, *quar ab donas fas mon trep e mon joc*, o per esempio *Aquest metges savis, de qu'ieu vos dic* (AimPeg 10.26, 33) presentano inequivocabilmente una cesura lirica, un verso come *quan renhava Domneys ses tracio* (AimPeg 10.34, 3, forse del 1185) è interpretabile sia come un *a maggiore* che come un verso con cesura lirica. In effetti, per ragioni che probabilmente hanno a che vedere con la misura media delle parole in provenzale, oltre che con la precedenza cronologica del tipo con cesura lirica rispetto all'*a maggiore*, la maggior parte dei decenari *a maggiore* ha anche un *ictus* di terza, sicché essi sono quasi indistinguibili da quelli con cesura lirica. Detto in altri termini: sembra che i trovatori associno prevalentemente all'*ictus* di terza della cesura lirica un *ictus* di sesta, gettando così le basi dell'*a maggiore* vero e proprio, nel quale l'*ictus* di terza non sarà più indispensabile. Versi del tipo *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (If I 1) sono molto rari nei poeti provenzali: un esempio, ricordato da Beltrami, è *quan al comensamen me desesper* (FqMars 155.3, 42).³

Posta l'esistenza di un decenario come quest'ultimo, indubbiamente *a maggiore*, si deve ammettere, almeno in linea teorica, la possibilità di cesurarlo all'italiana, come l'*a minore*. Sulla base di uno spoglio incompleto che abbiamo condotto, concordiamo con le conclusioni di Beltrami:⁴ nemmeno noi ci siamo imbattuti, nei trovatori, in decenari *a maggiore* inequivocabilmente tali (cioè non confondibili con versi con cesura lirica) aventi per secondo membro un'unità di tre posizioni (6'+3'), come *Temp'era dal principio del mattino* (If I 37). Non pochi sono invece i versi in cui si può scorgere sia una cesura lirica, sia la cesura dell'*a maggiore* con uscita femminile del primo membro, del tipo *cum lo signes, que chanta ab dolor* (AimBel 9.1, 10): qui, in realtà, la dialefe (*chanta ab*) sembrerebbe segnalare la cesura di un *a maggiore*. Decenari *a maggiore* con cesura italiana compaiono tuttavia, di tanto in tanto, nel *Girart de Roussillon*, sicché almeno un altro tipo di decenario sembra documentato, sebbene, al pari di (f), non nella lirica:

- (g) Lai ai tantes persones | a cuer vrai
 e qui ben lor sat estre | mensongere
 E per Girart s'alegrent | Borgignun

(33, 7721, 8192)

³ Cfr. P. G. BELTRAMI, *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in "Rivista di Letteratura Italiana", VIII (1990), pp. 465-513, a p. 501.

⁴ Ivi, p. 500.

Lasciamo da parte i rari esempi di versi che non rispondono, nella cesura, a nessuno dei modelli descritti sopra.

Ci sarebbe ovviamente da fare un calcolo statistico, che nessuno ha mai fatto. L'impressione corrente, e anche nostra, è che il tipo in testa a tutti sia il decenario classico (4+6):⁵ sebbene non sorretta da cifre, questa opinione dovrebbe avere il valore di una certezza. Inoltre, limitatamente al periodo che ci interessa, noi siamo anche certi che l'immediato inseguitore del tipo classico, sebbene a notevole distanza, debba essere considerato il tipo con cesura lirica (3'+6). Tutti gli altri tipi seguono a distanza ancora maggiore, anche se alcuni dovevano essere visti come appartenenti alla blasonata squadra dominante (quelli con cesura epica), altri a squadre avventizie (gli *a minore* con cesura italiana e i rari *a maggiore*). Benché teoricamente autorizzati a correre, non sembrano nemmeno essersi presentati alla partenza né l'*a maggiore* con cesura italiana né quello con cesura epica, due tipi che avrebbero in ogni caso trovato una squadra disposta ad accoglierli. Essi sono tuttavia documentati fuori della lirica, nel *Girart*.

Ma dovrebbe essere superfluo aggiungere che qualsiasi statistica risulta falsata, non sappiamo in quale misura, dall'intervento dei copisti: la quasi totalità delle testimonianze manoscritte superstiti risale a un'epoca in cui si era già affermata, sia in area occitana, sia in area italiana e catalana, una norma metrica molto più restrittiva, rispetto alla quale alcuni tipi erano sentiti come irregolari, o semplicemente come sbagliati, frutto di errori di copia. Allo stesso convincimento sarebbero poi arrivati molti editori moderni.

* * *

Quando all'inizio abbiamo detto che il modello dei Siciliani è sicuramente il decenario provenzale (più provenzale che francese: il verso francese è molto meno innovativo), intendevamo dire che andavano cercate qui le potenzialità di sviluppo del più importante e complesso verso italiano. Ma ripeteremo, con Beltrami,⁶ che qualsiasi tradizione non è mai semplicemente tradotta o riversata in un'altra, ma è sempre interpretata.

È ora questione di capire se l'adattamento sia consistito in quasi immediate abolizioni e aggiunte, oppure se la fondazione del sistema metrico italiano non sia caratterizzata da una fase di sperimentazione, anche, se così si può dire, nel corpo vivo di una nuova lingua. Se così fosse, non dovrebbe stupire la convivenza, accanto a nuovi tipi di decenario, dei vecchi tipi.

⁵ È ovvio che, in questa sede, l'uscita maschile o femminile del secondo membro, cioè dell'intero verso, è indifferente.

⁶ BELTRAMI, *Endecasillabo*, cit., p. 495.

