

SPONSUS

DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI
E DELLE VERGINI STOLTE

TESTO LETTERARIO A CURA DI
D'ARCO SILVIO AVALLE

TESTO MUSICALE A CURA DI
RAFFAELLO MONTEROSSO



RICCARDO RICCIARDI · EDITORE
MILANO · NAPOLI

MCMLXV

INDICE SOMMARIO

SPONSUS · DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI E DELLE
VERGINI STOLTE

TESTO LETTERARIO

I

TESTO MUSICALE

83

FACSIMILI

131



NOTA

Il «Dramma delle Vergini prudenti e delle Vergini stolte» è fra i testi delle origini quello forse che ha avuto più vasta fortuna editoriale. L'importanza del componimento non sta tanto nelle sue qualità letterarie, per cui non si distingue dalla media della produzione tropistica dell'epoca, quanto forse nel fatto di essere il più antico esemplare dove il testo latino si accompagna a farciture in lingua volgare, e soprattutto di esserci stato trasmesso con una melodia di eccezionale interesse storico. Nella presente edizione gli autori hanno messo a profitto e confrontato i risultati ottenuti nei due campi della critica del testo e della paleografia musicale. Data la diversità dell'oggetto, le due sezioni sono state tenute nettamente distinte anche per quel che riguarda le rispettive competenze e responsabilità. Se però è lecito trarre una conclusione dalle esperienze fatte e da alcune, minute, divergenze di apprezzamento, gli autori non possono non constatare quale incomparabile vantaggio hanno ricavato dalla più stretta collaborazione fra le due filologie, quella letteraria e quella musicale. Nel licenziare il volume, tengono infine a ringraziare Gianfranco Contini dei consigli ed in particolar modo dell'attenzione dedicata al presente lavoro.

SPONSUS
DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI
E DELLE VERGINI STOLTE

TESTO LETTERARIO

*Edizione critica a cura di
d'Arco Silvio Avalle*



TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

- AH Archiv für das Studium der neueren Sprachen (und Literaturen).
- CCM Cahiers de civilisation médiévale.
- MA Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie.
- RF Romanische Forschungen.
- RJ Romanistisches Jahrbuch.
- Rom. Romania.
- SM, n.s. Studi Medievali, nuova serie.
- ZRPh Zeitschrift für romanische Philologie.

BIBLIOGRAFIA

I. ELENCO DELLE OPERE CITATE PIÙ FREQUENTEMENTE

(in ordine alfabetico)

- AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Cultura e lingua francese delle origini nella « Passion » di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, 1962.
- BOURCIEZ, EDOUARD, *Eléments de linguistique romane*, Parigi, 1956⁴.
- CHABANEAU, CAMILLE, *Grammaire limousine. Phonétique. - Parties du discours*, Parigi, 1876.
- CHAILLEY, JACQUES, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Parigi, 1960.
- DREVES, GUIDO MARIA e BLUME, CLEMENS, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, Lipsia, 1909, 2 voll.
- GÖRLICH, EWALD, *Die südwestlichen Dialecte der Langue d'oïl. Poitou, Aunis, Saintonge und Angoumois*, Heilbronn, 1882 (in « Französische Studien », III. Band, 2. Heft).
- GRANDGENT, CHARLES HALL, *Introducción al latín vulgar*, a cura di Francisco de B. Moll, Madrid, 1952².
- NORBERG, DAG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stoccolma, 1958 (in « Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia », v).
- PEI, MARIO A., *The Language of the Eight-Century Texts in Northern France*, New York, 1932.
- PIGNON, JACQUES, *L'évolution phonétique des parlers du Poitou (Vienne et Deux-Sèvres)*, Parigi, 1960 (ma pubblicato dopo l'aprile 1961; vedi pag. 545).
- POPE, MILDRED K., *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-norman. Phonology and Morphology*, Manchester, 1956.
- ROHR, RUPPRECHT, *Das Schicksal der betonten lateinischen Vokale in der Provincia Lugdunensis Tertia, der späteren Kirchenprovinz Tours*, Berlino, 1963.
- RONJAT, JULES, *Grammaire Istorique des Parlers Provençaux Modernes*, Montpellier, 1930-1941, 4 voll.
- SCHUCHARDT, HUGO, *Der Vokalismus des Vulgärlateins*, Lipsia, 1866-8, 3 voll.
- VÄÄNÄNEN, VEIKKO, *Introduction au latin vulgaire*, Parigi, 1963 (in « Bi-

bibliothèque française et romane publiée par le Centre de Philologie romane de la Faculté des Lettres de Strasbourg». Série A: manuels et études linguistiques, n° 6).

VIELLIARD, JEANNE, *Le latin des diplômés royaux et chartes privées de l'époque mérovingienne*, Parigi, 1927 (in «Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes», fasc. 251).

II. IL TEATRO NEL MEDIOEVO CON PARTICOLARE RIGUARDO
AI PAESI DI LINGUA ROMANZA
(in ordine cronologico)

DUMÉRIL, ÉDÉLESTAND PONTAS, *Origines latines du théâtre moderne*, Parigi, 1849 (e in riproduzione anastatica, Lipsia-Parigi, 1897).

COUSSEMAKER, EDMOND DE, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Parigi, 1852 (a pag. 130 e sgg.).

SEPET, MARIUS, *Le drame chrétien au moyen âge*, Parigi, 1878.

PETIT DE JULLEVILLE, LOUIS, *Les mystères*, Parigi, 1880, 2 voll.

CLÉDAT, LÉON, *Le théâtre en France au moyen âge*, Parigi, 1885.

CLOETTA, WILHELM, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Halle, 1890-2, 2 voll.

SEPET, MARIUS, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Parigi, 1901.

CHAMBERS, EDMUND KERCHEVER, *The Mediaeval Stage*, Oxford, 1903, 2 voll. (ripubblicato nel 1925, . . . 1963).

COHEN, GUSTAVE, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Bruxelles, 1906 (2^a ed., Parigi, 1926).

FARAL, EDMOND, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Parigi, 1910 (in «Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes», fasc. CLXXXVII; 2^a ed. 1964).

LA PIANA, GIORGIO, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX, con rapporti al teatro sacro d'occidente*, Grottaferrata, 1912.

MULLER, HENRY FRANÇOIS, *Pre-history of the Medieval Drama: The Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance*, in ZRPh, XLIV (1924) 544-575.

JEANROY, ALFRED, *Le théâtre religieux en France du XI^e au XIII^e siècle*, Parigi, 1924.

COHEN, GUSTAVE, *Le théâtre en France au moyen âge. I. Le Théâtre religieux*, Parigi, 1928 (2^a ed., Parigi, 1947).

LIUZZI, FERNANDO, *L'espressione musicale nel dramma liturgico*, in SM, n. s., II (1929) 74-109.

YOUNG, KARL, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933 (2^a ed., 1951), 2 voll.

MARICHAL, ROBERT, *Le théâtre en France au moyen âge*, Parigi, 1937 (Centre de Documentation universitaire, fasc. I).

DE VITO, MARIA SOFIA, *L'origine del dramma liturgico*, Milano, 1938 (nella Biblioteca della «Rassegna», vol. XXI).

TOSCHI, PAOLO, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze, 1940.

CONTINI, GIANFRANCO, *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, 1949.

FRANK, GRACE, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954.

STRATMAN, CARL J., *Bibliography of Medieval Drama*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.

COHEN, GUSTAVE, *Anthologie du drame liturgique en France au moyen âge*, Parigi, 1955 (in «Lex Orandi» - Collection du Centre de Pastorale Liturgique, 19).

TOSCHI, PAOLO, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.

FRANCESCHINI, EZIO, *Teatro latino medievale*, Milano, 1960.

JODOGNE, OMER, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France* (premier article), in CCM, VIII (1965) 1-24.

III. LO «SPONSUS»

(in ordine cronologico)

A) EDIZIONI

KOSCHWITZ, EDUARD, *Les plus anciens monuments de la langue française. Textes diplomatiques*, Heilbronn, 1878; nuova edizione, Lipsia, 1920, pagg. 48-53. *Textes critiques*, Lipsia, 1902; 5^a ed., Lipsia, 1930.

STENGEL, EDMUND, *Die ältesten französischen Sprachdenkmäler*, Marburg, 1884, pagg. 27-31; 2^a ed., Marburg, 1901, pagg. 29-32 (in «Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie», XI).

FOERSTER, WENDELIN e KOSCHWITZ, EDUARD, *Altfranzösisches Übungsbuch*, Heilbronn, 1884; 7^a ed. a cura di Alfons Hilka, Lipsia, 1932, coll. 91-8 e 293-8 (con indicazioni di edizioni e studi precedenti).

HILL, RAYMOND THOMPSON, *Sponsus. Text and Translation*, New-Haven, 1936.

THOMAS, LUCIEN PAUL, *Le «Sponsus». Mystère des Vierges sages et des Vierges folles suivi des trois poèmes limousins et farcis*, Parigi, 1951 (Université libre de Bruxelles. Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres).¹

B) STUDI

- STENGEL, EDMUND, *Zum Mystère von den klugen und thörichten Jungfrauen*, in ZRPh, III (1879) 233-7.
- BOEHMER, EDUARD, *Sponsus, mystère des vierges sages et des vierges folles*, in *Romanische Studien*, IV (1879-1880) 99-111 (con edizione).
- SCHWAN, EDUARD, *Zu den ältesten französischen Denkmälern*, in ZRPh, XI (1887) 469-73.
- CHABANEAU, CAMILLE, *La langue et la littérature du Limousin*, in RLR, XXXV (1891) 394.
- CLOETTA, WILHELM, *Le Mystère de l'Epoux*, in *Rom.*, XXII (1893) 177-229 (con edizione).
- MORF, HEINRICH, *Das liturgische Drama von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen (Sponsus)*, in ZRPh, XXII (1898) 385-91.
- BECKERS, OTTO, *Untersuchungen über das Spiel von den zehn Jungfrauen*, Breslau, 1904 (Inaugural-Dissertation Göttingen).
- FISCHER, OTTOKAR, *Die mittelalterlichen Zehnjungfrauenspiele*, in AH, CXXV (1910) 9-26.
- THOMAS, LUCIEN PAUL, *La versification et les leçons douteuses du «Sponsus» (Texte roman)*, in *Rom.*, LIII (1927) 43-81.
- THOMAS, LUCIEN PAUL, *Les strophes et la composition du «Sponsus» (Texte latin et roman)*, in *Rom.*, LV (1929) 45-112.
- LIUZZI, FERNANDO, *Drammi musicali dei secoli XI-XIV. I. Le vergini savie e le vergini folli*, in SM, n. s., III (1930) 82-109.
- RAUHUT, FRANZ, *Der «Sponsus»*, in RF, L (1936) 21-50 (con edizione).
- HEISIG, KARL, *Ueber den geistesgeschichtlichen Standort des Sponsus*, in RJ, V (1952) 245-55.
- COHEN, GUSTAVE, *Le «Jour du Jugement» dans le théâtre du Moyen-Age*, in *Convivium*, XXV (1957) 268-75.
- ZUMTHOR, PAUL, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane. XI^e-XIII^e siècles*, Parigi, 1963 (pag. 91).

1. Altre edizioni si troveranno negli STUDI; cfr. BOEHMER, CLOETTA e RAUHUT, ed in K. YOUNG, *op. cit.*, vol. II, pagg. 362-4. Il testo di A. HENRY, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berna, 1965³, n° 140, pagg. 251-5 (I vol.) e 76-7 (II vol.), è basato in gran parte sull'edizione Thomas.

PREFAZIONE

I
NOTIZIE STORICHE

1. Lo *Sponsus* è il più antico dramma liturgico dove oltre al testo latino compaiono farciture («glosse») in lingua volgare. Col termine di «dramma liturgico» ci si riferisce solitamente ai prodotti del teatro religioso medievale nato verso la metà del X secolo dal tronco della liturgia e più in particolare, a quanto sembra, dal tropo dialogato del ciclo pasquale (il *Quem quaeritis*). La definizione, come è noto, non ha soddisfatto tutti gli studiosi, alcuni dei quali¹ hanno fatto osservare l'improprietà dell'uso di «liturgico» in rapporto a testi drammatici, fra cui appunto lo *Sponsus*, che, per quanto di argomento religioso, non possono a rigore considerarsi parte integrante della liturgia. Quello dei caratteri e della storia della liturgia nel Medioevo è indubbiamente problema delicatissimo. Comunque sia, se l'aggettivo «liturgico» applicato allo *Sponsus* è inesatto a norma del rito ecclesiastico, non è men vero che nella tradizione monastica e soprattutto nella coscienza dell'epoca tali pratiche fossero riguardate, alla pari dei tropi, sequenze, etc., da cui derivano, come un naturale sviluppo e complemento della azione liturgica. Distinzioni nette si faranno solo più tardi, dopo il XII secolo, quando il dramma liturgico, uscito di sotto le navate del tempio, acquista una autonomia sempre più vasta venendosi a confondere con le rappresentazioni profane del repertorio giullaresco.

Lo *Sponsus*, o *Dramma delle Vergini prudenti e delle Vergini stolte*, ci è stato trasmesso da un solo manoscritto (ora nel fondo latino della Biblioteca Nazionale di Parigi, dove porta il numero 1139) proveniente dalla biblioteca dell'Abbazia di San Marziale a Limoges. Il codice nel quale si trovano riuniti, forse fin dal 1245,² fascicoli di diversa età, scrittura e provenienza, contiene tropi, sequenze, inni e formule liturgiche, corredati in non pochi casi di notazione musicale, ed inoltre note varie, conti ed inventarî che ci permettono di ricostruirne, se non l'origine, la storia più antica nell'ambito della biblioteca dell'Abbazia. La sezione compresa fra i fogli 9r e 31v ad esempio,

1. P. PIO ALFONZO, *Sulle origini del dramma sacro*, nell'*Osservatore romano*, 24-5 novembre 1941.

2. Secondo una nota in calce al f. 1, rilevata per la prima volta da J. CHAILLEY, *L'école musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Parigi, 1960, pag. 110, n. 2.

come risulta da una nota apposta al f. 9v, «W. La Concha me fecit et beato Marciali donavit», fu messa assieme e poi donata alla Biblioteca di San Marziale da Guglielmo La Concha, attivo nell'Abbazia dal 1197 al 1226.¹ I primi e gli ultimi fogli del codice dal canto loro presentano non poche aggiunte del più famoso fra i bibliotecari di San Marziale, Bernardo Itier (1163-1225), fra cui un catalogo dei libri della biblioteca. In fondo al manoscritto infine, f. 228v, si trova una annotazione concernente sempre l'Abbazia, datata 1232.²

I maggiori dubbî riguardano la sezione più antica, ff. 32r-116v, quella dove si trova lo *Sponsus*. Lo Chailley, che ne ha studiato con particolare competenza il contenuto, ha osservato che non vi si ritrova nessuno dei caratteri specifici dei manoscritti compilati a San Marziale. A suo avviso³ si tratta molto probabilmente «d'un ms. clunisien non rédigé à l'intention d'un monastère déterminé». L'unico elemento in favore dell'origine sanmarzialiana è il fatto che sia stato unito alle altre sezioni, come si è detto, nel 1245 presso la biblioteca dell'Abbazia. Questa prova però è estremamente fragile, quando si pensa ai numerosi codici pervenuti a San Marziale da altri conventi e rilegati o semplicemente riordinati più tardi nella sua biblioteca. Più importante invece l'argomento linguistico. Tanto lo *Sponsus* quanto gli altri tre testi volgari contenuti in tale sezione mostrano infatti di essere stati trascritti, il primo, e composti, i secondi, da persona originaria del Limosino settentrionale.⁴ Ora, anche a voler escludere San Marziale, ne deriva che il codicetto non può provenire se non da un convento situato nella stessa regione, e che, comunque, è stato compilato per l'uso di una comunità o, se si vuole, di un uditorio limosino.

Per quel che riguarda il problema della datazione, la critica sembrava oramai orientata nell'assegnare la sezione antica dello *Sponsus* alla fine dell'XI-inizio XII secolo.⁵ L'ultimo studioso che ha avuto occasione di occuparsi del codice sotto il rispetto paleografico, il Samaran,

1. Come risulta dalle notizie raccolte da H. DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, Parigi, 1874, passim.

2. «Anno Incarnati Verbi M^oCC^oXXX^oII^o . . . computata fuerunt coclearia argentea conventus», cit. in L. P. THOMAS, *Le «Sponsus»*. *Mystère des Vierges sages et des Vierges folles, suivi des trois poèmes limousins et farcis*, Parigi, 1951, pag. 10.

3. *Op. cit.*, pag. 112.

4. Cfr. più avanti Cap. II, § 1.

5. Secondo C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Parigi, 1935, n° 203, sarebbe dell'XI sec. Dell'XI-XII sec. invece secondo il *Catalogue général des manuscrits latins*, tome 1, Parigi, 1939, pag. 416.

propende per «l'extrême fin du XI^e siècle».¹ I suoi argomenti hanno trovato conferma nelle indicazioni della semeiografia musicale rilevate da L. P. Thomas² e soprattutto nel contenuto del manoscritto che è il solo, come dimostrato dallo Chailley,³ della famiglia dei codici contenenti i «conductus» della prima epoca⁴ a non aver sostituito il «versus» *Jerusalem mirabilis* (1096-99) con l'altro, *Nomen a solemnibus*, dove è fatto cenno alla presa di Gerusalemme, per cui è molto probabile che risalga ad epoca anteriore alla conclusione vittoriosa della Prima Crociata.