Quale sia la novità principale si fa presto a dire: l'introduzione su grande scala dell'*a maggiore*, che crea un'alternanza continua, o continuamente possibile, con l'*a minore*. La cesura italiana, inoltre, non rappresenta più una rarità, e viene applicata anche all'*a maggiore*. A parte quest'ultimo dettaglio, che è il risultato della forza dell'analogia, l'innovazione, come si vede, è di carattere quantitativo, perché i precedenti non mancavano nella tradizione occitana. E non mancavano soprattutto se si tiene conto dell'ambiguità ritmica, su cui ci siamo soffermati prima, tra versi *a maggiore* con *ictus* di terza e di sesta e versi con cesura lirica. Non escludiamo, cioè, che si sia creata una sorta di sincretismo tra i rari *a maggiore* (apprezzati forse proprio per la loro rarità) e i versi con cesura lirica.

Detto questo, è evidente che la musica cambia completamente, una volta alterati i rapporti quantitativi tra i tipi. Per la sua varietà, il decenario dei Siciliani è assai più innovativo, meno arcaizzante, non solo del verso dei continuatori occitani e catalani dei trovatori, che eleveranno a norma il tipo 4+6, ma anche dei poeti toscani del Duecento e dell'intera tradizione italiana fino all'Ottocento: in Petrarca o in Leopardi, per esempio, i versi con cesura italiana (intendiamo senza sinalefe) sono indiscutibilmente una minoranza.

Riassumendo, ci siamo imbattuti nella versificazione occitana in sette tipi di decenario (tipi aberranti o irriducibili alle forme canoniche a parte):

- (a) 4+6: *a minore*
- (b) 4'+6: *a minore* con cesura epica
- (c) 4'+5: *a minore* con cesura italiana
- (d) 3'+6: decenario con cesura lirica
- (e) 6+4: *a maggiore*
- (f) 6'+4: *a maggiore* con cesura epica
- (g) 6'+3: *a maggiore* con cesura italiana

Se proviamo a trasferire questa tipologia ai Siciliani, i tipi (a), (c), (e) e (g) stanno a rappresentare dei versi che noi, con il senno di poi, considereremo dei perfetti decenari italiani. Si tratta ora di verificare se gli altri tipi, cioè (b), (d) e (f) siano veramente assenti nei nostri poeti o se questa impressione non dipenda dall'opera di aggiustamento compiuta prima dai copisti e poi dagli editori moderni. Ci serviremo, a questo scopo, dei versi con rima interna, che hanno l'ovvio vantaggio di segnalare in maniera indiscutibile la cesura e di non essere tanto facilmente sfoltibili.

* * *

Cominciamo con il tipo (d). Che la cesura lirica abbia avuto qualche diffusione anche in Italia dovrebbe essere pacifico, se è documentata ancora in Dante:

partirassi | col tormentar ch'è degna

(Rime, LXVIII 36).

Istruttivo il caso di Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco*, dove incontriamo due rime interne in sede di cesura lirica:

ca contare audivi a molta giente
e nnon trovo merzede in chui son dato

(32, 44)

Nel primo caso, va rilevata la dialefe, causata verosimilmente proprio dalla cesura, come in alcuni esempi provenzali considerati prima. Questo tipo di cesura, l'andamento ritmico e inoltre, in 32, la dialefe sembrano "non ordinari" a Antonelli, che ipotizza alcuni possibili emendamenti.⁷ Ogni cosa rientra, tuttavia, nelle norme della versificazione provenzale (o alla provenzale), sicché consideriamo perfettamente regolari e non problematici questi due versi.

Lo stesso ci sembra di poter dire per un altro verso, senza rima interna, del Notaro (in *Sì come il sol che manda la sua spera*), con dialefe dopo cesura lirica:

e due cori | insieme ora li giungie

(12)

(e [li] due cori insemola li giunge *Panyini*; e due cori insemora li giunge *Antonelli*; e due cori insiemeora li giunge *CLPIO*)

Questi tre esempi, e soprattutto i primi due con rima interna, dimostrano la sopravvivenza della cesura lirica nel caposcuola. A ben guardare, la quantità di versi con cesura lirica certa (un grado rassicurante di certezza, oltre alla rima interna, può essere dato anche dalla dialefe in cesura) non sembra affatto piccola sia nei Siciliani, sia nei Siculo-toscani.⁸

Sulla base di questo tipo di cesurazione può essere inoltre spiegata almeno una parte dei versi con *ictus* di quinta; un'altra parte, quando il primo membro è piano (come in *vestito di novo d'un drappo nero*, Dante,

⁷ A p. 102 della sua edizione.

⁸ Altri esempi, dai Siculo-toscani e da Guittone, riporta P. G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in "Metrica", IV (1986), pp. 67-107, a p. 84. Si aggiunga ad essi qualche altro campione sparso: *Truona e piuove e l'aira sta serena* (An, *Già mai null'om nonn-à sì gra-richeze*, 47); *ca perfere dentro al mio core porto* (An, *Io dolglio c'amo e nom sono amante*, 10); *ma ubidendo istò coralemente* (An, *Umilmente vo merzé cherendo*, 40), quest'ultimo analizzabile anche come un *a minore* (4'+6').

Rime, LXXII 9), può essere spiegata con la cosiddetta cesura lirica dell'*a maggiore*, ipotizzata da Beltrami, con cui siamo completamente d'accordo.⁹

A giustificazione della sopravvivenza, nei poeti della Scuola siciliana e nei Siculo-toscani, della cesura epica dovrebbero bastare i seguenti pochi esempi di versi irriducibili per troncamento, tra i tanti che potrebbero essere adottati:

Bene ameragio; ma ben(e) saver(e) voria¹⁰

(TomSasso, *D'amoroso paese*, 56)

Vaio né griso né nulla gioia che sia
mentr'io son(o) stato lontan(o) da la più giente

(JacAq, *Al cor m'è nato e prende uno disio*, 5, 16)

se si dolesse di ciò che mi vedea

(An, *Madonna mia, non chero*, 42)

e 'l ben(e) rafina però non mi dispero
e ben(e) pagato mai a la vita mia

(An, *Umilmente vo merzé cherendo*, 18, 47)

per servidore, con quant'ò di potensa

(An, *Lo gran valore e la gentil plagensa*, 5)

molti amadori l d'amor(e) sono ingannati

(An, *Amor discende e nascie da piacere*, 14)

ca ver' ll'ausgiello l saresti asomigliato

(An, *Se del tuo amore giunta a me non dai*, 6)

im sulla prima l che la presi ad amare

(An, *Io consilgio ciaschuno che bene ama*, 14)

Abbiamo detto 'sopravvivenza' di questo tipo, il tipo (b). Ma non si

⁹ BELTRAMI, *Endecasillabo*, cit., p. 509.

¹⁰ Testo di V.

tratta affatto di una ripresa arcaizzante, dal momento che la produzione di decenari epici continua fino agli ultimi trovatori. A qualsiasi trovatore contemporaneo dei Siciliani e dei Siculo-toscani dei versi come questi, e quelli con cesura lirica, sarebbero suonati come assolutamente perfetti.

Accanto ai decenari epici, troviamo anche un buon numero di *a maiore* crescenti, del tipo (f) che abbiamo già incontrato nel *Girart de Roussillon*:

infra la primavera, ke ven presente

(RinAq, *Ormai quando flore*, 7)

disiär(e) mi consuma, fisar m'agienza

(Jacopo, *Così afino ad amarvi*, 30)

e nonn-agio speranza. Che converia

(NeriVisd, *Oi forte inamoranza*, 26)

né sî coralemente nonn-à disio

(An, *Al cor tanta alegreza*, 12)

che tornò per corotto (la) catena vana
con tutta reverenza mi racomanda

(An, *Per gioiosa baldanza*, 60, 75)

Se si vuole escludere che sia stato proprio il poema in franco-occitano il modello di questo tipo, possiamo pensare, come abbiamo prima suggerito, a una ricostruzione analogica basata sul verso epico, una ricostruzione agevolata dal successo, nell'ambiente dei fridericiani, del tipo *a maiore*.

Resta da chiarire un dettaglio di non piccolo conto. Abbiamo detto che esistono molti indizi per credere che i Provenzali erano restii a saldare i due membri con la sinalefe: d'altra parte, è un dato di fatto che i versi con uscita piana del primo membro e inizio in vocale del secondo (o con l'uscita del primo membro elisa), anche se possono essere considerati versi epici, sono enormemente più comuni dei versi epici in cui il secondo membro inizia per consonante, soprattutto se si ricostruisce idealmente la vocale tagliata nei casi di elisione. Noi in effetti non sappiamo quando il processo di fusione dei due membri si sia perfettamente realizzato: sappiamo che è ormai avvenuto nella poesia toscana della fine del Duecento; nei trovatori più tardi, tuttavia, compaiono ancora versi epici senza possibilità di sinalefe. Si potrebbe tuttavia parlare di un processo graduale: l'incontro di vocali

nella cesura epica rende indubbiamente meno dura la cesura e più unitario il verso, vale a dire meglio inseribile, ritmicamente e musicalmente, nella sequenza strofica. Ma che questo processo sia perfettamente consumato all'epoca dei Siciliani non può essere affatto dato per scontato, come dimostra la presenza di versi epici senza possibilità di sinalefe, anche se alcuni poeti sembrano evitare del tutto quest'ultimo tipo. È possibile che in ciò i Siciliani abbiano avuto presente, oltre al polo di attrazione dei trovatori, che ammettevano il verso epico senza possibilità di sinalefe, quello dei trovieri: nella poesia lirica francese al primo membro con uscita femminile segue normalmente un secondo membro iniziante per vocale e solo eccezionalmente per consonante.¹¹

* * *

Tutti i versi che abbiamo fin qui citato sono rubricati da Antonelli, nel suo *Repertorio*, secondo noi correttamente, come unità individuali, e non ciascuno come due versi distinti.¹² Il criterio di Frank, "il n'existe [...] ni rime sans vers ni vers sans rime",¹³ andrebbe perciò sfumato con riferimento ai poeti italiani, e per la verità anche ad alcuni trovatori del tredicesimo secolo. Con questo vogliamo dire che non condividiamo affatto l'opinione che il "sistema epico" vada tenuto rigorosamente distinto da quello "endecasillabico", come pensa Menichetti,¹⁴ in quanto esiste un buon numero di casi in cui i versi epici si alternano a quelli con cesura *a minore*. Si prenda ad esempio la canzone di Guido delle Colonne *La mia gran pena e lo gravoso afanno*, che presenta i seguenti versi con rima interna:

ch'ella m'à dato	tanto bene avere	(4'+5')
che lo soffrire	molta malenanza	(4'+5')
ed atardando	per molto adastiare	(4'+5')
un grand'afare	tornare a neiente	(4'+5')
e, per un(o) ciento,	m'ave più di sapore	(4'+6')
lo ben(e) c'Amore	mi face sentire	(4'+5')
c'agio aquistato	d'amar(e) la più sovrana	(4'+6')

¹¹ Cfr. T. W. ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 64: la cesura epica con secondo membro iniziante per consonante compare soprattutto nei generi lirico-narrativi e in quelli popolareggianti. Che per i trovieri la cesura escludesse la sinalefe è provato dalla cesura lirica: quando il secondo membro inizia per vocale, la dialefe è d'obbligo.

¹² R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984.

¹³ I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. 1, Paris, Champion, 1953, p. xxx.