Non altrettanto convincenti appaiono le prove portate da F. Rauhut⁵ e da K. Heisig⁶ per spostarne i termini della composizione alla prima metà del XII secolo. Secondo il Rauhut le due parti, latina e romanza, dello *Sponsus* corrispondono a due momenti storici ben distinti. La prima, di carattere più propriamente escatologico, appartiene all'epoca romanica di cui riflette i terrori apocalittici e l'attesa angosciosa della fine del mondo (il tema è comune nella letteratura francese delle origini e si ritrova ad esempio nella *Passion* di Clermont-Ferrand e nella *Vie de Saint Alexis*). La seconda parte invece, dove compaiono i diavoli ed altri personaggi più realistici come i Mercatores, rispecchia i gusti di un'epoca diversa, quella gotica. «Il paragone con le arti figurative – conclude il Rauhut⁷ – autorizzerebbe dunque l'ipotesi che la stesura originaria dello *Sponsus* risalga all'epoca della massima fioritura dello stile romanico (inizio del XII secolo), quella ampliata invece all'età dell'incipiente stile gotico (circa 1120-40)». Le analogie che il Rauhut crede di cogliere fra le culture, romanica e gotica, da un canto, e le due sezioni, quella latina e quella volgare, dello *Sponsus*, dall'altro, sono senza dubbio assai suggestive. Ma, a parte la legittimità, contestabilissima, di estrapolazioni dall'arte figurativa alla letteratura, c'è da chiedersi fino a che punto ci si possa fondare su elementi così labili di datazione come quelli derivati da considerazioni stilistiche generali, quando, come è ben noto, fra i

1. Cfr. L. P. THOMAS, *op. cit.*, pagg. 14-5.

2. *Op. cit.*, pag. 15.

3. *Op. cit.*, pag. 111.

4. Oltre al lat. 1139, i codd. del fondo lat. 3549 (del 1198-1205) e 3719 (del 1210), e l'Add. 36881 del British Museum (XIII sec. in.).

5. *Der «Sponsus»*, in RF, L (1936) 21-50.

6. *Ueber den geistesgeschichtlichen Standort des Sponsus*, in RJ, v (1952) 245-255.

7. *Art. cit.*, pag. 48, n. 1.

cosiddetti «stili» non esistono confini ma sovrapposizioni continue ed in alcuni casi coincidenze parziali di cui solo l'analisi delle strutture può rivelarci la funzione reale. Non meno generici appaiono gli argomenti portati dal Heisig. Anch'egli, alla pari del Rauhut, ascrive lo *Sponsus* alla letteratura apocalittica medievale (e su questo, penso, non si possono avere dubbî), ma invece di fermarsi all'aspetto puramente formale del genere (che si prolunga ben al di là del romanico...), cerca di collegarlo ad avvenimenti ben precisi dell'epoca. A suo avviso infatti il componimento risalirebbe al terzo decennio del XII secolo¹ e sarebbe in diretto «rapporto con le idee escatologiche diffuse negli ambienti clericali sotto l'influenza di San Norberto († 1134)».² Inutile qui insistere sulla fragilità di tali rapporti. L'escatologismo è una costante della cultura medievale, soprattutto a livello «popolare», e come tale non può servire, a meno di coincidenze specialissime, per decidere della cronologia interna dei suoi prodotti.

2. Fonte primaria dello *Sponsus* è la parabola delle vergini prudenti e delle vergini stolte contenuta nel Vangelo di S. Matteo, xxv, 1-13:

1. Tunc simile erit regnum caelorum decem virginibus, quae accipientes lampades suas exierunt obviam sponso et sponsae. 2. Quinque autem ex eis erant fatuae, et quinque prudentes. 3. Sed quinque fatuae, acceptis lampadibus, non sumpserunt oleum secum; 4. prudentes vero acceperunt oleum in vasis suis cum lampadibus. 5. Moram autem faciente sponso, dormitaverunt omnes et dormierunt. 6. Media autem nocte clamor factus est: Ecce sponsus venit, exite obviam ei. 7. Tunc surrexerunt omnes virginis illae, et ornauerunt lampades suas. 8. Fatuae autem sapientibus dixerunt: Date nobis de oleo vestro, quia lampades nostrae extinguntur. 9. Responderunt prudentes dicentes: Ne forte non sufficiat nobis et vobis, ite potius ad vendentes et emite vobis. 10. Dum autem irent emere, venit sponsus; et quae paratae erant intraverunt cum eo ad nuptias, et clausa est ianua. 11. Novissime vero veniunt et reliquae virginis dicentes: Domine, Domine, aperi nobis. 12. At ille respondens ait: Amen dico vobis, nescio vos. 13. Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam.

Secondo il Morf³ la parabola avrebbe costituito il «Regiebuch» della redazione originaria dello *Sponsus*, quella cioè latina, e la recitazione del dramma anzi sarebbe proceduta parallelamente alla lettura del Vangelo. Ed ecco come egli ne immagina la rappresentazione.

1. *Art. cit.*, pag. 253.

2. *Art. cit.*, pag. 248.

3. *Das liturgische Drama von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen (Sponsus)*, in ZRPh, xxii (1898) 385-391.

Prima di tutto si sarebbero letti i primi sei versetti della parabola. Dopo la frase: «Ecce sponsus venit, exite obviam ei», un silenzio ed immediatamente di séguito il coro che inizia a cantare la *praefatio*: «Adest sponsus, qui est Christus, etc.» sino alla fine. Riprende quindi il «lector» alternandosi, questa volta, via via, con le *Fatae* (versetti 7 e 8 contro le strofe VI, VII e VIII), con le *Prudentes* (versetto 9 contro strofe IX e X), ancora con le *Fatae* (versetto 10 contro strofe XI, XII e XVI), ed infine, oltre che con le *Fatae* là dove si rivolgono a Cristo (versetto 11 contro strofa XVII), con Cristo stesso nella sua risposta definitiva (versetto 12 contro strofa XVIII). Il tutto si sarebbe chiuso con la lettura dell'ultimo versetto: «Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam». L'ipotesi è indubbiamente assai ben congegnata. Come però già osservato dalla Frank,¹ manca di basi nella tradizione manoscritta del genere alla pari dell'altra (del Rauhut),² secondo cui il passo di San Matteo sarebbe stato letto invece prima della recita del dramma.

La parabola, come è noto, fa parte di una serie di predizioni e di avvertimenti che nel Vangelo di San Matteo precedono la narrazione della Passione di Gesù Cristo, ed ha carattere nettamente escatologico.³ Le predizioni riguardano l'arrivo del Figlio dell'uomo ed il Giudizio Universale; gli avvertimenti dal canto loro si compendiano nel duplice motivo del «prepararsi in tempo»⁴ e della «vigilanza».⁵ Sempre nella parabola di San Matteo l'invito ad essere vigilanti ed a prepararsi per tempo («Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam») si riferisce esplicitamente al sopravvenire di un avvenimento imprevedibile ma ineluttabile. Altrove invece, come ad esempio nel Vangelo di San Marco, XIII, 33-7, l'invito va inteso nel significato più ristretto di «vegliare» o «rimaner desti».

Confrontato con la sua fonte, lo *Sponsus* presenta alcune novità di cui la più importante riguarda la natura del fallo compiuto dalle vergini stolte. Secondo la versione di San Matteo la loro colpa è di non essersi preparate per tempo, di aver dimenticato insomma o comunque di non aver fatto una scorta sufficiente di olio. Nello

1. *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954, pag. 59.

2. *Art. cit.*, pag. 23.

3. Cfr. ad esempio L. P. THOMAS, *ed. cit.*, pagg. 33-7.

4. Si veda l'«estote parati» evangelico in Matth., xxiv, 44, ed ancora in Luc., xii, 40.

5. Per cui si rimanda ai «vigilare» e derivati in Matth., xxiv, 42; xxv, 13, ed ancora Mc., xiii, 33, 34, 35, 37 e Luc., xii, 37; xxi, 36.

Sponsus invece, sezione latina, le vergini stolte confessano di aver versato l'olio:

negligenter oleum fudimus (v. 29)

ed ancora più avanti (vv. 60-1):

*oleum nunc querere venimus
negligenter quod nosme fudimus*

o addirittura, in quella volgare, di aver dormito troppo a lungo:

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

Le contraddizioni fra le due versioni sono, come si vede, delle più ingenti e richiedono due parole di spiegazione.

3. Le espressioni usate dall'autore della parte latina dello *Sponsus* implicano al massimo il riconoscimento di una banale forma di svenatezza. Le vergini stolte hanno versato l'olio e tutto ciò è avvenuto per sbadataggine («negligenter», vv. 29 e 61), pigrizia («inertibus», v. 51), stoltezza («insipientibus», v. 39) e disattenzione («vigilare numquid potuimus?», v. 54; e si veda anche v. 1, «Vigilate!»). La loro mancanza in altre parole non starebbe tanto nel non essere riuscite a capitalizzare un numero sufficiente di buone azioni, l'olio,¹ quanto piuttosto nell'aver dissipato sciocamente un tesoro che avrebbe permesso loro di accedere alla luce eterna del paradiso. Ora, dato che l'arrivo dello Sposo è legato alla fine del mondo, ci si potrebbe chiedere come e quando le vergini stolte abbiano dissipato questo tesoro. Non certo nel sonno della morte che precede la resurrezione dei corpi ed il Giudizio Universale. E se prima, quando ancora in vita, in che modo sarebbero riuscite a cancellare anche una sola delle buone azioni da loro compiute? L'incongruenza, almeno nei confronti della parabola, è palese, e non ha mancato di richiamare l'attenzione dei commentatori.

Secondo il Thomas² tutte le difficoltà dipendono da una errata interpretazione del testo. In effetti il verbo *fudimus* non significa «répandre sur le sol» ma piuttosto «dépenser», «employer sans mesure et sans discernement», per cui l'espressione andrà intesa: «Les vierges folles ont dépensé leur huile à profusion et à mal escient, en négligeant

1. Cfr. L. P. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 35, n. 3.

2. *Ed. cit.*, pag. 66.

de s'assurer la riche provision qui, seule, pouvait suffire pour l'éternité». La contraddizione col testo della parabola, in queste condizioni, viene a cadere, ma solo a costo di una forzatura evidente; perché, ancora una volta, non si vede come le vergini stolte abbiano potuto scialacquare le loro buone azioni. D'altronde lo stesso Thomas mostra di non essere riuscito a liberarsi completamente da tutte le incertezze, tanto è vero che nella versione, se in un caso¹ traduce: «nous venons chercher l'huile à présent Que sans songer, nous avons dépensée», nell'altro invece ritorna all'interpretazione tradizionale: «Nous, vierges qui venons auprès de vous, Négligemment, nous répandîmes l'huile».²

Dell'argomento si è interessato anche il Heisig. A suo avviso l'incongruenza non è dovuta tanto ad errore dell'autore dello *Sponsus*, come credeva ad esempio il Fischer,³ quanto piuttosto al sovrapporsi sul motivo, biblico, dell'«olio dimenticato», dell'altro motivo, non meno comune nella letteratura medievale, dell'«olio versato». Come risulta infatti da numerosi passi e citazioni,⁴ l'«oleum» (o «unguentum») è identificato da non pochi scrittori del Medioevo con la Grazia di Dio concessa a tutti gli uomini senza distinzione. L'interpretazione, come dimostra il Heisig, si trova già in Sant'Ambrogio e più tardi in Rabano Mauro (780-856) ed in Gillebertus de Hoilandia (XII sec.). Sant'Ambrogio ad esempio, nel riferirsi all'obbligo di tutti gli uomini di «non disperdere i doni preziosi della Grazia Divina», si serve dell'espressione, estremamente significativa: «Claude sane vas tuum, ne unguentum effluat». Di conseguenza la frase «oleum fudimus» andrà intesa in questo secondo significato, come un accenno insomma non tanto alle «buone azioni», che forse era concetto troppo astratto, quanto al «tesoro della Grazia Divina», alle ricchezze sciocamente sperperate. Dall'articolo del Heisig non risulta quali siano le fonti di tale adattamento, se si tratti cioè di invenzione dell'autore dello *Sponsus* o di motivo più antico da lui ripreso nella tradizione esegetica medievale. Ancora non è detto perché l'«oleum» stia qui ad indicare proprio la Grazia Divina, quando l'immagine, di origine biblica (cfr. Prov., 21, 20 e Deut., 32, 13), potrebbe essere intesa, pel suo valore generico di «ricchezza», «abbondanza», «nutrimento», nel si-

1. *Ed. cit.*, pag. 183.

2. *Ed. cit.*, pag. 179.

3. *Die mittelalterlichen Zehnjungfrauen spiele*, in AH, CXXV (1910) 9-26.

4. Per cui si rimanda all'*art. cit.*, pag. 251.

gnificato di «carità», «gioia», «giustizia», etc. etc., come si ricava da non pochi passi della letteratura patristica e mediolatina.¹

Una soluzione diversa ci è offerta, sia pur indirettamente, da E. Mâle.² A suo avviso, l'accenno dello *Sponsus* all'«olio versato» costituirebbe la fonte di non poche raffigurazioni (bassorilievi, pitture, etc.) della parabola, dove le vergini stolte, come nel capitello 393 del Museo di Tolosa, sono rappresentate con la lampada in mano da cui l'olio cola a fiotti.³ L'ipotesi è recisamente respinta dal Thomas⁴ in base alla constatazione, importantissima, che il modulo fa parte di una tradizione molto più antica dello *Sponsus*, risalendo quanto meno ad alcune raffigurazioni della Catacomba di Santa Ciriaca a Roma (della seconda metà del IV secolo) dove due delle figure di primo piano della pittura rappresentante la parabola tengono le fiaccole spente rivolte verso il basso, ad indicare, presumibilmente, che la lampada è sprovvista di olio. Il gesto fu poi interpretato nel senso che le vergini stolte stessero rovesciando l'olio delle loro lampade e questo spiegherebbe, sempre secondo il Thomas, gli adattamenti posteriori dell'epoca romanica. La serie dei documenti portati dal Thomas a questo riguardo è imponente e conferma in pieno le sue deduzioni. Peccato però che non abbia sviluppato un accenno fuggolissimo al rapporto inverso; e cioè che la fonte dell'espressione «*oleum fudimus*» stia proprio nella tradizione iconografica relativa, che la «leggenda» insomma dello *Sponsus* faccia capo ad una errata interpretazione di quel dettaglio figurativo. L'ipotesi non è inverosimile e d'altronde non manca di precedenti nella tradizione agiografica medievale come risulta dagli studi compiuti sia pure in settori diversi dal Delehaye.⁵

4. I motivi addotti nella parte in volgare sono ancora più gravemente contraddittori (sempre nei confronti della parabola). La colpa delle vergini stolte in questo caso è addirittura, come si è visto, quella di aver dormito troppo a lungo. Dormito durante la vita, quando avrebbero dovuto operare per il loro bene, oppure, dando al

1. Cfr. ad esempio A. BLAISE, *Manuel du latin chrétien*, Strasburgo, 1955, pagg. 38-9.

2. *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Parigi, 1947^s, pag. 149.

3. Cfr. L. P. THOMAS, *ed. cit.*, pagg. 46-7.

4. *Ed. cit.*, pag. 48 e 66.

5. Si cita dall'ultima edizione inglese, *The Legends of the Saints*, New York, 1962, pagg. 58-9.

sono il significato che ha nella parabola, di «morte», svegliandosi troppo tardi il giorno del Giudizio Universale dopo l'appello dell'Angelo? Le risposte date sino ad ora non sono ancora una volta concordi. Secondo il Fischer¹ ad esempio la colpa delle vergini stolte non è di aver dormito più a lungo delle vergini prudenti, come sostengono invece il Morf² e la Frank³ — anche le Prudentes infatti avrebbero potuto versare l'olio mentre dormivano —, ma, molto più semplicemente, di essersi addormentate. L'Angelo non dice «Surgite!», ma «Vigilate!», e le vergini stolte invece di star sveglie (così dunque andrà inteso il verbo «vigilare») si sono addormentate, versando in tal modo l'olio delle loro lampade.⁴ L'ipotesi appare giustamente troppo macchinosa al Thomas. A suo parere «*les vers Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit* [. . .] et *vigilare numquid potuimus* [. . .] doivent se prendre dans le sens moral et n'ont aucun rapport direct avec le sommeil des dix vierges, qui symbolise l'attente, dans la mort, du jugement dernier. L'appel à la vigilance est strictement conforme à l'esprit de la Parabole: v. 13 «*Vigilate itaque! quia nescitis diem neque horam*», complété dans certains offices par «*qua filius veniet in majestate sua*». La vigilance se rapporte aux bonnes oeuvres, à la charité, à la virginité, à la préparation incessante au deuxième et au troisième avènement, comme l'établissent clairement d'innombrables textes des commentateurs anciens».⁵ Dunque non del sonno della morte si tratterà, ma dell'altro sonno simbolico, morale, quello della colpa e del peccato. L'interpretazione è corrente nel Medioevo e come tale è apparsa, oltre che al Thomas, anche al Heisig⁶ l'unica possibile nel contesto dello *Sponsus*. Rabano Mauro (citato dal Heisig) ad esempio afferma che «dormire» ha il significato di «in peccatum cadere, ut in psalmo: *Dormitavit anima mea prae taedio*, id est, in peccatum saepe lapsus sum». Lo stesso dicasi dei mistici i quali attribuiscono l'origine del peccato all'allentarsi della vigilanza (ed alle «distrazioni», generalmente rappresentate sotto forma di sciami di insetti, moscerini o altro; in sostanza le banalità quotidiane). Non si dimentichi infine il significato attribuito da Dante al «sonno» che ha provocato il suo errore iniziale, la sua caduta insomma nella selva dei vizî. L'ipotesi

1. *Art. cit.*, pagg. 11-2.

2. *Art. cit.*, pag. 388.

3. *Op. cit.*, pag. 59.

4. Cfr. anche W. CLOETTA, *Le Mystère de l'Epoux*, in *Rom.*, XXII (1893) 226.

5. *Ed. cit.*, pag. 65.