¹⁴ A. MENICHETTI, *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", II (1971), pp. 40-71, a p. 46, n. 11.

che, se Morgana fosse infra la giente	(4'+5')
Ordunque vale meglio di poco avere	(4'+6')
che sentire troppo bene a (la) stasgione	(3'+6')

(7-8, 16-17, 25-26, 34-35, 43-44)

Nei *Poeti del Duecento* questi versi, i cui secondi membri cominciano invariabilmente per consonante, sono ricondotti tutti alla misura standard 4'+5'. Nel dettaglio, ammettendo che a 16 ci sia effettivamente una sineresi e non una dieresi (*adastiare*), a 25 si abolisce il partitivo (*più sapore*), laddove esso sembra costituire una peculiarità sintattica del componimento (cfr. 12 *in quella che d'amor non vao cessando*, 15 *poco di bene andare amelgliorando* e 43 *ordunque vale meglio di poco avere*); annullato il partitivo anche a 43 (*meglio poco avere*), mentre 44, *che sentire troppo bene a la stagione*, viene ricombinato in *che ben sentire troppo a la stagione* (ma la volontà di compattare il sintagma *troppo bene* sembra confermata e perfino rafforzata dall'ultimo verso: *per troppo bene diventa om(mo) fellone*). A 44 andrebbe senz'altro riconosciuta una cesura lirica, espungendo *la* nel secondo emistichio: *a stagione*, come ricordato dallo stesso Contini, è un calco del prov. *a sazón* 'talvolta', locuzione che si incontra, senza l'articolo, anche in JacMost, *Umile core e fine e amoroso*, 40: *lo ben servent'e merita a stagione* (un'altra cesura lirica, seguita da dialefe, era stata fatta scomparire dall'editore anche a 40: *che m'à fatto in tanto ben(e) montare*, diventato *che m'a[ve] fatto in tanto ben montare*). E, se a 44 si scorge una cesura lirica, chiunque dovrà ammettere che il nostro intervento è molto meno sconvolgente di quello di Contini. Scompaiono, in *Poeti del Duecento*, anche due rime interne, senza funzione strofica, a 18 e 38: *chi vole amare...* (apocopato in *amar*).

Come si vede, la canzone di Guido delle Colonne, che si ispira da vicino a *Ben aio·l mal e l'afan e·l consir* di Perdigon (370.3), riprendendone in parte il disegno strofico, ospita cesure italiane, cesure epiche e cesure liriche (due inequivocabili cesure liriche si contano nella poesia di Perdigon): quello che resta fisso, ovviamente, è la collocazione della rima interna alla cesura *a minore*, valendo il verso lirico come una forma particolare di *a minore*.

Un altro esempio è la canzone di Federico II *De la mia disianza*, in cui nei versi con rima interna si succedono normali cesure *a minore* (quasi tutte all'italiana) e cesure epiche:

mi fa sbaldire, poi ch'i' n'ò ragione.	(4'+5')
... senza ongne casgione	(4'+5')
a la stagione ch'io l'averò 'n possanza.	(4'+6')
Senza fallanza voglio le persone	(4'+5')
per chui cagione faccio mo' membranza.	(4'+5')

ched io aspetto sonne allegro e gaudente.	(4'+6')
ed ò sospetto de la mala giente,	(4'+5')
che per neiente vanno disturbando	(4'+5')
e rampongnando chi ama leal(e)mente:	(4'+6')
ond'io sovente vado sospirando.	(4'+5')
e pauroso, mi fate penare.	(4'+5')
e lo gioioso riso e lo guardare	(4'+5')
e lo parlare di quella criatura	(4'+5' o 4'+6')
che per paura mi face penare	(4'+5')
e dimorare, tant'è fina e pura.	(4'+5')
né distornasse di ciò che m'à impromiso.	(4'+6')
che mi tornasse a danno, chi gli à afeso,	(4'+6')
e ben mi à miso ...	(4'+...)
... in foco, ciò m'è aviso,	(4'+6')
che lo bel(lo) viso lo cor(e) m'adivise.	(4'+5')
(e) tien(e)mi e mi lia forte incatenato.	(4'+5')
che più nom sia lo suo detto fallato,	(4'+6')
né disturbato per inizadore,	(4'+5')
né suo valore nom sia mentovato,	(4'+5')
né rebassato per altro amadore.	(4'+5')

(3, 6-9, 12, 15-18, 21, 24-27, 30, 33-36, 39, 42-45)

Anche nella canzone di Giacomo da Lentini ricordata sopra, *Donna, eo languisco*, a parte le due cesure liriche, va osservato che il secondo membro può contare indifferentemente cinque o sei posizioni: quando ne conta sei comincia per vocale, ma, in ogni caso, l'oscillazione esiste. Nulla esclude però che alcuni poeti abbiano a volte voluto conservare sistematicamente la simmetria dei membri, imponendosi regole più severe, com'è il caso, addotto da Menichetti,¹⁵ della canzone *Membrando l'amoroso dipartire*, attribuita al Notaro: qui siamo in presenza, forse, di veri e propri versi composti, tanto è vero che Antonelli non allinea i due componenti sullo stesso rigo (d'altra parte, suggerisce possibili espunzioni per salvare l'endecasillabicità). Questo, tuttavia, non basta per potere parlare di due sistemi distinti.

Ma i versi con rima interna contenenti un'atona soprannumeraria non riducibile per troncamento sono secondo noi solo la punta di un iceberg formato da un numero per ora incalcolabile di esemplari cosiddetti crescenti. La loro eccedenza sillabica non ha niente a che vedere con l'anisosillabismo della poesia giullaresca, ma risponde precisamente alle regole costitutive del modello provenzale. E siamo a questo punto costretti a riaprire una vecchia questione della filologia italiana.

¹⁵ MENICHETTI, *Contributi ecdotici*, cit., p. 46 n. 11.

È noto l'episodio che dette la stura alla *quaestio* (fino a quel momento colpevolmente quiescente, poi subito *vexata*) sulle ipermetrie nei versi con rima interna: nel 1918 usciva nella "Biblioteca classica hoepliana" la terza edizione del *Canzoniere* petrarchesco annotata da Giuseppe Rigutini, con integrazioni alle note e una lunga introduzione di Michele Scherillo.¹⁶ Il capitolo quinto dibatteva degli "endecasillabi petrarcheschi di dodici sillabe": partendo dalla considerazione del v. 36 di *RVF CV* (*senno a non cominciar tropp'alte imprese*: nella lezione del Vat. 3195 l'infinito in rima interna non presenta troncamento), contenibile entro la misura solo a prezzo di una rimamezzo imperfetta, e osservando che al sesto verso di ogni stanza non si incontrava mai un quaternario, il commentatore arrivava alla conclusione che non si trattava di veri endecasillabi, bensì di due versi giustapposti, un settenario e un quinario.¹⁷ A stretto giro di posta, arrivò la risposta di Ernesto Giacomo Parodi, sotto forma di recensione all'edizione hoepliana nel "Bullettino della Società Dantesca Italiana": "Ma perché non si trovano allora nella sesta sede versi come li troviamo nella frottola rifiutata, veri versi di dodici sillabe, che non possono esser ridotti a undici troncando la settima sillaba, come nel nostro v. 36? Perché, si può forse rispondere, quel concetto teorico della divisione non toglieva via il fatto che in verità si tratta di endecasillabi e che in verità il Petrarca li considerava come endecasillabi; sicché, pur lasciando intatta la spiegazione dello Scherillo, bisogna però aggiungere che è un endecasillabo anche il v. 36, e che poté esser riguardato per tale per l'abitudine che c'era di scrivere anche le vocali non pronunciate".¹⁸ Si trattava di obiezioni invalidanti e corrosive che avrebbero dovuto imporre al loro destinatario almeno un accurato ripensamento dell'intera materia: ma così non fu: "Lo Scherillo si tenne contento al *quia*", scriverà più tardi Mario Casella. "Gli bastarono i fatti che egli aveva elencati col più ingenuo empirismo, e rimase fermo nella sua opinione. Al Petrarca continuò ad attribuire gli endecasillabi di dodici sillabe, che egli credeva di avere scoperti per la prima volta nel suo *Canzoniere*".¹⁹

La tesi di Scherillo sull'autonomia degli emistichi negli ipermetri fu pregiudiziale a quello che può considerarsi, pur con i gravi limiti che denuncia, come l'unico contributo organico al problema di cui ci occupiamo: parliamo ovviamente del libro di Mariangela Serretta, *Endecasillabi*

¹⁶ Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, con le note di G. RIGUTINI rifuse e di molto accresciute da M. SCHERILLO, 3ª ed. rinnovata, Milano, Hoepli, 1918.

¹⁷ Ivi, pp. 12-14.

¹⁸ E. G. PARODI, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", xxv (1918), pp. 112-15, a p. 114.

¹⁹ M. CASELLA, *Endecasillabi di dodici sillabe?*, in "Studi Danteschi", xxiv (1939), pp. 79-109, a p. 80.

crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca, del 1938.²⁰ Questo non tanto perché da quell'osservazione compiuta su un campione limitato (un pugno di versi petrarcheschi) la studiosa ricavò la pretesa di una teorizzazione generale, quanto soprattutto perché quel deviante assunto non le permise una valutazione discreta del materiale documentario che la obbligasse a limitare l'analisi ai casi più incontrovertibili del fenomeno, con il risultato di lasciare pressoché inevasa l'istanza, pur giusta e quasi integralmente sottoscrivibile da chiunque si dedichi all'edizione di testi poetici duecenteschi, di legittimare quei versi, come scriveva, "i quali, ripudiati dagli editori come errati, vengono sottoposti nei testi a più o meno abili amputazioni, e dimostrare che essi possono essere assolti".²¹

Il limite più grave rinvenibile nel libro di Serretta è infatti proprio l'aver confuso il piano grafico e quello sostanziale (di sostanza metrica e di sostanza testuale), pareggiando, senza il necessario discernimento, ipermetrie grafiche (tante) e ipermetrie effettive (poche e criticamente da vagliare); offrendo così, senza difesa alcuna, il fianco alle bordate demolitrici di Casella: "I versi dodecasillabi, che la Serretta attribuisce a Giacomo da Lentini con uno spoglio esclusivamente grafico degli antichi manoscritti, rivelano più tosto, con evidenza palmare, l'illusione in cui ella si trova di poter parlare con competenza di critica testuale. Sono le pagine centrali del suo lavoro; ma sono un peso morto. Vi troviamo il più caotico accozzamento di varianti, che ella non sa né ordinare, né eliminare, né valutare nel loro giusto valore". Ma subito dopo lo stesso recensore, con magnanimità e onestà scientifica solitamente poco praticate, indica all'interlocutrice anche il percorso metodologico più proficuo per riuscire in una più convincente dimostrazione: "Perché si possa parlare seriamente di un pareggiamento del decasillabo epico francese coll'endecasillabo lirico italiano, sarà necessario presentare una ricca serie di versi indiscutibilmente dodecasillabi, dove non sia possibile in alcun modo il troncamento della vocale in soprannumero; tali cioè che le voci sotto l'accento ritmico di quarta o di sesta non finiscano in sillaba aperta con liquida o nasale. E per far questo, occorrerà studiare ancora la metrica di ciascun componimento, e l'ordine e la disposizione dei singoli versi in ciascuna strofe, e non affidarci soltanto al numero dei manoscritti, indipendentemente dal valore che ciascuno di essi può avere entro la tradizione scritturale di cui fa parte".²²

²⁰ Milano, Vita e pensiero, 1938.

²¹ Ivi, pp. 91-92.

²² CASELLA, *Endecasillabi*, cit., pp. 96 e 96-97.