6. *Art. cit.*, pagg. 249-50.

appare plausibile, ma ancora una volta tanto il Thomas quanto il Heisig non ci dicono se l'introduzione di tale motivo nel racconto evangelico sia il frutto di una iniziativa dell'autore dello *Sponsus*, oppure se al sonno (= peccato) delle vergini stolte già si accennasse in opere precedenti. Il problema è interessante se non altro per le indicazioni che se ne potrebbero ricavare quanto al grado di originalità del dramma. Anche in questo caso però lo *Sponsus* ha mostrato di non fare eccezione nei confronti delle altre opere del genere, perché il motivo lo abbiamo ritrovato tale e quale in una pagina di San Gerolamo: «Sicut et decem virgines, non totius generis humani, sed sollicitorum et pigrorum exempla sunt: quorum alteri semper Domini praestolantur adventum, alteri somno et inertiae se dantes, futurum iudicium non putant. Unde et in fine parabolae dicitur: *Vigilate, quia nescitis diem neque horam*».¹ Il passo, almeno in rapporto allo *Sponsus*, appare notevole. Quella infatti di San Gerolamo («alteri somno et inertiae se dantes») non è una glossa, ma una vera e propria interpolazione. I testi utilizzati sono i passi paralleli di Marco, XIII, 34-7 e di Luca, XII, 35-40,² dove la colpa dei protagonisti della parabola è appunto quella di aver dormito (e non di aver dimenticato di far provvista di olio, o, se si vuole, di averlo versato per sbadataggine) invece di vegliare in attesa del ritorno del padrone;³ salvo che, mentre in Marco ed in Luca i servi si fanno sorprendere o comunque devono evitare di farsi sorprendere immersi nel sonno, in San Gerolamo invece l'accenno è sfruttato solo nel senso più genericamente simbolico, come segno di una specifica propensione al peccato.

Escluderei infine dal novero delle fonti dello *Sponsus*⁴ il passo del

1. *Adversus Jovinianum*, lib. II, in PL, 23, 322.

2. Marco, XIII: 34 Sicut homo qui peregre profectus reliquit domum suam et dedit servis suis potestatem cuiusque operis, et ianitori praecepit ut vigilet. 35 Vigilate ergo (nescitis enim quando dominus domus veniat, sero, an media nocte, an galli cantu, an mane) 36 ne cum venerit repente, inveniat vos dormientes. 37 Quod autem vobis dico, omnibus dico: Vigilate. Luca, XII: 35 Sint lumbi vestri praecincti, et lucernae ardentes in manibus vestris; 36 et vos similes hominibus expectantibus dominum suum, quando revertatur a nuptiis; ut cum venerit et pulsaverit, confestim aperiant ei. 37 Beati servi illi, quos cum venerit dominus, invenerit vigilantes; amen dico vobis, quod praecinget se, et faciet illos discumbere, et transiens ministrabit illis. 38 [...] 40 Et vos estote parati, quia qua hora non putatis, Filius hominis veniet.

3. Cfr. anche K. HEISIG, *art. cit.*, pagg. 248-9.

4. Alle fonti scritturali il LIUZZI, *Drammi musicali dei secoli XI-XIV. I. Le vergini savie e le vergini folli*, in SM, n. s., III (1930) 82-109, vorrebbe aggiungere anche due testi della letteratura bizantina: l'*Encomion* attribuito a San Proclo ed il *Symposion* di San Metodio, vescovo di Olimpo. Le differenze

Liber responsalis di Gregorio Magno¹ citato dalla De Vito:² «Haec est virgo sapiens, quam Dominus vigilantem invenit», che si trova ripetuto due volte in un responsorio del Mattutino («in secundo nocturno») ed ancora in una antifona («in matutinis laudibus») del comune «In vigilia unius Virginis».³ Qui infatti la contaminazione, ottenuta molto probabilmente sulla falsariga delle «Armonie Evangeliche», fra i passi di Matteo, Marco e Luca è totale, mentre nel *refrain* dello *Sponsus*, «Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit», il peccato, la radice di tutte le disgrazie toccate alle Fatue, è unicamente quello di aver dormito troppo a lungo: né più né meno che nel passo di San Gerolamo. D'altronde se si volesse adottare l'interpretazione di Gregorio Magno, si verrebbe a dar ragione agli studiosi secondo cui colpa delle vergini stolte sarebbe quella di essersi addormentate nonostante l'avvertimento dell'Angelo. Ma l'ipotesi, come si è visto, è tassativamente esclusa dalla lettera stessa del dramma.

5. Lo *Sponsus* è un componimento bilingue. Nonostante alcuni elementi in contrasto (come l'atona soprannumeraria in un decasilabo, v. 30, della parte latina, che è fenomeno specificamente romanzo), si può ragionevolmente ritenere che la parte in lingua volgare sia stata aggiunta in un secondo momento a quella latina. Questa è la conclusione cui sono pervenuti tutti gli studiosi che hanno avuto occasione di occuparsi del problema; e questa, aggiungeremo, è anche la nostra opinione.

Non del tutto congruenti invece appaiono le ipotesi già avanzate sulla costituzione materiale del testo e soprattutto sul valore da assegnarsi alle singole parti di cui si compone il dramma. Secondo il

però fra il contenuto dello *Sponsus* e quello delle due opere bizantine sono troppo sensibili perché si possa pensare a prestiti di alcun genere. D'altronde il problema che interessava il Liuzzi era quello musicale, ma in questo campo non si può dire che le sue conclusioni abbiano ottenuto l'incondizionata approvazione di tutti i musicologi.

1. Da un manoscritto del IX secolo. Cfr. PL, 78, 829.

2. *L'origine del dramma liturgico*, Milano, 1938, pagg. 169-70.

3. Di questa antica tradizione esegetica si trovano echi ancora presso Onorio di Autun, all'inizio del XII secolo: «Servis praecepit vigilare ut quacunque hora advenerit, parati sint ei cum lampadibus obviare [...] O nimium beati qui ei occurrere tunc sunt parati! Nam in gaudium Domini sui cum eo ad nuptias intrabunt, et super omnia bona ipsius constituti in coelum exultabunt. Heu! quam nimium miseri qui tunc in peccatis sopiti inveniuntur, quia clausa jam janua ab aeternis epulis excluduntur» (*In Adventu Domini*, in PL, 172, 1079).

Morf e, dopo di lui, la Frank,¹ la glossa in lingua volgare, o «farcimen», scritta a chiarimento del senso del dramma pei non intendenti, va divisa in tre diverse sezioni. Prima i ritornelli che commentano in chiave elegiaca il contenuto drammatico del componimento.² Poi le versioni libere del testo latino, di cui fanno parte i versi di Gabriele (11-26), come parafrasi della «praefatio», e la terzina di Cristo (vv. 85-7), a commento dei due versi precedenti. Infine le aggiunte extraliturgiche comprendenti il discorso dei Mercatores. La strofa romanza delle vergini (vv. 63-5) invece, che il Cloetta aveva già proposto di trasferire fra il v. 52 ed il v. 53, costituirebbe un «erratischer Block», di cui è impossibile stabilire con esattezza la posizione e la natura.³ Quanto ai tempi di composizione della glossa, il Morf è dell'opinione che essa sia il frutto di successivi rimaneggiamenti ed ampliamenti. Per tanto, a suo avviso, anche nella parte romanza vanno distinti gli apporti di più autori.

La teoria del Morf, alla pari dell'altra sulla recitazione dello *Sponsus*, ha il difetto di essere fondata sui soli dati del contenuto della sezione romanza. Così almeno è parso al Thomas,⁴ il quale per conto proprio non vede «que la réalité de ces refontes partielles puisse s'appuyer sur aucun élément de conviction vraiment décisif». Sempre secondo il Thomas quello che conta sono i dati linguistici ricavabili dall'analisi del testo. Ora, «la subsistance, dans toutes les strophes romanes, d'éléments appartenant au dialecte normand [ma cfr. più avanti nel Cap. II], attesté la présence de ceux-ci avant le dernier remaniement [quello operato dall'amanuense limosino che ce lo ha trasmesso nel lat. 1139]. Aucun indice ne permet donc d'affirmer que des changements aient été apportés à la structure du drame lors de sa refonte en limousin. Sans nier la possibilité de modifications que l'on ne pourrait préciser, nous pensons donc que le texte roman doit, au point de vue de la composition de l'oeuvre, être considéré en bloc et dans son ensemble».

Dall'analisi fatta dal Thomas risultano evidenti due punti fondamentali. Primo, che la strofa romanza delle vergini (XIII), dopo le

1. *Op. cit.*, pagg. 62-3.

2. Secondo OTTO URSPRUNG, *Das Sponsus-Spiel*, in *Archiv für Musikforschung*, III (1938) 80-95 e 180-192, tali ritornelli («Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit») farebbero invece parte della redazione originaria (cfr. pagg. 94-5).

3. *Art. cit.*, pag. 389.

4. *Ed. cit.*, pag. 141.

modificazioni introdotte dal Thomas, ma anche, come vedremo, senza quelle, non è un blocco erratico, bensì la glossa dei versi che precedono (28-62). Secondo, che le due strofe dei Mercatores sostituiscono molto probabilmente un gesto muto nella primitiva redazione latina, secondo l'ingegnosa spiegazione escogitata dal Morf e per cui si rimanda alla pag. 387 del suo articolo.

I risultati ottenuti nello studio della melodia che accompagna lo *Sponsus* non sono sostanzialmente diversi. Come già osservato dal Liuzzi e confermato poi dal Rauhut e dal Thomas, le differenze fra la musica della sezione latina, adottata parzialmente in quella volgare (si vedano la strofa romanza delle Vergini e le due strofe dei Mercatores, dove si riprendono rispettivamente i due temi D e C), e la musica introdotta in corrispondenza delle strofe dell'Angelo Gabriele, oltre che pei *refrains*, sono delle più ingenti dal punto di vista dell'ispirazione. Mentre però pel Rauhut tali differenze compromettono gravemente l'equilibrio melodico del dramma, il Thomas invece è incline a credere «que la musique a été l'objet à l'époque où le drame est devenu bilingue, d'une refonte qui a unifié l'ensemble de la composition et qui ne permet pas d'étudier celle-ci sous une autre forme que celle qui nous est transmise».¹

6. Dal punto di vista tecnico il bilinguismo dello *Sponsus* rientra nella categoria delle «farciture». Con tale termine lo Zumthor² definisce il processo di interpolazione di parti romanze in un testo latino (di norma liturgico o paraliturgico) preesistente. Questa però non è l'unica tecnica usata. Nella parte romanza si danno infatti alcune forme di barbarolessi, quali l'uso di parole latine isolate, come ad esempio *virgines* (v. 11), *virgine* (v. 17) – ma su tali forme si può rimanere in dubbio –, *scriptura* (v. 24), *de oleo* (v. 73), senza contare le molte altre ipotizzate dal Thomas e per cui si rimanda al Cap. IV. Secondo lo Zumthor³ i criterî di massima cui si è ispirato l'ignoto tropatore nell'introdurre le strofe ed i *refrains* romanzi nella redazione latina dello *Sponsus*, rivelerebbero precise esigenze di equilibrio compositivo. In realtà gli elementi portati a sostegno di questa tesi sono de-

1. *Ed. cit.*, pag. 155, n. 1.

2. *Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme*, in MA, xv (1960) 301-36 e 561-94, ripreso più tardi in *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Parigi, 1963, pagg. 82-111.

3. Cfr. *art. cit.*, pag. 327.

sunti in gran parte dalle integrazioni del Thomas, per cui non si può dire che la dimostrazione colga nel segno.

Come già sostenuto dal Morf, il fine del tropatore sembra sia stato in sostanza quello di rendere accessibile il testo ad un pubblico più vasto. Tranne che per le due strofe dei Mercatores ed i *refrains*, tutto il resto infatti non è che una parafrasi delle diverse sezioni latine. Questo però non toglie che in alcuni casi siano avvertibili intenti meno grezzamente utilitaristici. Si veda ad esempio la sezione dei *refrains*. Qui, come è già stato osservato, l'aggiunta appare perfettamente funzionale, nel senso che le due frasi, così scandite ed ossessionanti, finiscono con l'esprimere, forse meglio di tutte le altre parole della sezione latina, l'angosciosa e straziante consapevolezza di una condanna senza rimedio. L'espressione che ne deriva è fortemente drammatica, ed il rilievo stilistico appare tanto più notevole in quanto sostanzialmente affidato al contrappunto tonale fra i due registri linguistici: quello lirico-narrativo della sezione latina e quello, elegiaco, della glossa romanza.

Vorremmo invece escludere ogni fine più propriamente mimetico. Come già rilevato dal Thomas¹ a proposito dei Mercatores, se essi parlano esclusivamente in lingua volgare, non è detto, come alcuni hanno voluto sostenere, che ciò sia dovuto alla loro condizione sociale. La vera ragione è che il passo riguardante i Mercatores è stato introdotto più tardi «au moment où les strophes romanes ont été ajoutées au latin», ed in quell'epoca, aggiunge il Thomas, «la conformité avec les textes sacrés n'était plus exigée avec la même rigueur que par le passé, relâchement auquel invitait la divergence même des langues employées». Naturalmente diversità di opinione si possono dare anche su quest'ultimo argomento; tale però è la sorte di un po' tutti i testi bilingui medievali, dove a volte è difficile distinguere le motivazioni, scervere insomma quanto spetta all'iniziativa dell'autore, dagli elementi inerti della tradizione, o, come nel caso dello *Sponsus*, dal sovrapporsi e sedimentare delle aggiunte e dei rifacimenti. Le difficoltà risultano poi tanto maggiori, quando si pensa al carattere specifico del genere drammatico, dove quello che conta è molto spesso l'impressione, la reazione insomma che il testo poteva suscitare presso il pubblico cui si rivolgeva. «In non pochi casi – scrive ad esempio il Young² – è difficile giudicare come il pubblico medievale reagisse di

1. *Ed. cit.*, pag. 44.

2. *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1951², vol. II, pagg. 406-7.

fronte a personaggi che oggi farebbero solamente ridere. Così i critici non sono d'accordo sul tipo di effetti provocati dal diavolo che tenta Maria Maddalena nel Dramma della *Passione* di Benediktbeuern, e dei *daemones* che precipitano le Vergini stolte nella bocca dell'Inferno alla fine dello *Sponsus*. M. Wilmotte (*Etudes critiques sur la tradition littéraire en France*, Parigi, 1909, pagg. 112-3 e 118-29) considera questi ruoli come comici. Il Creizenach (*Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1911-2, vol. I, pag. 71) si riferisce invece ai *daemones* dello *Sponsus* come a «gewiss noch keine trivialen Spasmacher». Indubbiamente il diavolo germanizzato del Medioevo nell'Europa occidentale era oggetto di derisione, ma anche di paura; tuttavia è impossibile dire con certezza quali fossero le intenzioni e soprattutto i risultati ottenuti nelle varie situazioni drammatiche. Dagli esempi menzionati mi pare di poter dedurre che i motivi dei loro autori fossero sostanzialmente seri; ma queste deduzioni non vanno esenti da riserve. Incertezze dello stesso genere si hanno in altri casi. Mentre il gergo incomprensibile dei Re Magi nell'*Officium Stellae* normanno è considerato da alcuni comico, non è escluso d'altro canto che abbia rappresentato un tentativo verso forme di moderato realismo, etc..».

7. Nel nostro dramma i due mercanti (si veda al v. 59) ed i diavoli rappresentano la vera novità, almeno nei confronti della tradizione scritturale ed esegetica. Secondo alcuni studiosi i Mercatores sarebbero stati presi dai drammi del ciclo pasquale, dove, come è noto, ad un certo punto compare l'Unguentarius. In effetti, come sostenuto giustamente dal Fischer,¹ il processo deve essere stato inverso, dal *Dramma delle Vergini prudenti e delle Vergini stolte* al dramma pasquale, perché l'unico accenno nella tradizione evangelica a «venditori» si ha nella parabola di San Matteo e non nella narrazione della visita al Sepolcro delle Marie. Tanto il Thomas² quanto il Heisig³ hanno già dimostrato che i mercanti stanno a rappresentare gli adulatori «qui avaient l'habitude de vendre leurs louanges et qui, au moment du danger, ne leur sont d'aucun secours». Rabano Mauro ad esempio scrive: «Vendunt enim oleum adultores [. . .]», e commentando il passo di Matteo, xxv, 9, *Ite ergo ad vendentes*, aggiunge: «Id est, videamus nunc quid vos adjuvant qui vobis laudes vendere consue-

1. *Art. cit.*, pag. 19. 2. *Ed. cit.*, pag. 36. 3. *Art. cit.*, pag. 250.

runt et vos in errorem inducere, ut non coram Deo, sed ab hominibus gloriam quaereretis». Il motivo è molto simile a quello degli amici, parenti, ricchezze, etc., etc., pronti ad aiutarci in vita, ma che si rifiutano di seguirci e di accompagnarci nella tomba. Come è noto, le attestazioni più antiche del motivo risalgono alla storia di Barlaam e Giosafat. Esso poi si ritrova molto frequentemente nella letteratura, soprattutto a livello «popolare», di tutta Europa, dai *Sermoni subalpini* al dramma inglese di *Everyman* (La Chiamata di Ognuno).

Altro motivo che avrà poi ampio sviluppo nei drammi pasquali attraverso lo sdoppiamento dell'Unguentarius, è quello della conduzione in società del negozio di olio e di unguenti. Nello *Sponsus* si fa riferimento specifico ad un *sotius* (v. 59). Altrove si parla del «vecchio» e del «giovane». ¹ Più tardi infine il socio si trasformerà in moglie del mercante, a sua volta identificato, appunto per la qualità della merce venduta, con un medico, per cui la moglie diverrà una medichessa. I due personaggi si incontrano spesso nel teatro tedesco, dove assumono fin dall'inizio un aspetto comico e grottesco, ma non mancano anche in drammi provenienti da altre regioni soprattutto dell'Europa centrale ed orientale. Famosissimo fra tutti il terzo «Osterspiel» di Erlau.

Nella parabola di San Matteo non si fa cenno ai diavoli. Come già osservato dal Young, ² le fonti staranno molto probabilmente in altri passi dello stesso Vangelo, e più precisamente in xxv, 41: «Tunc dicet et his qui a sinistris erunt: Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum, qui paratus est diabolo et angelis eius», e xxv, 46: «Et ibunt hi in supplicium aeternum, iusti autem in vitam aeternam». Un altro accenno si trova ancora in Matteo, xxv, 30: «Et inutilem servum eiicite in tenebras exteriores; illic erit fletus et stridor dentium», dove il verbo «eiicite» sembra additare una possibile direzione di prestiti per il «praecipitentur» dello *Sponsus*. Allo stato attuale delle conoscenze, il nostro dramma è il primo in ordine cronologico dove compaia il diavolo. Secondo il Fischer però l'invenzione non sarebbe dell'anonimo autore dello *Sponsus*, ma risalirebbe ad una tradizione più antica di cui non è rimasta traccia nella storia del genere.

8. Un problema che non è stato ancora risolto è quello della posizione liturgica del dramma. Secondo il Cloetta, ³ il Heisig ⁴ ed ora lo

1. Cfr. anche L. P. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 215.

2. *Op. cit.*, vol. II, pagg. 366-7. 3. *Art. cit.*, pag. 177. 4. *Art. cit.*, pag. 255.

Chailley, ¹ esso farebbe parte del ciclo di Natale. La prova, secondo lo Chailley, sarebbe data dal fatto che nel manoscritto lo *Sponsus* precede immediatamente l'*Ordo Prophetarum* e che i due testi «se sui-vent contrairement à tous les *initia* du ms. sans changement de rubrique ou grande initiale». Per tanto lo *Sponsus* non fa parte a sé, ma costituisce il prologo di quel dramma, che, come è noto, veniva appunto recitato nel periodo natalizio. L'ipotesi, aggiunge lo Chailley, è suffragata da altre considerazioni non meno importanti come «l'analyse métrique et musicale, qui montre une intime dépendance entre la première strophe de l'une et de l'autre [. . .] la parenté des sujets (la venue du Christ annoncée à la fois par la parabole et la prophétie) [. . .] l'anomalie que présenterait la non-appartenance du *Sponsus*, si l'on devait l'isoler, à aucun des cycles connus, enfin [. . .] l'analogie du jeu anglo-normand du XII^e S., où le même drame des Prophètes se voit précédé également d'un prologue évoquant lui aussi d'autres annonces de la venue du Christ – ici l'histoire d'Adam et Eve, et celle de Caïn et Abel».

Secondo il Morf, il Liuzzi ed il Rauhut si deve invece pensare al ciclo di Pasqua. Prove ne siano da una parte il fatto che il dramma è preceduto dal *Quem quaeritis* e dall'altra l'espressione, «E resors es!» (v. 24), che allude esplicitamente alla festa della Risurrezione. Il verbo, osserva a questo proposito il Morf, è al presente ² e, contrapponendosi agli altri che sono usati invece al passato (*venit, fo net, fo batut, sus e la crot pendut, eu monumen pauset*) non può che riferirsi a qualcosa di vicino.

Il Thomas, per conto proprio, pensa piuttosto alla liturgia della prima domenica d'Avvento. ³ Anche in questo caso però le prove portate sono estremamente vaghe, compresa l'espressione latina del v. 2, «pro adventu cuius gaudent, etc.», dove l'allusione all'Avvento è senza dubbio meno esplicita dell'altra, del v. 24, alla festa della Risurrezione. Secondo un'ultima interpretazione infine non è escluso, ci avverte la Frank, ⁴ che «il testo originario che precede la redazione bilingue trasmessaci dal manoscritto di San Marziale, fosse stato scritto per l'Avvento», ma che «l'interpolatore francese, responsabile fra l'altro della scena dei mercanti e delle parole *resors es*, abbia adat-

1. *Op. cit.*, pagg. 373-4.

2. Si vedano però le riserve del HEISIG, *art. cit.*, pag. 254.

3. *Ed. cit.*, pagg. 49-59.

4. *Op. cit.*, pag. 61.

tato il testo più antico alla festa di Pasqua». Dato però che si ha notizia di una recita del *Ludus de decem virginibus* tedesco avvenuta il 4 maggio 1321, conclude la Frank,¹ è molto probabile che lo *Sponsus* non avesse in effetti una posizione fissa nella liturgia. Ipotesi, quest'ultima, che trova ampia giustificazione nel contenuto del dramma e che, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, appare, se non altro, la più verosimile.

II LA LINGUA

1. Nella sezione volgare dello *Sponsus* si riconoscono due strati linguistici diversi: quello che si presume dell'originale, su cui verte in sostanza la discussione, ed un altro, posticcio, sovrappostovi molto probabilmente dall'amanuense che ce ne ha trasmesso il testo, per cui non sembra invece che esistano divergenze importanti di apprezzamento.

Come ha già fatto osservare il Pignon,¹ le differenze fra la localizzazione proposta dal Cloetta,² che propende per la regione posta fra Confolens, Rochechouart e La Rochefoucauld, e quella del Thomas³ che pensa piuttosto a Nontron, sono trascurabili (si tratta di località poste a pochi chilometri di distanza l'una dall'altra nel Limosino settentrionale), tanto che ci si può chiedere se, per un'epoca così remota e con un numero così ristretto di termini di confronto antichi, sia veramente possibile giungere a distinguere fra due zone tanto vicine di una stessa regione linguistica. Quello che conta tuttavia è la sostanziale congruenza delle conclusioni: e queste sono che il testo dello *Sponsus*, così come ci si presenta nel tropario di San Marziale, è stato sicuramente trascritto da un amanuense nativo della sezione settentrionale del Limosino.

Diverso invece il problema dell'originale. L'opinione ora prevalente è che le strofe in lingua volgare siano state scritte ed interpolate nel testo latino da un autore originario dell'Angoumois⁴ o comunque del Sud-Ovest in genere.⁵ L'unica voce discordante è quella dell'ultimo editore, il Thomas, secondo il quale invece si tratterebbe di testo scritto molto più a Nord, in Normandia. Le prove da lui fornite a so-

1. *L'évolution phonétique des parlers du Poitou (Vienne et Deux-Sèvres)*, Parigi, 1960 (ma con una aggiunta, cfr. pag. 545, dell'aprile 1961), pagg. 54-5.

2. *Art. cit.*, pag. 219.

3. *Ed. cit.*, pag. 109.

4. Secondo la dimostrazione del CLOETTA, *art. cit.*, pag. 220, che pensa a Saint-Amant-de-Boixe, a sedici chilometri a nord di Angoulême. Ma le forme meridionali che lo hanno convinto a localizzare il testo in questa zona potrebbero essere dell'amanuense. D'altronde, come già osservato dal Thomas, le distinzioni operate dal Cloetta fra i due strati linguistici non sono sempre conseguenti.

5. Il PIGNON, *op. cit.*, pag. 55, sembra propenso a riconoscere nella lingua dello *Sponsus* elementi eterogenei settentrionali: «poitevins, tourangeaux, angevins ou normands?». Ma qui c'è forse un po' di lassismo.

stegno di tale tesi si possono compendiare nei seguenti quattro punti:

1. in alcune strofe si ha mescolanza di «rimes provenant de a latin soumis et non soumis à l'influence palatalisante d'un yot». ¹ Queste strofe sono (in tondo le parole dove la *e* proviene da una A tonica in sillaba libera preceduta da palatale) la III *atendet*: *pechet*: *net*: *bateet*, la IV *laidenjet*: *claufiget*: *pauset*, e la XIV *ester*: *demorer*: *doner*: *coseler*. La mescolanza però non è totale – ma qui si tratta, come si vedrà, di pura coincidenza – perché in altre due strofe si hanno solo rime provenienti da A tonica in sillaba libera in condizioni normali: cfr. la XIII *doner*: *achapter*: *ester*, e la XIX *malaureas*: *liureas*: *meneias*.
2. La grafia *-um*, invece di *-om*, nella prima persona plurale del futuro: cfr. vv. 11 *dirum* e 12 *comandarum*.²
3. Le forme *oiet* (v. 11), *alet* (v. 64) e *faites* (v. 74).³
4. Infine la conservazione della *-t* nel participio passato *dormit* del secondo *refrain*.⁴ Un elemento accessorio di una certa importanza, almeno a giudicare dall'insistenza dei rinvii ai testi normanni (ma l'analogia era già stata rilevata dal Cloetta),⁵ è dato dalla caduta dell'appendice sibilante delle affricate dentali poste in fin di parola. Il fenomeno colpisce proprio nella misura in cui interessa la totalità dei casi.⁶ Salvo che, ritrovandosi tale e quale in lingua d'oc, soprattutto nelle sue varianti del Limosino e del Périgord, non è escluso che sia dovuto all'amanuense stesso del codice.

2. Nessuna di queste prove, come già dimostrato dal Pignon, resiste ad un esame un po' approfondito, soprattutto le ultime tre per cui si potrà parlare al massimo di fatti genericamente settentrionali.

Sulla mescolanza in rima degli esiti di A tonica in sillaba libera

1. *Ed. cit.*, pag. 83.

2. *Ibid.*, pagg. 84-5.

3. *Ibid.*, pag. 85.

4. *Ibid.*, pag. 87.

5. *Art. cit.*, pag. 208.

6. *Ed. cit.*, pagg. 88-90. Ed ecco un elenco completo di tali forme. Imperativo: vv. 13 *atendet*, 14 *dormet*, 26 *atendet*, 64, 71, 85 *alet*, 72 *preiat*, 70 *queret*. Indicativo presente: vv. 15 *atendet*, 63, 69 *queret*, 65 *veet*. Futuro: vv. 64 *auret*, 87 *seret*. Participio passato: vv. 17 *net*, 18 *lavet* e *bateet*, 20 *batut*, *gabet* e *laidenjet*, 21 *batut* e *claufiget*, 22 *pauset*. Sostantivo: vv. 16 *pechet*, 21 *crot*. Aggettivo: v. 86 *tot*. Inoltre andrà ricordato il caso di v. 12 *aisex* (?) da leggersi quasi sicuramente *aiset*. Alla bibliografia citata dal CLOETTA e dal THOMAS si aggiungano, per l'epoca antica, la *Passion* di Clermont-Ferrand, e per l'epoca moderna, J. RONJAT, *Grammaire Istorique des Parlers Provençaux Modernes*, Montpellier, 1932, vol. II, pag. 91, dialetti del Quercy e regioni adiacenti.

preceduta o no da suono palatale si è già parlato nell'edizione della *Passion* di Clermont-Ferrand cui si rimanda per i dettagli.¹ Il fenomeno, come già rilevato giustamente dal Pignon,² non caratterizza unicamente i testi normanni, o meglio anglo-normanni, ma anche quelli del Sud-Ovest compreso il Poitou. Quindi non è su di esso che ci si può basare per restringere i limiti della localizzazione alla sola Normandia.

Il fatto poi che tale mescolanza si ritrovi ad esempio nella *Chanson de Roland* o nel *Pèlerinage Charlemagne* non dimostra assolutamente nulla perché, mentre in questi ultimi testi si tratta di fenomeno sporadico³ determinato da una precoce tendenza alla parificazione dei due esiti di A tonica in sillaba libera,⁴ nello *Sponsus* invece la mescolanza è generale tanto che si ha l'impressione che l'autore abbia voluto scrivere delle strofe con rima in *e* senza curarsi se quella vocale fosse preceduta o no da suono palatale. Il paragone oltre tutto è incongruo perché i testi della letteratura epica delle origini, per quanto scritti in parte da poeti del continente, ci sono stati trasmessi per lo più da amanuensi anglo-normanni della seconda metà del XII secolo che ne hanno adattato il testo alle abitudini dell'epoca, mentre lo *Sponsus* è stato composto e trascritto sul continente prima della fine dell'XI secolo. L'unico termine di paragone utile per il nostro dramma sarebbe stato caso mai la *Vie de Saint Alexis* nella recensione più antica, quella del salterio di Saint Albans (1120-1130) compilato una tren-

1. *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, 1962, § 43.

2. *Op. cit.*, pag. 55.

3. Nella *Chanson de Roland* ad esempio si danno solo dieci esempi di mescolanza di *e* < A tonica libera preceduta da palatale in lasse in *e* proveniente da A ton. lib. in condizioni normali (cfr. vv. 135, 359, 433, 520, 528, 1374, 2158, 2161, 2861, 2862) e otto di mescolanza di *e* < A ton. lib. in condizioni normali in lasse in *ie* proveniente da A ton. lib. preceduta da pal., da E breve ton. lib. e da -ARIU (vv. 474, 484, 1681, 2173, 2408, 2527, 3394, 3858). In tutti gli altri casi, in totale ben 880 versi, gli esiti sono tenuti sempre distinti. Cfr. J. BÉDIER, *La Chanson de Roland (Commentaires)*, Parigi, 1927, pag. 281.

4. E non certo di «licenza poetica», come vorrebbe il BÉDIER, *op. cit.*, pag. 293. La mescolanza in rima dei due esiti *ie*: *é*, secondo GEORGES LOTE, *Histoire du vers français*, Parigi, 1951, vol. II, pagg. 102-8, sarebbe fenomeno tardo risalente alla seconda metà del XII secolo. Gli esempi da lui portati riguardano però solo gli esiti di E breve tonica libera e di -ARIU, oltre che la parola PEDE, per cui valgono le norme specialissime di cui al § 4 di questo capitolo. La «legge del Bartsch» invece rimarrà in vigore ancora per molto tempo.

tina d'anni circa dopo il lat. 1139. Ora in questo testo, a differenza da quanto sostenuto dal Thomas,¹ i due esiti di A tonica libera, *e* (in condizioni normali) e *ie* (preceduta da palatale), sono tenuti accuratamente distinti. Il primo si trova nelle strofe, 3, 4, 6, 9, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 26, 27, 29, 32, 34, 38, 39, 47, 48, 49, 56, 58, 59, 63, 65, 69, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 94, 95, 98, 100, 104, 109, 110, 112, 115, 118, 119, 121, 124 (48 in tutto). Il secondo invece nelle strofe 11, 25, 36, 51, 52, 64, 68 (7 in tutto). L'unica infrazione² v. 590 *atarger* in una strofa (118) con assonanza in *e* (<A tonica libera in condizioni normali) – sempre che non si tratti di semplice variante per *atarde*³ – è dovuta senza dubbio all'amanuense anglo-normanno del salterio, come per altro ampiamente provato dalla tradizione parallela (cfr. ms. V *akeser*, ms. P *retorner*, ms. S *reconforter*; i mss. A ed M mancano). Il sistema dunque dello *Sponsus* non ha nulla a che vedere con quello dei testi normanni coevi o di poco precedenti (secondo il Paris il *Saint Alexis* sarebbe della metà dell'XI sec.), tanto nella loro veste originaria quanto nelle trascrizioni più tarde, anche anglo-normanne, e andrà quindi interpretato in modo completamente diverso da quello proposto dal Thomas.

3. Secondo il Pignon⁴ la mescolanza dei due esiti nelle rime dello *Sponsus* starebbe ad indicare che «*ie* s'est réduit à *e* dans la langue de l'auteur du *Sponsus*» non diversamente che nella *Chanson de Roland* e negli altri testi del Nord-Ovest. L'unica differenza starebbe nell'età di tale trasformazione, che nel Sud-Ovest sarebbe cominciata un po' prima che nel resto dell'Ovest e del Nord, e più precisamente verso la fine dell'XI secolo.⁵

Sebbene il Pignon non ne faccia cenno, la sua teoria potrebbe renderci ragione delle differenze fra lo *Sponsus* da una parte e la *Vie de Saint Alexis* oltre che la *Chanson de Roland* dall'altra, nel senso che

1. *Ed. cit.*, pag. 83.

2. Al v. 550 *regner* in una strofa in *e* <A tonica libera in condizioni normali non conta, trattandosi di pura grafia per *rener* con la nasale. Cfr. W. MEYER-LÜBKE, *Grammaire des langues romanes*, vol. 1, § 466, e *Historische Grammatik der französischen Sprache*, Heidelberg, 1934, pag. 136.

3. Che è la lezione adottata da C. STOREY, *Saint Alexis. Etude de la langue du manuscrit de Hildesheim suivie d'une édition critique du texte d'après le manuscrit L, avec commentaire et glossaire*, Parigi, 1934.

4. *Op. cit.*, pag. 191, n. 2.

5. *Op. cit.*, pag. 193; alle pagg. 191-2 però parla della fine XI-inizio XII secolo.

la tendenziale separazione fra i due esiti in questi due ultimi testi raffrontata con la totale mescolanza dello *Sponsus* verrebbe a provare, o meglio a confermare, la differente origine geografica delle tre opere. La teoria urta però contro due difficoltà non indifferenti che mettono in forse il fondamento stesso delle prove e dei ragionamenti addotti dal Pignon. Prima di tutto la data stabilita per la trasformazione di *ie* in *e* nel Sud-Ovest. Secondo il Pignon, come si è visto, il fenomeno risalirebbe quanto meno alla fine dell'XI secolo. Ora in un componimento scritto press'a poco un secolo prima nel Sud-Ovest, la *Passion* di Clermont-Ferrand, l'autore non fa più distinzione fra i due esiti, per cui sarà necessario, nel caso che si voglia insistere su questo punto, retrodatare il fenomeno di più di un secolo. Altro dato importante¹ è che il fenomeno della parificazione dei due esiti di A tonica libera (*e*, in condizioni normali, e *ie* quando preceduta da suono palatale), vale a dire il passaggio di *ie* ad *e*, si accompagna normalmente con false ricostruzioni; ad esempio da una parte *pechiet* > *pechet*, ma dall'altra *parler* > *parlier*. False ricostruzioni compaiono fin dal più antico testo trascritto in Inghilterra, e cioè proprio nella *Vie de Saint Alexis* del salterio di Saint Albans, dove incontriamo *trinitiet* nel Prologo in prosa e *citiet* (vv. 105 e 167) e *conreierent* (v. 499) nel testo, contro la tendenza a far cadere la *i* di *ie* (cfr. vv. 51 *anuitet*, 52 *colcer*, etc.), e poi in quasi tutte le opere del Nord e dell'Ovest interessate dal fenomeno. La tendenza non si è limitata al puro fatto grafico, come sembra di poter dedurre dagli esiti moderni (dove mancano forme del tipo *parlier*), ma deve aver avuto conseguenze, sia pur limitate e sporadiche, nella pronuncia del francese nelle zone periferiche, come in Inghilterra e, sul continente, in Bretagna. Nella *Orthographia Gallica* anglo-normanna (c. 1377) ad esempio (redazione T) si invita – sia pure innovando nei confronti dell'originale, dove si parla solo di ortografia – a pronunciare non solo i dittonghi di *bien*, *dieu*, etc., ma anche di *mier* (<MARE): «*Diccio Gallicae dictata habens sillabam primam vel mediam in e stricto ore pronunciatam requirit hanc litteram i ante e pronunciari verbi gracia bien, dieu, mieuz, trechier, mier et sic de consimilibus*».² Nel *Privileg aus*

1. Già messo in rilievo nella citata edizione della *Passion*, §§ 34 e sgg.
2. Ed. J. STÜRZINGER, Heilbronn, 1884, pag. 2, e nota a pag. 42. Difficile invece stabilire se la odierna pronuncia di parole come *friar*, fr. *frère* (cfr. H. SUCHIER, *Les voyelles toniques du vieux français*, Parigi, 1906, pag. 42), *quire*, fr. *cahier*, e *entire*, fr. *entier*, sia dovuta ad un tentativo di reintrodurre il

bretons (1236-52) la parodia del modo con cui i Bretoni parlano il francese comporta da una parte la oblitterazione, per altro affatto congruente con le abitudini dialettali dell'Ovest, del dittongo *ie* nelle condizioni che si vedranno:

*Quant je fu a la bois, et mon buis fu copez,
La forestier m'a truef; si a tret son asper,
Et a batu mon test, l'apaule et le coster,
Si que mes de semaines n'i a jor de santer*¹

ed in modo ancora più netto (dato che *esper* potrebbe essere indifferentemente *espée* ed *espïet*):

[...]
*fai le escriver:
Je la te feré confërmer
A la porcession Saint Per*²

ma anche un vero e proprio errore di pronuncia laddove, messo di fronte a precise responsabilità linguistiche dal re che applica correttamente la «legge del Bartsch»

*Dist li rois: «Riolen, vous meïsmes lisiez,
Qi bien resamblez estre bons clers et bien proisiez»*.³

il bretone Mornesi risponde per le rime con forme ipercorrette:

*«Voire – dist Mornesi –, il saura bien parlier;
L'ef benoît aura de Saint Germain des Priez,
Si que mes de cest siecle ne li sera toliez»*.⁴

Ora false ricostruzioni mancano non solo nello *Sponsus*, ma anche nella *Passion* che è di tanto più antica, ed in tutte le carte, documenti e testi del Sud-Ovest senza eccezione. Se quindi si è avuta una ridu-

dittongo *ie* (cfr. M. K. POPE, *From Latin to Modern French*, Manchester, 1956, § 1189) con l'accento sul primo dei due elementi, anche laddove (cfr. *friar*) non ha ragione di essere. Si veda per altre spiegazioni, M. K. POPE, *op. cit.*, § 1172, e E. J. DOBSON, *English Pronunciation, 1500-1700, Volume II. Phonology*, Oxford, 1957, § 136.