Ancora più problematico, sfumato e possibilistico fu il commento di Giulio Bertoni in una postilla aggiunta in appendice alla recensione, ugualmente negativa, di Ugo Sesini nel "Giornale Storico". Secondo Bertoni, "la Serretta è [...] in errore quando chiama «dodecasillabi» questi endecasillabi apparentemente ipermetri, ma è nel vero quando scrive che, d'ora in poi, bisognerà fare i conti, in diverso modo da quello usato sinora, con questi versi crescenti nelle edizioni critiche dei nostri primi poeti e verseggiatori. Il problema era maturo; ed è bene che sia stato studiato e indagato con amore. [...] Ma resta ancora molto da fare, prima di giungere a conclusioni sicure". Bertoni arriva a sospettare che ancora nel Dante dei primi canti della *Commedia* fossero presenti dei versi epici e richiama l'attenzione su *i ciel* di *Inf.* III 40 (*Caccianli i ciel per non esser men belli*), come si legge nella maggior parte dei manoscritti e in tutte le edizioni, mentre alcuni manoscritti hanno *i cieli*: secondo lo studioso, in casi come questo "non v'è ragione di attribuire a Dante un troncamento fuori delle sue abitudini e del genio della lingua".²³

Alla fine dei conti, e considerando il greve silenzio che, a parte qualche rapsodica e superficiale interruzione, è calato nei decenni che seguirono a queste note, e in pratica fino ai nostri giorni, sulla *insoluta quaestio*, dobbiamo concludere che il libro di Serretta non solo non è servito a promuovere consenso alla tesi sostenuta, ma ha gravemente nociuto alla sua stessa ammissibilità, alla sua pur ragionevole sostenibilità. Né giovamento maggiore a quella tesi è venuto dalla sbrigativa ripresa fattane da Michel Burger, nelle sue *Recherches* del 1957,²⁴ con la conseguenza che i suoi avversari hanno avuto gioco fin troppo facile a sbarazzarsene, e anche con un certo fastidio: per farsene un'idea, si consideri, per esempio, come Menichetti, nel suo articolo del 1971, liquidava con telegrafica brevità la questione: "Può in una certa misura considerarsi ancora *sub iudice* la questione degli endecasillabi crescenti per la rima interna, a cui verremo subito; ma il capitolo degli endecasillabi di dodici sillabe, beninteso nella lirica cortese, mi pare ormai chiuso da un pezzo, dopo le notissime confutazioni della tesi Serretta".²⁵ È vero che l'editore di Chiaro lascia aperto uno spiraglio sulle "supposte ipermetrie dovute alla rima interna", affermando che "è possibile in linea teorica che singoli rimatori [...] abbiano potuto ammettere anche endecasillabi «irriducibili»"; ma per tapparlo subito dopo, appena espletata la formalità di una sommaria analisi degli "endecasillabi

²³ G. BERTONI, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXIII (1939), pp. 144-45, alle pp. 144 e 145.

²⁴ M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz, 1957, pp. 27-28.

²⁵ MENICHETTI, *Contributi*, cit., pp. 45-46.

«irriducibili»” ricavati dal breve canzoniere di Neri de’ Visdomini: “L’insieme di questi elementi sembra legittimare la normalizzazione dei tre versi aberranti”.²⁶

Va detto che, dopo il caso Monte Andrea e la ribellione di Minetti alla procustizzazione forzata,²⁷ anche Menichetti, nella sua *Metrica italiana*, del 1993, perderà un po’ del suo esibito sadismo mutilatore, assumendo un atteggiamento più tollerante e prudente: “nei manoscritti di poesia antica s’incontrano anche versi con sillaba sovrabbondante in rimalmezzo e mal riducibili o irriducibili con gl’interventi ordinari; resta da valutare caso per caso, testo per testo, autore per autore se tali infrazioni alla norma sono autentiche, cioè non dovute a errori della copia. [...] Semmai vanno presi come un monito alla prudenza”.²⁸ Certo è curioso che un fine filologo e metricista possa parlare di “infrazioni alla norma [...] autentiche”, che è una vera contraddizione *in terminis*. Dicendo questo, si assume che un buon numero di poeti del Duecento non sapevano bene quello che facevano, se componevano dei versi sbagliati; oppure che, ispirandosi a una poetica avanguardistica della violazione della norma, non documentata però per altra via, infrangevano intenzionalmente le più elementari regole metriche. A noi pare che nessuna di queste due ipotesi sia seriamente sostenibile, per la semplice ragione che la norma vigente per i Siciliani e i Siculo-toscani, sostanzialmente la stessa dei Provenzali, non proibiva affatto ciò che a molti italianisti è sembrata un’infrazione.²⁹

* * *

I motivi per i quali non riteniamo legittimo intervenire con troncamenti in sede di rima interna sono due. Il primo è di ordine metrico, ed è perfino troppo ovvio. Il secondo è invece di ordine linguistico, e dovrebbe essere ugualmente ovvio, benché sia stato finora trascurato.

Il motivo di ordine metrico è che i Siciliani, eredi diretti dei trovatori, avrebbero ragionevolmente rifiutato ogni forma di rima per l’occhio o, peggio ancora, di rima imperfetta, irregolare, quali sono le rime tra parole tronche e piane. La rima per l’occhio (tra vocali aperte e chiuse) e la rima siciliana in senso stretto nascono con la poesia toscana e si giustificano

²⁶ Ivi, pp. 47, 49.

²⁷ Cfr. MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, ed. critica a c. di F. F. MINETTI, Firenze, presso l’Accademia della Crusca, 1979, pp. 15-16: “Numerose risulteranno altresì le crescenze in cesura, in vario grado renitenti alla procustizzazione di Menichetti. Nessuno s’allarmi di tanto; né ci si accusi di voler, indiscriminatamente, turbare quietudini ecdotiche ormai omologate”.

²⁸ A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 547.

²⁹ Benché con altre argomentazioni (l’idea che “il poeta medievale si proponga molto spesso di offrire al lettore diverse ‘possibilità’ di lettura e di coinvolger[lo] attivamente [...] nella ‘decodifica’ ritmica e musicale del testo”) anche d’A. S. Avalle ammette che “queste atone, apparentemente fuori luogo in una versificazione *soidisant* isosillabica, potrebbero, in effetti, essere lette”, come confermato dall’omofonia (*CLPIO*, pp. I.XXXVIII e CCLXIVB).

con un equivoco di cui erano stati proprio i Siciliani gli involontari responsabili. Come è noto a tutti, i poeti dell'Italia centrale adottano le rime siciliane come preziosismi o arcaismi metrici, mentre non risulta che i padri fondatori si compiacessero di gratuite imperfezioni in rima, tanto meno di un'imperfezione così vistosa come quella di far rimare parole tronche e piane. Come va spiegato, allora, il verso di Petrarca (peraltro non senza precedenti negli Stilnovisti), che oggettivamente presenta una rima irregolare? Forse va inteso anch'esso come una forma particolare di arcaismo: se in ambiente toscano si originò l'equivoco della rima siciliana, è ugualmente possibile che le rime interne piane e eccedenti dei fridericiani venissero mentalmente troncate dai lettori toscani, quando non lo erano già nei codici, legittimando una rima imperfetta. Il verso di Petrarca va quindi letto, è fuori dubbio, con il primo membro tronco; ma dovrebbe essere altrettanto chiaro che la regola metrica seguita da Petrarca è ben diversa da quella dei più antichi poeti e che le cognizioni che i letterati del Trecento avevano della lingua e della metrica dei Siciliani erano più approssimative di quelle che abbiamo, o che dovremmo avere, noi oggi.

Il motivo di ordine linguistico è che il siciliano antico, e ancora quello moderno, è molto poco incline al tipo di troncamento, per così dire, alla toscana e, all'altezza cronologica in cui si collocano i fridericiani, è impensabile, ed è superfluo dirlo, che prendessero a modello una varietà ancora priva di prestigio letterario. In realtà, nei rari testi letterari in siciliano del quattordicesimo secolo, anche in versi, il troncamento rappresenta un fenomeno abbastanza sporadico. Dal momento tuttavia che nessun testo in versi è anteriore alla seconda metà del Trecento, è ragionevole pensare che l'uso del troncamento sia stato introdotto, insieme con diversi altri tratti linguistici, sul modello toscano. Anche nei testi del quindicesimo secolo i troncamenti sono relativamente rari, e spesso, nelle traduzioni o nelle ritraduzioni, sono un semplice calco della fonte toscana.

Si potrà osservare che i troncamenti sono utili ai poeti per aggiustare il numerismo. In realtà, come si sa da tempo, le licenze poetiche non esistono; ovvero, devono avere una loro giustificazione o nella lingua parlata, o in arcaismi, o in una lingua poetica autorevole giudicata esemplare e perciò imitata. Se i toscani facevano ampio uso dei troncamenti è perché essi esistevano e esistono tuttora, oltre che in prosa, nella lingua parlata. Del resto, non è nemmeno vero che i troncamenti abbiano una motivazione opportunistica, almeno nei grandi poeti: in Petrarca, per esempio, o ancora in un moderno come Leopardi, essi rispondono a regole ferree.

Naturalmente, per una parte limitata del lessico si può effettivamente pensare alla forza di un modello: ma questo modello non può essere che provenzale (o gallo-romanzo in generale), senza escludere la possibilità di forme latineggianti. Il provenzale non apocopa, ma le vocali atone finali,

tranne la *-a*, cadono (la *-e* è una vocale d'appoggio; la *-o* è protetta da *n* caduca; le altre vocali finali compaiono nei dittonghi). Non stupirebbe che le voci centrali del lessico cortese, come *amor*, *cor*, *amar*, *voler* e diverse altre fossero percepite all'epoca come dei provenzalismi (*amor*, *voler* lo sono anche per il vocalismo): qui il troncamento sembra pienamente spiegabile. Pensare invece che il modello provenzale ne autorizzasse un'estensione a tappeto, causasse cioè un effetto domino, condurrebbe a un'ipotesi teoricamente possibile ma alquanto costosa e non documentabile, e che ben pochi sarebbero disposti a sottoscrivere. L'ipotesi cioè che la lingua dei Siciliani non sia il siciliano, bensì una lingua letteraria ibridata che dovremmo chiamare siculo-occitano, un'etichetta affine ad altre correnti come franco-occitano e franco-veneto. Al pari che in queste ultime varietà letterarie, nel siculo-occitano si osserverebbe come la lingua influenzante ha inciso a tal punto sulla lingua influenzata da permearla non solo con vistosi elementi lessicali, ma anche con tratti fonetici e morfologici. Ripetiamo che questa a noi pare un'ipotesi estremistica e in cui non crediamo affatto: eppure, sarebbe l'unica in grado di spiegare il fenomeno in questione, se lo si ritiene originario. L'altra ipotesi è che il fenomeno, nelle dimensioni in cui oggi lo cogliamo, non sia affatto originario ma dovuto alle note vicende della trasmissione.

* * *

Riassumendo, abbiamo cercato di mettere a fuoco quattro punti.

Primo. Alcuni tipi di decenari che a noi sembrano irregolari non lo erano assolutamente intorno alla metà del Duecento.

Secondo. È del tutto improbabile che i Siciliani facessero uso di rime imperfette (tronca-piana).

Terzo. Esistono comunque dei versi con rima interna irriducibili, sui quali gli editori non possono applicare un troncamento in cesura: su questa base, andrebbe legittimato anche un numero per ora incalcolabile di versi senza rima interna con atona soprannumeraria.

Quarto. La lingua siciliana è restia ai troncamenti, sicché è da supporre che la maggior parte di quelli in cui ci imbattiamo siano stati introdotti dai copisti toscani e bilanciati spesso con evidenti riempitivi sillabici: infatti, quando i Siciliani furono copiati nell'Italia centrale nei canzonieri in cui oggi li leggiamo, il troncamento faceva ormai parte della grammatica della poesia, o meglio della grammatica toscana della poesia.