1. Versi 21-24 (riveduti sul manoscritto) della edizione E. FARAL, *Mimes français du XIII^e siècle. Contribution à l'histoire du théâtre comique au moyen âge*, Parigi, 1910, pag. 14.

2. Corrispondenti ai vv. 146-8 della seconda parte del *Previlleg*, pubblicati dal FARAL, *op. cit.*, pag. 27.

3. *Ibid.*, parte I, vv. 65-66 (pagg. 17-8).

4. *Ibid.*, parte I, vv. 67-9 (pag. 18). Questi, assieme ai versi precedenti, fanno parte della stessa strofe (quartine monorime, ma qui c'è un verso in più, di alessandrini).

zione di *ie* ad *e* anche in questa zona, il fenomeno deve essere stato così antico da non lasciare traccia di sé, oltre che nella pronuncia, nella grafia. L'ipotesi, almeno in astratto, è possibile, ma non è dimostrabile.

4. Allo stato attuale della documentazione diretta non abbiamo una sola prova che A tonica libera preceduta da palatale abbia dato *ie* anche nel Sud-Ovest. Con questo però non si deve pensare che il Pignon abbia costruito la sua teoria in base a considerazioni puramente probabilistiche. Il criterio adottato è stato di rapportare la situazione del Sud-Ovest a quanto sappiamo delle zone adiacenti poste subito a nord della Loira, con particolare riguardo alla evoluzione: 1. della A tonica libera in condizioni normali, 2. della E breve tonica in sillaba libera, ed infine 3. alla tradizione manoscritta di una canzone di Guglielmo d'Aquitania.¹ Per quel che riguarda la storia di A tonica libera, scrive il Pignon,² «on ne voit pas pourquoi, dans cette aire où a passe spontanément à *e*, *k'* et *t'* n'auraient pas eu sur la voyelle la même action que dans l'ensemble du domaine d'oïl [dove ha dato *ie*]». La solidarietà di sviluppi della A tonica libera a seconda che sia preceduta o no da suono palatale è constatazione ovvia nel senso che A tonica libera in condizioni normali può palatalizzarsi in *e* (ma si veda il franco-provenzale) solo laddove è stata preceduta dalla trasformazione di A in *e* (prima fase) sotto l'influenza di suoni palatali (come avviene ad esempio proprio nel Sud-Ovest). Il grado *ie* raggiunto dai dialetti del Nord è però fatto secondario dovuto a solidarietà di sviluppi con l'evoluzione della E breve tonica in sillaba libera e non ha nulla a che vedere con la storia di A tonica libera in condizioni normali. D'altronde in franco-provenzale A tonica libera preceduta da palatale ha dato *ie* senza influenzare minimamente la storia di A tonica libera in condizioni normali, che è rimasta intatta, seguendo invece le sorti di E breve tonica in sillaba libera che vi ha dittongato in *ie*. Ora, secondo il Pignon – e con questo si passa al secondo dei suoi argomenti –, anche il Sud-Ovest avrebbe conosciuto il dittongamento di E breve

1. Gli esiti dei toponimi in -IACUM, -iac, -ay, -y, -ec, -et, -e, come riconosce il PIGNON stesso, sono distribuiti troppo capricciosamente perché se ne possano trarre argomenti di alcun genere sulla storia di A tonica libera preceduta da palatale nel Sud-Ovest (cfr. *op. cit.*, pagg. 193-202).

2. *Op. cit.*, pag. 191.

tonica in sillaba libera, e per tanto è molto probabile che A tonica libera preceduta da palatale abbia subito in quella zona la stessa evoluzione che nel resto della Francia del Nord. «D'autre part la diphthongaison en [ie] de l' [è], issu de k' + a, a dû s'y produire comme celle de l' [è] venant de ě latin». ¹

Per quel che riguarda la E breve tonica in sillaba libera il Pignon cita un paragrafo della grammatica della Pope, ² dove è detto che nei dialetti del Nord-Ovest «ie > jē in the course of the eleventh century and shift of stress was quickly followed by a reduction of jē to ē (§ 512)». Ora, scrive il Pignon, ³ «il y a probabilité [. . .] pour que dans les autres régions du Poitou, l' [è] soit d'abord passé à [ie] comme dans les parlers du Nord-Ouest et l'ensemble du domaine d'oil», e che tale *ie* si sia ridotta ad *e* come nel resto dell'Ovest (dove poi sarebbe stata reintrodotta per influenza del franciano, ⁴ mentre il Poitou l'avrebbe mantenuta inalterata).

In effetti nel Nord-Ovest la riduzione di *ie* (proveniente da E breve tonica in sillaba libera, da A tonica libera preceduta da palatale, e da -ARIU) ad *e* non è fenomeno generale, ma, come ci dice la Pope nei §§ 510 e più in là, 512 e S. C., vii, che sono ovviamente sfuggiti al Pignon, avviene solo quando il dittongo è preceduto dalle «palatal and denti-palatal consonants î, ñ, š and ž». ⁵ Ora i casi di E breve tonica libera preceduta da tali consonanti sono rarissimi (cfr. ad esempio JËCTAT > *gietet* > *getet*, oppure GËLU > *giel* > *gel*) e non possono evidentemente renderci conto della totale assenza di dittonghi *ie* < E breve tonica libera nei dialetti del Sud-Ovest. Questi argomenti evidentemente non interessano il Pignon che non sapeva di tali condizioni. Comunque sia, la citazione della Pope era stata introdotta a suffragio di tutta una serie di esempi ⁶ in cui, sempre nel Nord-Ovest, invece di *ie* si trova *e*, e che al Pignon parevano appunto dimostrare la tendenza di quei dialetti a ridurre il dittongo *ie* ad *e* senza limitazioni di sorta.

Anche in questo caso però il Pignon ha trascurato un dettaglio importante che mette in forse i presupposti stessi della sua teoria. In tutti gli esempi da lui portati infatti la riduzione del dittongo *ie* ad *e* non è generale, ma sembra legata a condizioni ben precise ed in parte già note, vale a dire alla presenza dopo la E breve ton. lib.: 1.

1. *Op. cit.*, pag. 191. 2. *Op. cit.*, § 1326, i. 3. *Op. cit.*, pagg. 139-40.

4. Cfr. Pignon, *op. cit.*, pag. 138. 5. *Op. cit.*, pag. 192, § 510. 6. *Op. cit.*, pag. 137.

di una nasale (ad esempio BENE), che ne ha forse provocato il restringimento come nel Sud-Ovest, ¹ oppure 2. delle semivocali *i* ed *u*, anche latenti (ad esempio LECTU, AD RETRO, CAELU, LEPORE), ed in taluni casi delle desinenze -I (ad esempio HERI) e -CU (ad esempio CAECU). ² Alla prima categoria appartengono gli esempi *ben*, *ren*, *tenent*, *rein*, *seins*, *teint*, *veint*, *been*, *reens*, *aparteent*. All'altra gli esempi (che distingueremo a seconda dell'elemento che segue la E): *seent*, ³ *peece*, *peiz*, etc. (+ *i*); *Perre*, *areer*, *perre*, *arere*, (+ *i* latente); ⁴ *feu* (> *fee*), *cex* (> *ce*), etc. (+ *u*); ⁵ *levres*, *levre*, *fevre* (+ *u* latente); *her* (+ -I); *cec*, da cui *cee* (+ -CU). ⁶ La parola *pei* (o *ped*, *pe*) - cfr. la *Chanson de Roland*, v. 2163 in una lassa in *e* - infine non conta per le ragioni addotte dal Rohr; ⁷ d'altronde la forma ha avuto larga diffusione nella Francia del Nord sino alla Borgogna ⁸ distinguendosi in questo dalle altre della medesima serie. Ora, nei testi del Sud-Ovest a differenza di quelli del Nord-Ovest non ci sono condizioni di sorta: tutte le E brevi ton. lib. si presentano inalterate.

Secondo il Pignon, ⁹ che si basava su questi indizi (rivelatisi ora inconsistenti), era molto «probabile» che a parità di condizioni la E breve tonica in sillaba libera avesse dato *ie* anche nel Sud-Ovest. Venute a mancare queste condizioni, cade anche la «probabilità», e con la probabilità, da lui trasformata in certezza a pag. 191 («la diphthongaison en [ie] de l' [è], issu de k' + a, a dû s'y produire comme celle de l' [è] venant de ě latin»), anche la prova, indiretta, che la *e*

1. Cfr. *Cultura e lingua francese*, cit., pagg. 41-2. Per il Nord-Ovest si veda ora R. ROHR, *Das Schicksal der betonten lateinischen Vokale in der Provincia Lugdunensis Tertia, der späteren Kirchenprovinz Tours*, Berlino, 1963, pag. 127.

2. Si osservi che queste sono proprio le condizioni che consentono invece il dittongamento in lingua d'oc.

3. [*SEQUUNT*]. Cfr. M. K. POPE, *op. cit.*, §§ 328** e 1327, i, e PIGNON, *op. cit.*, pagg. 127-8.

4. La riduzione del trittongo *iei* ad *ei* (che può essere una grafia per *e*, cfr. PIGNON, *op. cit.*, pag. 127), *e* ed *ie* nel Nord-Ovest è già stata osservata da tempo; cfr. POPE, *op. cit.*, § 1327, i, PIGNON, *op. cit.*, pag. 127 e ROHR, *op. cit.*, pag. 176. Per la forma *requert* si veda la spiegazione del ROHR, *op. cit.*, pag. 129. *Nes*, < NEPOS, in una lassa in *e* (v. 2775) della *Chanson de Roland*, può essere innovazione della redazione anglonormanna.

5. Cfr. ROHR, *op. cit.*, pagg. 129-30.

6. Cfr. M. K. POPE, *op. cit.*, § 255.

7. *Op. cit.*, pag. 130.

8. Cfr. E. PHILIPON, *Les parlers du duché de Bourgogne*, in *Rom.*, xxxix (1910) 514, § 17, e xli (1912) 578, § 17, ed ancora Simund de Freine (cit. LOTE, vol. II, pag. 103), *pé:pré*.

9. *Op. cit.*, pagg. 139-40.

proveniente da A tonica libera preceduta da palatale abbia dittongato in *ie* nel Sud-Ovest non diversamente dal resto della Francia del Nord.

5. Ci sono infine gli argomenti che si possono trarre dalla ben nota serie di rime in *-ier* della canzone VI di Guglielmo d'Aquitania, vale a dire v. 43 *guabier* (invece di *guabar*) in rima con *autr'ier*: *grossier*: *primier*: *mestier*, e di v. 52 *doblier* (invece di *doblar*), sempre che non si tratti di sostantivo, come sembra più probabile,¹ in rima con *reprovier*: *menudier*: *Monpeslier*: *taulier*. Secondo il Pignon tali rime stanno a provare che «[ye] n'était pas encore passé à [e] au début du XII^e siècle dans le nord du Poitou, ou plutôt que la réduction y était en voie d'accomplissement».² Le voci *guabier* e *doblier* non sarebbero però delle false ricostruzioni come è il caso dei testi del Nord-Ovest ed in genere del Nord (vedi sopra), ma deriverebbero dalla incertezza di un poeta in lingua d'oc (come lo era Guglielmo, dato che quella, a suo avviso,³ era la lingua parlata nell'XI secolo nella sezione sud-orientale del Poitou e forse a Poitiers stessa) di fronte a forme da lui prese a prestito da un dialetto – quello appunto del Poitou settentrionale – in cui si era stabilita una «alternanza» fra i due esiti *ie* ed *e*: ad esempio *chargier* e *charger*. In altre parole, avendo constatato la possibilità di «alternare» desinenze di quel genere, Guglielmo d'Aquitania si sarebbe sentito autorizzato ad estenderle a tutti gli infiniti senza distinzione: quindi non solo *chargier* e *charger*, ma anche *guabier* e *guaber*. Ora, anche ammesso che i dialetti parlati nel Poitou del Sud-Est sino a Poitiers fossero veramente di tipo occitanico, c'è da chiedersi come è possibile che Guglielmo d'Aquitania fosse tanto poco al corrente della lingua parlata nei suoi domini subito a nord della capitale, da fare confusioni del genere ipotizzato dal Pignon, e soprattutto da dar consistenza fonetica a forme ricostruite artificialmente senza appoggio alcuno nella tradizione grafica dell'epoca. A parte la considerazione che, se veramente il Sud-Ovest avesse conosciuto lo stesso fenomeno della riduzione di *ie* ad *e*, resterebbe pur sempre da spiegare perché i testi di quella regione non presentino le stesse reazioni di quelli provenienti dal Nord-Ovest e dal Nord

1. Se ne veda la dimostrazione di A. RONCAGLIA, in CN, XIII (1953) 22, nota al v. 29.

2. *Op. cit.*, pag. 192.

3. *Op. cit.*, pagg. 516-7.

(vale a dire le false ricostruzioni *e > ie*), è un fatto che *doblier* e *guabier* hanno acquistato consistenza fonetica nella moderna vulgata solo perché sorretti dai *grossier*, *ier*, etc. della rima. Dittonghi di questo genere sono autenticamente occitanici, ma, andrà aggiunto, risalgono ad epoca relativamente recente. Il *Boeci* ed il poemetto di *Sancta Fides* ad esempio ne sono ancora sprovvisti ed oltre a ciò è difficile stabilire dove e quando abbiano cominciato a svilupparsi. Per Guglielmo d'Aquitania si può essere abbastanza sicuri, dato che abbiamo la testimonianza parallela e coeva dei testi limosini conservati nel nostro cod., lat. 1139. Ora, in questi testi che sono stati trascritti nell'epoca stessa in cui viveva Guglielmo, non c'è traccia di dittonghi. Per tanto è molto probabile che dittonghi non ci fossero neppure nella lingua di Guglielmo d'Aquitania e che essi siano stati introdotti più tardi dagli amanuensi, ma non tutti,¹ che ce ne hanno trasmesse le canzoni; e non solo quelli di *ier*, *grossier*, etc., ma anche gli altri di *guabier* e di *doblier*.

D'altronde l'abitudine di usare il digramma *ie* anche laddove non ha ragione di essere, è abbastanza diffusa nelle copie meridionali di testi oitanici o comunque dove A tonica libera si è palatalizzata in *e*. Il fenomeno è già stato osservato² nei testi «franco-occitanici» come nel manoscritto P (proveniente dalla regione del Périgord e del Quercy) del *Girart de Roussillon*, che presenta non pochi iperoitanismi del tipo *e > ie* nelle lasse finali,³ vv. 30 *gabier*, 31 *alier*, 32 *amier*, in rima con 23 *prumier*, 24 *derier*, 25 *mostier*, etc., e 26 *chier*, 28 *preier*, etc.; ed ancora nel *Daurel et Beton*, lassa XLIX, dove accanto ad -ARIU (ad esempio v. 2075 *chevalier*), A tonica libera preceduta da palatale (ad esempio v. 2074 *prezier*) ed E breve tonica libera (ad esempio v. 2080 *molher*), si ha ancora una volta il digramma *ie* per A ton. lib. in condizioni normali (v. 2068 *apelier*). Le cose non vanno diversamente nella lirica, per cui basterà ricordare la canzone di Riccardo Cuor di Leone, *Daufin ie'us voill deresnier*,⁴ che presenta, sempre in rima, voci come *demandier* (v. 17), *levier* (v. 28), mescolate a *deresnier* (v. 1), *gerrier* (v. 4), *aidier* (v. 9), etc., etc., e la sezione francese del serventesco

1. Si veda l'apparato della edizione A. JEANROY, *Les chansons de G. IX, duc d'A.*, Parigi, 1927² (nei CFMA, n° 9).

2. Cfr. *Cultura e lingua francese*, cit., pagg. 57-8.

3. Cfr. *Girart de Roussillon, chanson de geste* publiée par W. M. HACKETT, Parigi, 1953-5, vol. II, pagg. 447-8.

4. BdT., 420, 1; ed. J. BRAKELMANN, *Les plus anciens chansonniers français*, Marburgo, 1896, pagg. 2-4.

plurilingue di Bonifaci Calvo, *Un nou sirventes ses tardar*,¹ dove non essendo stata rispettata la legge del Bartsch, troviamo in rima con *menacier* (v. 17), *comtier* (v. 19) invece di *comter*, e *trover* (v. 20).