Sul piano operativo, quali sono le conseguenze di queste conclusioni? La risposta più immediata e istintiva è: nessuna. Con questo, vorremmo rispondere anche a un'obiezione che qualche anno fa Beltrami rivolgeva non a Serretta, ma alle implicazioni più serie della sua tesi: perché astenersi dal troncamento solo in sede di cesura e non in altre sedi (se non lo

facessimo altrove, un gran numero di versi sarebbe irregolare)?³⁰ A noi pare che la distanza linguistica tra i testi traditi e gli originali sia incolmabile. La moderna filologia non ammette se non la ricostruzione di questi testi così come furono tradotti (questo è il termine esatto) in toscano: la forma degli originali è inattingibile, a meno di non ricorrere alla fantasia. Di conseguenza, è giustificato e doveroso ogni ragionevole intervento che venga incontro al numerismo. Detto in altri termini, noi abbiamo sotto gli occhi dei testi fortemente toscanizzati o, se si vuole, toscani, sicché non solo è naturale che i troncamenti ci siano, ma, se mancano, è d'obbligo che si debbano anche operare, quando è necessario.³¹

Tuttavia, qualche piccola conseguenza sul piano operativo esiste, per chi condivide le conclusioni a cui siamo arrivati. Se è vero che parecchi versi con rima interna sono irriducibili per troncamento e esibiscono cesure epiche *a minore* o *a maggiore*, forse non è del tutto obbligatorio, per un editore, intervenire in sede di cesura solo quando può, solo cioè quando la parola può essere apocopata alla toscana. Potrebbe, o dovrebbe, scomparire perciò anche il fantasma della rima imperfetta tra parola tronca e piana. Un comportamento editoriale simile potrebbe o dovrebbe essere adottato anche per i versi senza rima interna: quanto meno, gli editori che intendano intervenire dovrebbero avvertire esplicitamente il lettore, in nota e non solo in apparato, della possibilità di una cesura epica. Nella ricordata canzone di Guido delle Colonne, parecchi altri versi, senza rima interna, presentano cesura epica e sono normalizzabili (per così dire) solo a costo di troncamenti che, come scriveva Bertoni, vanno contro il genio della lingua, in questo caso del siciliano. Ma è ovvio che ogni decisione va presa caso per caso, poeta per poeta. Ancora, non andrebbero affatto trattati come problematici quei versi in cui è riconoscibile una regolare cesura lirica, che comporti o no l'abborrito *ictus* di quinta: questi versi vanno lasciati esattamente come si leggono nei manoscritti e non necessitano le

³⁰ Cfr. BELTRAMI, *Endecasillabo*, cit.: "l'editore di testi antichi si trova dunque a dover accettare o una fioritura di rime imperfette, o una fioritura di cesure epiche. La seconda ipotesi, com'è noto, fu trovata seducente dalla Serretta; ma non spiega perché si debbano mantenere con valore fonetico, rispetto alle grafie dei manoscritti, le uscite in *are*, *one* ecc. in cesura o in rima interna, e correggerle invece, o considerarle pure grafie (che fa lo stesso) quando siano in altre posizioni" (pp. 491-92).

³¹ Ma non sempre lo è. Si consideri GiacLent, *Uno disio d'amore sovente*, 18: *temere mi face Amor che mi pena* (P); *temer mi face Amor[e] che mi mena* (Panvini e Antonelli). Noi abbiamo dei dubbi sull'opportunità dell'intervento dei due editori mirante a correggere un andamento ritmico che, probabilmente, sia l'autore, sia il suo ultimo copista non consideravano affatto anomalo. A parte questo, si apocopa una parola (*temere*) che sicuramente in siciliano non era apocopabile, mentre si rifiuta il troncamento proposto dal manoscritto per una parola il cui troncamento è spiegabile nella lingua originale (*Amor*).

premure di nessuno. Andrebbe inoltre ripensata la scansione di un numero non piccolo di versi in cui un'apparente sinalefe tra i membri sembra imporre degli interventi sul secondo membro (integrazioni, dieresi): noi non siamo sicuri che la cesura consenta automaticamente la sinalefe, dal momento che molto spesso il secondo membro iniziante per vocale è un senario (contando all'italiana) introdotto da dialefe.³² Una grande quantità di versi che a noi possono apparire di perfetta fattura petrarchesca sono probabilmente a cesura epica, come per esempio:

c'omo s'orgollia | a ki lo 'ncontraria;

ki sofra vince | e scompra one atardança.

(GiacLent, *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, 30, 40)³³

Forse fu proprio il progressivo disuso della dialefe che portò all'abbandono della cesura epica da parte dei toscani, mentre sopravvivono, ancora in Dante, cesure liriche e versi con cesura anomala: è solo a quel punto che i due membri del decenario possono essere sentiti come totalmente fusi, sicché il verso deve dare conto di sé nel suo complesso, e non superare in nessun caso le dieci posizioni.

³² Si ricordi quanto osservato sopra (n. 11) a proposito della versificazione francese.

³³ Testo di P (ma numerazione dei versi secondo l'edizione Antonelli).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AimBel = *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, éd. M. DUMITRESCU, Paris, Champion, 1935.

AimPeg = *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. W. P. SHEPARD e F. M. CHAMBERS, Evanston, Northwestern University Press, 1950.

CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a c. di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

CONTINI 1960 = *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 tt.

Dante = DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1946

FqMars = *Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. S. STROŃSKI, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.

GiacLent = GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a c. di R. ANTONELLI, Roma, Bulzoni, 1979.

Girart de Roussillon = *Girart de Roussillon, chanson de geste*, éd. W. M. HACKETT, Paris, Picard, 1953-55, 3 voll.

PANVINI 1962-64 = B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*. Vol. I. *Introduzione, testo critico, note*. Vol. II. *Glossario*, Firenze, Olschki.

Perd = *Les chansons de Perdigon*, éd. H. J. CHAYTOR, Paris, Champion, 1926.

PVid = PEIRE VIDAL, *Poesie*, a c. di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

NOTA. Le due cifre separate da un punto che fanno seguito ai nomi abbreviati dei trovatori rimandano alla *Bibliographie der Troubadours* di A. PILLET e H. CARSTENS, Halle, Niemeyer, 1933. Salvo diversa indicazione, i Siciliani e i Siculo-toscani sono citati secondo il testo di CLPIO.