Qui come nella canzone di Guglielmo di Aquitania il digramma *ie* ha ancora un minimo di giustificazione trovandosi in rima od in assonanza con parole che possono avere il dittongo (ma in effetti non l'hanno perché si tratta di testi del Sud-Ovest). Altrove invece è usato a sproposito nei luoghi più impensati senza alcun rispetto per la fonetica oitanica. L'esempio più antico è quello del *Sant Lethgier* (piccardo-vallone trasmessoci da un amanuense limosino o alverniate) dove *ie* si trova non solo nella sua sede normale (cfr. vv. 68 *consilier*, 165 *piez* e 225 *pechietz*), ma anche dove la lingua d'oïl avrebbe una *ei*, una *e* o addirittura una *i*. E così leggiamo 1. per *ei*: vv. 23 *savier*, 24 *fied*, 53 *fiet*, 2. per *e* stretta v. 69 *consiel*, 3. per *e* aperta (divenuta poi stretta perché seguita da nasale in posizione) vv. 28 e 32 *tiemps*, 4. per *e* proveniente da A tonica libera in condizioni normali, vv. 34 *veritiet*, 36 *humilitiet*, 41 *laudiez*, 59 *piers*, 101 *miel*, etc., ed infine 5. per *i*, v. 140 *asalter*. Fenomeni dello stesso genere si ritrovano in alcuni manoscritti del *Breviari d'Amor* di Matfre Ermengau contenenti citazioni dei poeti del Nord.² Nella canzone *Amors qui m'a surpris* ad esempio, che è qui attribuita a Thibaut conte di Champagne e re di Navarra,³ si hanno le rime *canter: reco(n)-forter: amer*. Ora alcuni amanuensi non hanno esitato a modificarle in vario modo, in *cantier* K (v. 27934), *recofortier* A B (v. 27936), *recoffortier* K (v. 27936) ed infine *amier* F (v. 27937). Lo stesso dicasi di *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage*, ugualmente attribuita a Thibaut,⁴ dove il ms. F presenta la lezione *amier*, v. 29696 (altri mss., correttamente, *amer*) in rima con *faucer: aver: bossier*, ed infine

1. Cfr. ed. F. BRANCIFORTI, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, 1955, n° VII (pag. 95).

2. Le varianti dei mss. A B e C vengono dall'ed. di G. AZAÏS, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengau*, Béziers-Parigi, 1862-81; quelle dei mss. F G K L M N invece mi sono state cortesemente fornite da G. INEICHEN (che sta ora preparando l'edizione critica del «Perillos Tractat d'Amor»).

3. Ed. AZAÏS, vv. 27933-7 corrispondenti al n° 1613b della *G. Raynaud's Bibliographie* di H. SPANKE; cfr. anche A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de T. de C.*, Parigi, 1925, pag. LXXXVI.

4. Ed. AZAÏS, vv. 29693-700, corrispondenti al n° 15 della cit. *Bibliographie*; attribuita a Robert de Marberoles (WALLENSKÖLD, *loc. cit.*) o a Giles de Vieux-Maisons (A. JEANROY ed A. LÂNGFORS, *Chansons satyriques et bachiques du XIII^e siècle*, Parigi, 1921, pag. 20).

nella canzone di Raoul de Soissons, *Rois de Navare et sire de Vertu*,¹ di cui alcuni mss. modificano il sistema delle rime, *dolourer: coroner*, rispettivamente in *dolourier* B, *dolorier* K (il ms. A legge addirittura *doloureir*), v. 29149, ed in *coronier* B K L (*coroneir* A), v. 29150. In queste tre ultime canzoni, come nel *Sant Lethgier*, il digramma *ie* non ha neppure la giustificazione di trovarsi in rima od in assonanza coi derivati di E breve tonica libera, A tonica libera preceduta da palatale, e di -ARIU. Qui si tratta di iperoitanismi allo stato puro, di vezzi grafici insomma da cui si può ricavare la conferma definitiva che quelle forme erano usate dagli amanuensi meridionali al solo fine di «far francese». Naturale quindi che *ie* sia stato introdotto anche in testi del Sud-Ovest o comunque (come le canzoni di Guglielmo d'Aquitania) influenzati da quei dialetti, sempre del Sud-Ovest, dove A tonica libera in condizioni normali ha dato *e*, contribuendo in tal modo alla leggenda di un dialetto che avrebbe conosciuto un dittongo (*ie*) di cui in effetti non è traccia alcuna neppure nei documenti dell'epoca.

6. Comunque sia, e lasciando impregiudicata la questione se la *e* pittavina risalga direttamente alla *e* aperta (proveniente a sua volta da -ARIU, A tonica libera preceduta da palatale, o da E breve tonica libera), come pare più probabile, o attraverso un ipotetico dittongo *ie* caduto in epoca predocumentaria, prima della *Passion* di Clermont-Ferrand o addirittura dei *Giuramenti* di Strasburgo (cfr. *Ludher*), e di cui - ripeteremo - non si ha la minima prova diretta o indiretta, è un fatto che per lo meno dalla fine del X secolo (cfr. *Passion*), e su questo credo si possa essere tutti d'accordo, il Sud-Ovest si distingue dal resto della Francia per la mancanza del dittongo *ie*. Quindi tutti i testi scritti fra la fine del X secolo e la fine del XV, fra cui anche lo *Sponsus*, dove la mescolanza degli esiti di A tonica libera preceduta o no da suono palatale è indiscriminata e generale, non possono che provenire da questa regione. Parlare di licenze poetiche, vale a dire di rime imperfette fra *é* e *ié*, nella misura attuata in quei testi, è un puro non senso, a meno, ovviamente, di postulare un tipo di versificazione specialissimo, senza uguali nel resto della Francia. Ma anche in questo caso non si farebbe che spostare il problema, in quanto resterebbe pur sempre da spiegare i motivi che avrebbero determinato

1. Ed. AZAÏS, vv. 29142-50, corrispondenti al n° 2063 della cit. *Bibliographie*.

l'affermarsi di una tradizione di quel genere proprio nel Sud-Ovest della Francia.

7. Gli altri argomenti portati dal Thomas a favore della Normandia sono ancora meno stringenti.

La desinenza *-um*, invece di *-om* (ambedue caratteristiche dell'Ovest e qui garantite dalla rima con *nom*), secondo il Thomas, è frequentissima nei testi normanni più antichi; più tarda invece nei testi del Sud-Ovest. L'affermazione è del tutto arbitraria perché il Thomas non aveva testi coevi provenienti dal Sud-Ovest da paragonare allo *Sponsus*. Il fenomeno ad esempio si ritrova nel *Sant Lethgier*, cfr. v. 6 *canthumps*, ma con questo non si può affermare, come già rilevato dal Linskill,¹ che si tratti di testo normanno. D'altronde la chiusura di *o* stretta ad *u* di fronte a nasale è fenomeno che interessa non solamente i dialetti oitanici in genere,² ma anche i testi meridionali più antichi come il poemetto di *Santa Fede* (cfr. ad esempio le lasse LII e LIII), e, fatto ancora più interessante, la *Passion*,³ che proviene appunto dal Sud-Ovest.

Quanto alle forme *oiet*, *alet* e *faites*, il Thomas, dopo aver osservato che sono nello stesso tempo francesi e normanne, conclude che «elles peuvent être considérées, à côté des rimes, comme des résidus ou, si l'on veut, des témoins de la rédaction normande originale».⁴ Venute a cadere le prove precedenti, anche queste voci non dimostrano più nulla, tranne una certa tendenza da parte dell'autore dello *Sponsus* a servirsi di forme genericamente settentrionali, senza qualificazioni dialettali precise.

Addirittura inconsistente l'ultima prova v. 32 *dormit*, con la *-t* finale conservata. «Le mot [. . .] *dormit* – scrive il Thomas⁵ – concorde en même temps avec les plus anciens textes normands, notamment avec le manuscrit L du *Saint Alexis*, où le *t* final des participes passés est conservé, de même que dans le *Sponsus*». Ora il *Saint Alexis*, sotto questo rispetto, è testo singolarmente attardato, mentre

1. *Saint Léger. Etude de la langue du manuscrit de Clermont-Ferrand suivie d'une édition critique du texte avec commentaire et glossaire*, Parigi, 1937, pag. 24, dove prende in esame anche gli altri casi di *o* stretta rappresentata con una *u*, vv. 56, 175 *num*, e v. 19 *Didun*.

2. Cfr. M. K. POPE, *op. cit.*, § 426.

3. Cfr. *Cultura e lingua francese*, cit., pag. 20.

4. *Ed. cit.*, pag. 86.

5. *Ed. cit.*, pag. 87.

la conservazione della *t* finale neolatina è tratto caratteristico di tutti i dialetti meridionali dell'epoca antica.

8. Venute a cadere le prove del Thomas, restano le sole rime in *e*, e queste confermano quanto era già stato sostenuto dal Cloetta, e cioè che lo *Sponsus* è stato scritto da autore originario della regione posta a sud della Loira e più precisamente del Sud-Ovest.

La tesi sembra abbastanza sicura ed è confermata da numerosi altri elementi, di cui non pochi già posti in luce dal Cloetta, che il Thomas, non si capisce bene per quali ragioni, ha lasciato cadere dal suo studio.

Il primo e più significativo è dato dalla forma *dii* del v. 24 proveniente da DICIT. Qui la desinenza è garantita dalla rima con *aici* e *praici*, ed esclude già in partenza il territorio posto a nord della Loira, dove si ha costantemente *dit*.¹ La stessa forma invece è attestata, oltre che in lingua d'oc, come ad esempio nel *Versus Sancte Marie*, v. 40, del lat. 1139, e nell'altro «vers» più famoso, *Pax in nomine Domini*, di Marcabruno, dove si trova in rima con *Domini*, proprio in un componimento scritto molto probabilmente nella sezione meridionale del Sud-Ovest, la *Passion Sainte Catherine* del XIII secolo, v. 2220 (= 2222), *di*. La voce era già stata rilevata dal Cloetta² che se ne è servito per localizzare il testo nell'Angoumois. Il Thomas invece sostiene che essa «appartient avec certitude à la langue du copiste»,³ dimenticandosi che la parola si trova in fin di verso ed è garantita dalla rima.

Altra forma interessante, garantita questa volta dalla misura del verso, è il *praici*, vale a dire *pr* + *aici*, del v. 26.⁴ Il Thomas⁵ sostiene che la prima delle due parole, la prep. *pr*, deriva da PRAE. L'ipotesi appare azzardata e comunque non trova conferma nei casi analoghi già rilevati nel Limosino dallo Chabaneau⁶ e poi più tardi dal Pignon⁷

1. Cfr. M. K. POPE, *op. cit.*, § 960.

2. *Art. cit.*, pagg. 178 e 188.

3. *Ed. cit.*, pag. 87. Qui *dii* è rifatto su *plai*. Forme con la doppia *i* si trovano però anche altrove; cfr. ad esempio i *diira*, *düt*, *diire*, etc., dei testi occitanici dell'Ovest citati da G. CONTINI, *Un trattatello astrologico provenzale*, in SM, n.s., XI (1938) 186-203, ed in particolare pag. 187.

4. L'avverbio si trova anche nel Limosino; cfr. C. CHABANEAU, *Grammaire limousine*, Parigi, 1876, pag. 300, *per eici*.

5. *Ed. cit.*, pag. 212.

6. *Op. cit.*, pag. 335.

7. *Op. cit.*, pagg. 497-8.

in non pochi testi del Sud-Ovest, dove *pr* costituisce, assieme all'altra grafia *pre*, una variante scrittoria della pronuncia (caratteristica di questa zona) *p^{oer}* di *par* e *pour*, con parziale assorbimento della vocale nella sonorità del particolare ambiente consonantico.¹ Il fenomeno ha ovvie ragioni fisiologiche e comporta di norma, come nei testi limosini dello stesso ms.,² l'agglutinazione delle consonanti con la parola che segue. L'inconsistenza metrica della preposizione è qui confermata dalla notazione neumatica di tipo sillabico, che, come già osservato dal Thomas,³ non comporta segni di sorta. Il tratto ancora una volta esclude la Normandia e ci rimanda perentoriamente al Sud-Ovest.

Caratteri fonetici di non minore interesse presenta il participio passato *claufiget* (v. 21). Secondo il Thomas⁴ la forma costituirebbe un incrocio fra la parola francese *cloufichiet*, per la tonica, ridotta come al solito ad *e*, e quella provenzale, per la consonante immediatamente precedente, *g*. Anche in questo caso però il Thomas deve aver fatto confusione, perché la lingua d'oc conosce solamente *ficar*, in perfetta armonia con gli esiti delle altre lingue romanze, it. *ficcare*, fr. *ficher*, sp. *hincar*, etc. da *FICCARE (< *FIGICARE),⁵ come ad es. BUC-CA > it. *bocca*, fr. *bouche*, sp., pr. *boca*, etc. In effetti, come già rilevato dal Cloetta,⁶ particolare anche questo sfuggito al Thomas, l'uso di *g* invece del *ch* francese e del *c* provenzale, non è un fatto puramente grafico, ma rispecchia condizioni fonetiche specialissime, proprie, ancora una volta, dei dialetti del Sud-Ovest. Il fenomeno è già stato registrato, senza però commenti di sorta, nello spoglio del Görlich,⁷ dove sono elencate forme come *chevaugia* < CABALLICAVIT, *arra-*

1. Errata quindi la correzione di *per* in *pre* introdotta dal CLOETTA, *art. cit.*, pagg. 195-6, ai vv. 16 e 72. In questo modo infatti la particella verrebbe a perdere il suo valore sillabico con conseguente danno per la misura del verso. L'autore avrà molto probabilmente preferito la forma piena *per* perché seguita da consonante.

2. Si ritrova nel *Versus Sancte Marie*, v. 15 *prequo* da leggersi, per le solite ragioni, *pr equo* e non *pre quo*, come vuole il THOMAS, pagg. 212 e 240, ed ancora nei dialetti odierni del Limosino; cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 335, *pramo de*.

3. *Ed. cit.*, pag. 211.

4. *Ed. cit.*, pag. 81.

5. Cfr. J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. II, Berna, 1954, pag. 920.

6. *Art. cit.*, pag. 214.

7. *Die südwestlichen Dialecte der Langue d'oil. Poitou, Aunis, Saintonge und Angoumois*, Heilbronn, 1882, pag. 90, § 102.

ger per fr. *arracher* (ambidue tratte dal ms. Parigi, B. N., fr. 5714 della *Cronaca di Turpino*, proveniente dalla parte meridionale del Sud-Ovest, l'Angoumois, secondo il Görlich;¹ l'originale, secondo il Pignon,² invece sarebbe stato scritto «en dialecte saintongeais»), *dimenge* per fr. *dimanche* (da un documento del Poitou, Vienne; xxxvii, 61 della lista del Görlich), etc., etc. Forme non diverse si trovano ancora una volta nella *Passion Sainte Catherine*, proveniente anch'essa dalla parte meridionale del Sud-Ovest,³ fra cui basterà citare l'*arrangessant*, per *arrachassent*, del v. 2215 (= 2217). Ora, che non si tratti di semplice grafia è dimostrato dagli esiti delle odierne parlate del Poitou meridionale⁴ dove al posto della «chuintante» sorda *ch* si ha una consonante particolare molto simile, anche se meno profonda, alla *jota* spagnola ed all'«Achlaut» tedesco, per cui si rimanda alla particolareggiata descrizione del Pignon.⁵ Il fenomeno si trova registrato in vario modo nei testi più antichi e, sempre secondo il Pignon, a cui è sfuggito evidentemente l'accento del Görlich, sarebbe di origine abbastanza recente, al massimo del XVI-XVII secolo.⁶ La congruenza delle oscillazioni in questo particolare settore ci permette ora di risalire molto più in là, anche se non è possibile determinare con certezza se la spirantizzazione della «chuintante» avesse già investito anche la serie delle sonore (j), come nei dialetti odierni,⁷ e soprattutto se la nuova consonante fosse già del tipo descritto dal Pignon.

Le grafie del nostro testo sono a questo riguardo estremamente oscillanti (ma la situazione⁸ non muterà anche nei secoli più recenti). Tranne che per *claufiget*, i segni usati sono *ch*, per la sorda, che non si distingue per nulla dalla grafia tradizionale (cfr. vv. 16 *pechet*, 32 *chaitivas*, 64 *achapter*, 65 *merchaans*), e *g* (cfr. ad es. vv. 11 *virgines*, 67 *gentils*) ed *i* (cfr. vv. 20 *laideniet*, 68 *loiamen* (?), 26 *ia*, 86 *iors*)

1. *Op. cit.*, pag. 12.

2. *Op. cit.*, pag. 57.

3. *Op. cit.*, pag. 48.

4. Cfr. PIGNON, *op. cit.*, carta 19.

5. *Op. cit.*, pagg. 411-2.

6. *Op. cit.*, pag. 414.

7. Si osservi però che nelle due *Cronache di Turpino* e soprattutto nella prima, B. N., fr. 5714, dell'Angoumois, la sonora è rappresentata con una serie di digrammi curiosi, *cg* o *gg*, ad esempio, *Ocgiers*, *locgiez*, *juggiamet*, *lecgierement* (si veda E. GÖRLICH, *op. cit.*, § 109) che potrebbero essere interpretati in quel senso. Fenomeni non diversi caratterizzano i limitrofi dialetti del Limosino; cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 71.

8. Cfr. PIGNON, *op. cit.*, pag. 412, n. 1.

per la sonora, ancora una volta secondo la grafia dell'epoca. La mancanza di coerenza non deve trarre in inganno. Essa infatti non costituisce una eccezione nella *scripta* pittavina coeva e comunque non intacca l'attestazione, per noi preziosissima, dell'isolato *claufiget*.

9. L'analisi non sarebbe completa se non si rilevassero altre forme notevoli che confermano, sia pure indirettamente, la localizzazione proposta dal Cloetta. Fra queste ci limiteremo a segnalare le più importanti.

1) La misura del verso ci garantisce il bisillabo *aiso* (v. 11) contro la forma settentrionale *ço* (*ce*). La voce è di tipo meridionale. Si ritrova nel limosino antico¹ e nella *Passion Sainte Catherine*, vv. 833 e 1628, accanto a (*i*)*so* ed a, v. 925, *eiso*.² Manca invece nei documenti studiati dal Görlich,³ che preferiscono la forma settentrionale *so*. Accanto a questa forma si ha però anche la variante bisillaba proveniente da *ECCU + HOC, comune tanto ai dialetti del Sud-Ovest, *ico*, *eco*,⁴ oggi ridotti al monosillabo *ko*,⁵ quanto a quelli del Limosino (*In hoc anni circulo*, vv. 47, 55 *aco*, *Versus Sancte Marie*, v. 15 *equo*, Brunel 225, 72, *aquo*, cit. Thomas, pag. 240), dove alterna col monosillabo *co*.⁶

2) La rima fra *atendet* (v. 15) e *pechet: net: bateet* (vv. 16-8) sembra indicare la lingua d'oïl, dove la desinenza della 2ª plur. è rifatta su quella della prima coniugazione. I precedenti della *Passion*, dove le due *e* (provenienti da A ton. lib. preceduta o no da pal.) oltre che fra di loro assonanzano tanto con *e* stretta quanto con *e* aperta,⁷ non escludono però la forma occitanica con la *e* aperta.

3) Secondo il Thomas⁸ la voce *venit* del v. 16 sarebbe un perfetto latino, perché «incompatible avec le dialecte». A dir la verità non si capisce bene perché una forma del genere non dovrebbe trovarsi nel dialetto, soprattutto dopo la dimostrazione fornitane dal Cloetta. Nelle due lingue d'oc e d'oïl predominano i perfetti forti, rispettivamente *venc* e *vint*. Tuttavia forme deboli compaiono sporadicamente

1. Cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 185 e 185, n. 2.
2. Già cit. dal CLOETTA, *art. cit.*, pag. 196.
3. *Op. cit.*, pag. 111, § 140.
4. *Ibid.*
5. Cfr. J. PIGNON, *op. cit.*, pag. 145.
6. Cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pagg. 185 e 370.
7. Cfr. *Cultura e lingua*, cit., §§ 10-11.
8. *Ed. cit.*, pag. 133.

qua e là nelle due lingue già nel tempo antico e soprattutto nel Sud-Ovest, *venguit*,¹ e nei dialetti del Limosino, *venguet*.² L'unica difficoltà sta nella mancanza della labiovelare; il fatto però impensierisce fino ad un certo punto perché, come dimostrato dal Cloetta,³ la forma *venit* è proprio quella che si trova attestata più frequentemente nella sezione meridionale del Sud-Ovest (Saintonge e Angoumois).

4) La conservazione della A atona finale, come nei vv. 16 *terra*, 67 *domnas*, oppure nel *refrain*, *Dolentas*, *chaitivas*, etc., non va imputata necessariamente al copista meridionale.⁴ Il fenomeno infatti si riscontra, anche escludendo i *Giuramenti* di Strasburgo, in non pochi testi del Sud-Ovest⁵ e nella *scripta* normanna ed anglo-normanna più arcaicizzante, a cominciare dal *Saint Alexis*.⁶

5) Infine la vocalizzazione limitata della *l* finale (riservata al pronome, ad esempio *eu* < ILLE (v. 20), ed all'articolo maschile appoggiato encliticamente a preposizione, ad esempio *eu* < IN ILLO (v. 22), *deus* < DE ILLOS (v. 65), oppure ad avverbio, *no'u* < NON ILLO (v. 69), anche se puntualmente confermata dalle poesie religiose limosine del medesimo codice, non esclude necessariamente il Sud-Ovest.⁷ Come già rilevato dal Pignon,⁸ il fenomeno interessa nell'epoca più antica tutti i dialetti posti fra il sud dell'Aquitania ed il nord del Poitou, e per tanto nulla vieta di pensare che si trovasse già nell'originale pittavino.

1. Cfr. GÖRLICH, *op. cit.*, pag. 125, § 155.
2. Cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pagg. 247, n. 2 ed ancora 374.
3. *Art. cit.*, pag. 218.
4. Cfr. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 94.
5. Cfr. GÖRLICH, *op. cit.*, pag. 72, § 45.
6. Cfr. *Sankt Alexius. Altfranzösische Legendendichtung des 11. Jahrhunderts*, a cura di G. Rohlfs, Tübinga, 1958³, pag. 7.
7. Cfr. THOMAS, *op. cit.*, pag. 101.
8. Cfr. J. PIGNON, *op. cit.*, pag. 469.

III LA VERSIFICAZIONE

Se si escludono i *refrains*, che fanno parte a sé, due sono i versi impiegati nello *Sponsus*: il settenario trocaico, o tetrametro trocaico catalettico ritmico,¹ nelle strofe latine I e XVIII, ed il *décasyllabe*,² nelle strofe latine VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XVI, XVII, e volgari, II, III, IV, V, XIII, XIV, XV e XIX. Il primo è verso comunissimo nella letteratura mediolatina. Qui è usato nella sua variante ilariana (quella, tanto per intenderci, dell'*Adae carnis | gloriosae || et caduci corporis*) di cui ricalca la disposizione regolare (trocaica) degli accenti (tranne al v. 6 *a nobis*), la cesura secondaria dopo la quarta sillaba e la cadenza, costantemente sdrucchiola. I settenari sono uniti, come al solito nella poesia mediolatina, in *couplets*. La divisione è segnata non solo dall'iniziale maiuscola (vv. 1-10), ma anche dalla rima (naturalmente di tipo mediolatino, per cui quello che conta è l'omofonia delle sillabe finali indipendentemente dalla posizione dell'ultimo accento tonico), costantemente bisillaba (tranne ai vv. 2 e 3, *origines: demones*), e dalla musica, di genere sequenziale,³ che si ripete identica ogni due versi. L'ultimo *couplet* (vv. 83-4) presenta in più una rima interna alla fine delle due cesure (primaria e secondaria), monosillaba al v. 83 e bisillaba al v. 84.

I *décasyllabes* volgari sono raggruppati in strofe di tre (dopo i settenari trocaici) e di quattro versi (dopo i *décasyllabes* latini).⁴ Ogni

1. Per la storia e la morfologia di questo verso si veda DAG NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stoccolma, 1958, pagg. 112-7.

2. Cfr. *op. cit.*, pagg. 152-3.

3. Il tema comporta quattro frasi, $\alpha\beta$ e $\alpha\gamma$, secondo lo schema normale delle sequenze. Cfr. F. LUZZI, *La lauda e i primordi della lirica italiana*, Roma, 1935, pag. 134. Si osservi inoltre che il settenario trocaico è il verso classico della sequenza sin dalla metà dell'XI secolo. Lo troviamo ad esempio nell'*Aurea personet lyra* dei *Carmina Cantabrigiensia* (tradizionalmente attribuito a Fulberto di Chartres, † 1028) di cui la melodia ha rivelata la struttura sequenziale (cfr. D. NORBERG, *op. cit.*, pag. 173), e poi, con la geminazione del primo emistichio, secondo la tecnica del «versus caudatus triperititus», nelle sequenze di tipo vittorino (da cui non poche laudi italiane, la XVIII del Magliabechiano, *Alleluia, alleluia*, e quella bolognese dei Servi della Vergine, *Rayna possentissima*).

4. Tranne la strofa XIII delle *Prudentes*, e, viceversa, la III, che ha un verso in più, per cui si rimanda al § 4 del Cap. IV.

strofa comporta la stessa rima, per lo più maschile – cfr. strofe II, III, IV, V, XIII, XIV, XV –, ma anche femminile – cfr. strofa XIX –. La cesura cade regolarmente dopo la quarta accentata. Non mancano però cesure di tipo «lirico» (cfr. vv. 11, 17, 63 e 87) e due di tipo «epico» (vv. 16 e 85). Per la mescolanza, non accettata dagli editori,¹ di questi tipi di cesura (per quanto se ne diano esempî nella posteriore lirica trobadorica: cfr. il serventese di Peire Vidal, *Drogoman senher*), come anche per le numerose iper- ed ipometrie, si veda nel capitolo sui criteri dell'edizione (IV).

I *décasyllabes* latini hanno anch'essi regolarmente la cesura dopo la quarta sillaba (con un'atona soprannumeraria al v. 30) e cadenza sdrucchiola, secondo la definizione di Maestro Sion: «Rithmi decem sillabarum debent in quarta spondayce, sed in fine dactilice terminari».² A differenza dei *décasyllabes* in lingua volgare sono tutti raggruppati in strofe di quattro, tranne in un caso (strofa XVII) dove invece che quattro si hanno (forse per errore) solo tre versi. Dello schema delle rime, costantemente bisillabe, si parlerà più avanti nel Cap. IV.

L'unione del settenario e del *décasyllabe* in uno stesso componimento non costituisce una novità. Si trova fin dall'inizio nell'inno *Apparebit repentina dies magna domini* (della fine dell'Antichità), dove il *décasyllabe* funge da *refrain* («In tremendo die iudicii») alla fine dei distici di settenari, ed in séguito in non pochi altri *rhythmi* di argomento escatologico ed apocalittico.³ Dato che il tema dello *Sponsus* si ricollega, come si è visto,⁴ alle profezie sulla fine del mondo e l'avvento del Figlio dell'uomo, è molto probabile che la scelta sia stata imposta dal «genere», quello appunto escatologico od apocalittico, dove per tradizione, fin dai testi più antichi, i versi impiegati erano i due che ritroviamo nello *Sponsus*.

I due *refrains* sono costituiti rispettivamente da una frase di cinque sillabe il primo, «Gaire no'i dormet»,⁵ e da una di dodici il secondo, «Dolentas chaitivas» (contando anche l'atona finale) + «trop i avem dormit». Nel primo caso la struttura della strofa risulta quella della

1. Cfr. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 124.

2. Ed. MARI, pag. 390. Per l'origine di questo verso si veda D. S. AVALLE, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, 1963.

3. *Preistoria*, cit., pag. 43, n. 1.

4. Si veda Cap. I, §§ 1 e 2.

5. L'inciso *no'i* vale per una sola sillaba come ad esempio proprio nella *Pas-sion Sainte Catherine*, v. 678: «Ne no'i entent point de raison».

pseudosaffica, dove, come dimostrato dalla storia del «conductus», *De supernis affero nuntium*, è possibile l'aggiunta di un decasillabo (la tendenza è alla condizione della lassa) ed il *refrain* è indifferentemente di cinque sillabe, sulla falsariga dell'adonio («Tam festa dies», rec. del lat. 1139), o di sei sillabe, dove riprende lo schema del secondo emistichio del decasillabo («O quam festa dies», rec. ms. Engelberg, 4-25).¹ Quanto al secondo caso, si osservi che *refrains* costituiti da frasi di sei sillabe moltiplicati per tre o per quattro compaiono già nella poesia mediolatina. Esempi antichissimi, come ci informa il Norberg,² si trovano nella poesia mozarabica, da dove passeranno nella lirica carolingia ed ancora nella poesia latina, dall'XI secolo in poi, sino ad Abelardo³ ed a Tomaso de Kempis.

1. Cit. da L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les Tropes*, I, Parigi, 1886, pag. 166. Secondo H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlino, 1936, pag. 54, si tratterebbe dell'archetipo della strofa delle romanze.

2. *Op. cit.*, pagg. 150-1.

3. *Refrains* di sei sillabe (con atona soprannumeraria, trattandosi di versi in lingua volgare) si incontreranno poco più tardi nei celebri componimenti di Hilarius, *Lingua servi, lingua perfidiae* (strofe di quattro decasillabi, col *refrain, Tort a vers nos li mestre*), *Papa summus, Papatum gloria* (strofe di quattro decasillabi, col *refrain, Tort a qui ne li dune*), e *Cur suspectum me tenet domina?* (strofe di due, o, secondo un'altra recensione, di quattro decasillabi, col *refrain, Tort a vers mei ma dama*), e contemporaneamente nelle *chansons de geste*, dove, come ben dimostrato da A. RONCAGLIA, *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, pagg. 141-57, si trasformano ben presto in «petit vers». Nel lat. 1139 si hanno altri due casi di *refrains* costituiti da frasi di sei sillabe: 3 × 6p nell'*In hoc festo breviter* (fol. 33v); e 7 × 6pp nell'*Annus novus in gaudio* (fol. 36v-37r).

IV

CRITERI DELL'EDIZIONE

1. La storia delle edizioni critiche dello *Sponsus*, quale si può ricostruire attraverso l'apparato dell'*Altfranzösisches Übungsbuch* di W. Foerster e E. Koschwitz¹ e l'opera del Thomas, è esemplare nella misura in cui ci permette di riconfermare la parabola in senso conservatore della filologia applicata ai testi romanzati, dai primi tentativi, avventurosi e radicali, degli studiosi ottocenteschi, propensi a giudicare gli amanuensi medievali gente particolarmente distratta (nella migliore delle ipotesi), ignorante delle leggi fonetiche e prosodiche, irrispettosa della lettera ed in non pochi casi della sostanza, agli editori moderni resi più prudenti dopo la magistrale lezione del Bédier (anche se non pochi dei recuperi da lui operati, ad esempio nella *Chanson de Roland*, sono più il frutto di un conservatorismo programmatico – in caso dubbio, conserva la lezione del manoscritto! – che non di una ragionata dimostrazione linguistica, campo questo in cui non eccelle) e soprattutto fatti più esperti dai progressi compiuti nella conoscenza delle «lingue letterarie» del Medioevo.

L'ultimo editore, il Thomas, è stato indubbiamente il più conservatore di tutti. A suo avviso,² «il est plus important [...] de comprendre le texte que de l'amender». Il principio mi sembra ovvio ed in questo il Thomas ha fatto sicuramente notevoli progressi nei confronti degli editori precedenti, ricavandone un testo molto più interessante e medievalmente autentico di quello proposto dai suoi predecessori. Nonostante ciò, su di un totale di 76 versi, quanti sono quelli effettivamente scritti nel codice (sottraendo insomma gli undici dei vari *refrains* dati in forma compendiaria), le correzioni da lui giudicate indispensabili, sebbene inferiori in numero a quelle proposte dagli editori precedenti, assommano ancora a ben 34, senza contare i titoli saltati o sbagliati, 8 in tutto, che però possono essere imputati a difetto (almeno parzialmente) del rubricatore. L'amanuense, in altre parole, stando al numero degli interventi del Thomas, si sarebbe servito di un esemplare particolarmente corrotto, o, comunque, avrebbe compiuto tanti errori da raggiungere la media, senza dubbio preoccupante, di un errore di trascrizione ogni due versi.

1. Settima edizione a cura di A. HILKA, Lipsia, 1932, col. 93-8 e 293-8.

2. *Ed. cit.*, pag. 20.

Il Thomas, che aveva fatto precise statistiche dei suoi interventi, raffrontandone i risultati con quelli ottenuti dal Cloetta e ricavandone nello stesso tempo giustificati motivi di compiacimento, non si è soffermato su questo particolare. Eppure conclusioni del genere qui sopra descritto avrebbero richiesto due parole di commento, se non altro a giustificazione di un testo che in alcuni casi si differenzia notevolmente da quello dell'originale.

La tradizione manoscritta medievale è ricca di codici compilati con discutibile competenza e scarso senso della precisione. Nello stesso lat. 1139, sezione antica, non mancano testi malconci da cui a volte è difficile cavare un senso compiuto.¹ Sono note le continue lamentele dalla riforma carolingia in poi (si vedano ad esempio i giudizi espressi da Notker Balbulus sull'antifonario di Jumièges) per il pessimo stato di conservazione dei libri liturgici correnti nelle chiese dell'occidente, e soprattutto per gli abusi, anche solo formali, che caratterizzavano la composizione e la trasmissione dei testi in essi conservati. Ora tutto ciò è indubbiamente vero, ma è anche altrettanto vero che tali lamentele, il più delle volte, non sono andate oltre la pura e semplice constatazione di fatto. Come risulta dalla tradizione relativa, al livello della produzione di largo consumo, gli amanuensi, ma anche i consumatori devono aver rinunciato molto spesso a correggere o semplicemente a capire i testi trascritti. L'impressione anzi è che in non pochi casi l'appannarsi del senso si sia addirittura confuso con l'artificio rettorico e che fra ermetismo, mistificazione ed errore si sia stabilita una sorta di solidarietà, come se insomma chiarezza immediata e correttezza filologica fossero divenute ad un certo punto questioni secondarie.

In tali condizioni è evidentemente difficile stabilire fino a che punto sia lecito correggere o meglio «normalizzare» una tradizione del genere. A questo proposito andrà ricordato che gli antifonari, tropari, salteri, etc., censurati dai letterati della corte carolingia ed ancora dopo, hanno servito a generazioni di chierici. Per secoli essi hanno rappresentato la norma del bello scrivere, e, volenti o nolenti, hanno contribuito a formare il gusto degli innumerevoli compositori di

1. Il difetto sembrava dipendere dalle mediocri trascrizioni degli *Analecta Hymnica*. In effetti, come mi conferma l'allievo G. De Alessi, che ne sta ora preparando l'edizione critica, sembra che in non pochi casi gli esemplari di cui si è servito l'amanuense del nostro codice, fossero già notevolmente guasti.

canti e di poesie cui dobbiamo lo sterminato tesoro della innodia mediolatina. Per tanto, già in via preliminare, non sarà forse inutile chiedersi fino a che punto valga il nostro concetto di «errore» e quali norme vadano in effetti applicate ad un *usus scribendi* tanto particolare.

Per quel che riguarda il nostro testo tre sono i presupposti su cui ci siamo basati. Prima di tutto che la lirica religiosa mediolatina, compreso dunque lo *Sponsus*, e tranne poche eccezioni, è soprattutto «poesia per musica». Quindi prima di parlare di «errore», sarà necessario vedere sino a che punto l'eventuale irregolarità non sia giustificata dalla tradizione musicale. Secondo, e questa è una verità molto semplice ma non sempre riconosciuta dagli editori di testi romanzati,¹ che la grammatica del latino medievale comporta norme spesso peculiari ed in alcuni casi francamente divergenti nei confronti di quelle del latino classico. Terzo, che l'anomalia, la rottura dello schema, la «*variatio*», sono tratti caratteristici della civiltà medievale, a tutti i livelli, dal mondo del pensiero all'arte ed alla letteratura. Il rigore ereditato dalla retorica della decadenza (perché qui, nella cultura della bassa latinità, stanno le vere fonti del Medioevo) non ci deve trarre in inganno. Divenuto infatti puro e semplice geometrismo, esso favorisce la trasformazione delle leggi severe dell'armonia (la «*concinntas*») elaborate dagli antichi nella cifratura astratta dei primitivi. In tali condizioni sarà quindi lecito aspettarsi «errori» di ogni genere: nella distribuzione dei versi nelle strofe, nella regolarità dell'impianto, nello schema delle rime, etc., etc.,² anche se poi l'impressione è che tendenza di questo mondo in espansione, ricostruito coi frammenti di una civiltà scomparsa, sia quella di raggiungere un nuovo equilibrio, o, se si vuole, un assetto meno instabile.

Al Thomas, come vedremo, queste considerazioni devono essere parse di poco conto o non del tutto pertinenti. Le sue correzioni infatti tendono tutte a regolarizzare ed a normalizzare la lezione del manoscritto, come se insomma si trattasse di un testo «classico», ed i risultati ottenuti, come si è visto a proposito dell'analisi dello

1. E non solo da loro, come dimostrato dagli studi di sintassi mediolatina e dalle correzioni apportate a non poche edizioni moderne di testi latini del Medioevo da EINAR LÖFSTEDT e soprattutto da DAG NORBERG.

2. Sulla mancanza di esattezza, soprattutto per quel che riguarda il computo matematico propria della civiltà medievale si vedano le belle pagine di M. BLOCH, *La società feudale*, Torino, 1962, pagg. 128-9.

Zumthor,¹ hanno contribuito di non poco a creare nel lettore l'illusione di un'opera organizzata secondo le norme della concatenazione logica degli avvenimenti e della regolare distribuzione delle parti.

Ora, data la diversità dei criteri adottati, è molto probabile che il testo dello *Sponsus* che qui si propone, ce ne dia un'immagine sensibilmente diversa, o, comunque, nuova nei confronti della vulgata; al lettore naturalmente il compito di giudicare se più autentica.

2. Si elencano qui di séguito gli «errori» corretti dal Thomas, indicando il numero d'ordine dei singoli luoghi cui si farà riferimento nel corso della discussione, il verso nella nuova edizione con tra parentesi quello della edizione Thomas, la lezione del manoscritto e quella proposta dal Thomas.

1.	v. 5 (10)	per propheta	*per prophetam ²
2.	v. 12 (22)	aisex (?)	**Aiseet
3.	v. 13 (23)	un espos	** <i>Sponsum</i>
4.	v. 15 (25)	Aisel	*aisel
5.	v. 21 (32)	batut	**pendut
6.	v. 22 (33)	Deu	*eu
7.	v. 22 (33)	desoentre	**Deus soentre
8.	v. 25 (37)	eu trames	**eu entrames
9.	v. 29 (42)	fundimus	*fudimus
10.	v. 31 (44)	et	*ad
11.	v. 44 (57)	otius	*ocius
12.	v. 47 (60)	avem ³	*avet
13.	v. 48 (61)	Ac	*At
14.	v. 48 (61)	celeriter	*celerius
15.	v. 49 (62)	dulciter	*dulcius
16.	v. 55 (68)	que	*quem
17.	v. 56 (69)	nosmed	*nosmet

1. Cfr. più sopra Cap. I, § 6.

2. Le lezioni contrassegnate da un asterisco stanno ad indicare che la correzione compare già in altre edizioni. Le lezioni contrassegnate da due asterischi invece quelle proposte dal THOMAS in sostituzione di altre precedenti. Quelle senza contrassegno infine le correzioni che compaiono per la prima volta nell'edizione THOMAS.

3. Supposto implicitamente, dato che il *refrain* è indicato in forma compendiarica.

18.	v. 56 (69)	[. . .]	*ipse
19.	v. 58 (71)	Et	*At
20.	v. 58 (71)	de	*det
21.	v. 58 (71)	otius	*ocius
22.	v. 59 (72)	sotius	*socius
23.	v. 61 (74)	nosme	*nosmet
24.	v. 61 (74)	fundimus	*fudimus
25.	v. 63 (76)	nostr	vostr
26.	v. 63 (76)	oli	oleo
27.	v. 65 bis (79)	[. . .]	Vos merchaan, nos poet coseler? ¹
28.	v. 76 (90)	illut	illuc
29.	v. 77 (91)	et nos videbimus	non vos videbimus
30.	v. 82 (96)	sotiis	*sociis
31.	v. 82 bis (97)	[. . .]	Atque duc nos * ad dul- ce prandium ¹
32.	v. 84 (101)	pergunt	*perdunt
33.	v. 84 (102)	lumine	*limine
34.	v. 87 (105)	en efern	**in infernum

Le rubriche mancanti o sbagliate sarebbero:

1.	v. 1	[. . .]	**Ecclesia
2.	v. 10 (20)	Prudentes	*Gabriel
3.	v. 52 (65)	[. . .]	*Fatue
4.	v. 62 (75)	[. . .]	ad Prudentes
5.	v. 63 (76)	[. . .]	Prudentes
6.	v. 65 (78)	[. . .]	Fatue
7.	v. 74 (89)	[. . .]	*Fatue
8.	v. 82 (97)	*Modo veniat Sponsus (da trasferirsi dopo il v. 78 = 93).	

Questi errori ed innovazioni si possono dividere in tre categorie a seconda che riguardano il testo latino, quello in lingua volgare ed infine le rubriche. Tale sarà dunque l'ordine con cui le prenderemo in considerazione.

1. Secondo la lezione ricostruita dal Thomas e da lui posta nell'apparato.

3. Errori del testo latino.

1: sembra inutile correggere *per propheta* in *per prophetam*. L'uso di *per* con l'ablativo invece che l'accusativo è fenomeno comune nel latino medievale. Lo si trova già nella *Peregrinatio Aetheriae*¹ e poi in non pochi testi dell'epoca merovingica.² L'uso infine di *per* invece di *a* coi nomi di persona in dipendenza di verbi passivi (cfr. franc. *par*) è già stato osservato nel latino tardo³ ed in quello merovingico.⁴

9 e 24: pur adottando la correzione *fundimus* (perf.) > *fudimus*, non andrà taciuto che la costanza dell'«errore», proprio in quanto manca di basi paleograficamente convincenti, non esclude influenze di altro genere. O di un passivo adattamento alla forma volgare (cfr. fr. *fondimes*, prov. *fondem*) o ancora di estensione del tema del presente alle forme del perfetto, anche quelle forti, per cui non mancano esemplari in Gregorio di Tours.⁵

10: la congiunzione *et* ha qui molto probabilmente valore di zeppa secondo l'uso, probabilmente di origine neotestamentaria, e molto comune nel latino del Medioevo, di introdurre la particella anche laddove non ha una reale funzione sintattica.⁶

11, 21, 22 e 30: TJ compare al posto di CJ fin dal VI-VII secolo. La grafia ha avuto poi larga fortuna nella *scripta* mediolatina⁷ soprattutto in Francia. Le ragioni di tale uso – per cui si potranno

1. Cfr. C. H. GRANDGENT, *Introducción al latín vulgar*, Madrid, 1952², § 96.

2. Cfr. J. VIELLIARD, *Le latin des diplômes royaux et chartes privées de l'époque mérovingienne*, Parigi, 1927, pag. 197, e M. A. PEI, *The Language of the Eight-Century Texts in Northern France*, New York, 1932, pagg. 233-4. In mancanza di spogli grammaticali (fonetici e morfologici) della lingua dei tropari, innari, prosari, etc., francesi dell'epoca più antica (X-XII sec.), saremo costretti a servirci degli studi sul latino volgare e su quello merovingico. Il termine di raffronto non è improprio perché, come già ripetutamente osservato, la riforma carolingia non ha inciso che in misura molto limitata sulla lingua e sullo stile della produzione di largo consumo (come lo è appunto, fra l'altro, quella innografica), rimasta ancorata per tradizione (o per inerzia) ai modelli dell'Alto Medioevo.

3. E. BOURCIEZ, *Éléments de linguistique romane*, Parigi, 1956⁴, § 242b.

4. Cfr. VIELLIARD, *op. cit.*, pag. 207, e PEI, *op. cit.*, pagg. 242-3.

5. Cfr. MAX BONNET, *Le latin de Grégoire de Tours*, Parigi, 1890, pagg. 419-25, dove troviamo perf. del tipo: *contingerit, confringeram, derelinquit, viverit, extinguit, depellit*, etc., etc. Perfetti del genere non sono però altrimenti attestati nel lat. 1139. Altra ipotesi da non scartarsi è che si tratti di ipercorrezione per il tipo *pre(n)simus*.

6. Cfr. ad esempio M. CORTI, *Studi sulla latinità merovingia in testi agiografici minori*, Messina-Milano, 1939, pag. 137.

7. Si veda il saggio riassuntivo di B. LÖFSTEDT, *Studien über die Sprache der langobardischen Gesetze*, Uppsala, 1961, pagg. 169-175.

vedere ad esempio, sempre nel lat. 1139, le due forme, fol. 63v, *Cirenencium* e, fol. 65r, *Cirenentium* per Act. Ap., VI, 9 *Cyrenensium* – sono di natura essenzialmente fonetica come dimostrato dall'avvenuto conguaglio, almeno in territorio gallo-romanzo, fra i due nessi CJ e TJ.

13 e 19: *At* invece di *Ac* (v. 48) ed ancora al posto di *Et* (v. 58), sono correzioni già proposte dal Cloetta. L'uso di *t* invece di *c*,¹ soprattutto in fin di parola, è vezzo grafico diffusissimo nei manoscritti medievali a cominciare da quelli merovingici;² qui però non è escluso il parallelismo con l'*Ac* del verso seguente. Quanto al secondo caso, la congiunzione *Et* ad inizio di periodo è perfettamente in regola con la sintassi mediolatina. Si tratta di particolarità propria dello stile biblico, che si ritrova in altri testi sempre dal lat. 1139 – ad esempio nel *Jerusalem mirabilis*, vv. 9 «*Et ibi cenam fecerat*», 21 «*Et in sepulcro posito*»,³ in *Prophetatus a prophetis*, vv. 17-8 «*Et redemit quos tenebat*»,⁴ etc. etc. – e poi più tardi, proprio all'inizio delle strofe, nella poesia trobadorica, come ad esempio in una canzone di Peire Vidal (ed. Avallé, XXII, v. 10), dove pure il verbo è al congiuntivo: «*E ja Dieus noca'm perdo*».

14 e 15: la correzione adottata dal Thomas è quella già proposta dal Boehmer⁵ sia pure in base a considerazioni leggermente diverse e cioè che tutte le strofe sono monorime con possibilità di variazioni nell'elemento consonantico da coppia a coppia di versi (qui *-ius* ed *-ibus*, come nella strofa XII, *-ius* ed *-imus*). Secondo il Thomas⁶ invece, le due desinenze *-iter* vanno rettificata in *-ius* per ristabilire non solo l'identità delle rime della strofa, come voleva il Boehmer, ma anche l'altro principio che gli è parso di cogliere nell'interno dello *Sponsus*, e cioè che tutte le quartine latine sono legate da una assonanza bisillabica in *i-u*, come se insomma formassero un'unica lunga lassa. Ed ecco come il Thomas immagina il sistema strofico di questa sezione. «[L'] ensemble de strophes, prononcées en latin

1. Già osservato dallo SCHUCHARDT, *Der Vokalismus des Vulgärlateins*, Lipsia, 1866, vol. I, pagg. 159-60.

2. Come risulta ad esempio anche ad una semplice scorsa degli apparati degli *SS rer. merov.* (MGH). Cfr. ad esempio J. PIRSON, *Le latin des formules mérovingiennes et carolingiennes*, in RF, xxvi (1909) 845.

3. In *Analecta Hymnica*, vol. 45 b, Lipsia, 1904, n° 96, pag. 78, dove l'editore legge erroneamente *Qui ibi* (v. 9) invece di *Et ibi*.

4. Ed. G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma, 1952, pag. 148.

5. *Sponsus, mystère des vierges sages et des vierges folles*, in *Romanische Studien*, IV (1879-80) 99-111, ed in particolare pag. 104.

6. *Ed. cit.*, pagg. 139-40.

par les vierges, tant sages que folles, est uni par une seule homophonie vocalique *i-u*. Chaque strophe comporte en outre, le plus souvent, une homophonie consonantique qui lui est particulière et qui contribue à en assurer l'unité dans l'unité plus grande du dialogue. Enfin, lorsque cette dernière condition n'est pas réalisée pour les quatre vers, les éléments homogènes se groupent par couple: v. 71-74 [= 58-61]: *ocius: socius | venimus: fudimus*.¹ Il sistema è indubbia-

1. *Ed. cit.*, pag. 140. Quello dell'alternarsi nell'interno di uno stesso componimento di quartine monorime (AAAA) ad altre costituite da due *couplets* (BBCC) è fenomeno comunissimo non solo nella poesia mediolatina ma anche in quella romanza delle origini. Se infatti passiamo in rassegna le diverse fasi della evoluzione della quartina, ed in particolare di quella ambrosiana, osserviamo che dopo un periodo iniziale di incertezza, in cui compaiono sporadicamente rime nei punti più diversi senza alcun ordine (si veda nel florilegio di DREVES e BLUME, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, Lipsia, 1909, vol. I, pagg. 30-1, il carme di Sedulio *A solis ortus cardine*, e, *ibid.*, vol. II, pag. 3, l'antichissimo inno *Conditor alme siderum*, correggendo, come si deve, 9 *vespero* e 13 *potentia*), la situazione si stabilizza secondo la norma per cui il poeta potrà scrivere componimenti tutti in quartine monorime, oppure tutti in quartine di distici o *couplets*, oppure ancora in quartine monorime alternate a quartine di distici con un lento ed insensibile digradare dall'uno all'altro tipo. Quelle che a noi interessano sono le varietà intermedie. Elimineremo innanzi tutto il caso più comune di componimenti in quartine costituite di *couplets*, dove sporadicamente, ma anche con una certa frequenza, i due *couplets* costituenti la quartina presentano la stessa rima: cfr. ad esempio il testo anonimo dei PAC, III, pag. 680, n° III, str. VI e IX, e i due componimenti di Hartmann, PAC, IV, I, pag. 318, n° III, str. II, IV e forse III, e di Marbodo di Rennes, *Omnes immundi currite*, negli AH, vol. L, n° 309, strofe V e VIII. Il genere ha avuto larga diffusione anche nella letteratura volgare a cominciare dalla *Passion* di Clermont-Ferrand, e poi ancora nella letteratura drammatica (cfr. la *Seinte Resurrection*, ed. T. ATKINSON JENKINS, J. M. MANLY, MILDRED K. POPE e JEAN G. WRIGHT, Oxford, 1943, pagg. lxxvi-lxxviii), in quella romanzesca, nelle Vite dei santi (cfr. M. ROQUES, *Sur deux particularités métriques de la «Vie de Saint Grégoire» en ancien français*, in *Rom.*, XLVIII [1922] 41-8), nei *lais* di Maria di Francia, nel *Roman de la Violette*, etc., etc. Altro caso, abbastanza frequente, è quello dei componimenti scritti in un numero pressoché uguale di quartine monorime e di quartine di distici, che è forse il genere più antico, dato che si trova già in Venanzio Fortunato: cfr. *Vexilla regis prodeunt, Tibi laus, perennis auctor, Agnoscat omne saeculum, Quam terra, pontus, aethera* (nel cit. florilegio di DREVES-BLUME, vol. I, pagg. 38-41). Esempari più recenti si trovano nel lat. 1139, foll. 32r-32v, *Deus in adiutorium, intende laborantium*, ed in un innario veronese della stessa epoca, *Lucifer diem inchoat*, pubblicato da DREVES-BLUME, *ed. cit.*, vol. II, pag. 370. Numerosi infine i componimenti in quartine monorime, dove compaiono qua e là sporadicamente, proprio come nello *Sponsus*, gruppi di distici. Si veda ad esempio l'inno *In Nativitate Domini*, di origine, forse, mozarabica (nel florilegio di DREVES-BLUME, vol. II, pag. 14; il ms. più antico è del X sec.), il *Rhythmus in Odonem Regem* di un anonimo del X sec. (PAC, IV, I, pagg. 137-8), l'inno di Alfano di Salerno († 1085), *Laetare, mater, parturis quae filios* (DREVES-BLUME, *op. cit.*, vol. I, pagg. 179-80), gli inni ambrosiani di

mente ingegnoso, ma manca, andrà pur osservato, di equivalenti noti nella poesia ritmica dell'epoca. L'obiezione, è vero, sarebbe di scarso peso, se non si sommasse all'obbligo di eliminare alcune fastidiose anomalie con ritocchi di vario genere, basati a loro volta su ipotesi non verificabili. E così il Thomas non solo corregge la desinenza *-iter* in *-ius*, ma si vede costretto per di più a postulare che la strofa VII, tutta in *-eris*, è stata aggiunta più tardi, solo perché non rientra nel sistema da lui immaginato.¹ L'argomento, proprio in quanto basato su di un circolo vizioso, non regge e per tanto l'ipotesi resta indimostrata sia per quel che riguarda il sistema ipotizzato, sia ancora per l'aggiunta della strofa VII e la supposta modifica delle desinenze *-ius* in *-iter* nella strofa X. La verità forse è molto più banale di quanto non si immagini. Come infatti risulta da altri testi dello stesso genere, tali combinazioni (nel nostro caso la congruenza di sette strofe su nove nell'assonanza *i-u*) sono per lo più puramente fortuite. Un esempio molto simile si ha in un inno di Giovanni Hoveden († 1272), *O amoris, pectus, sacrarium*,² dove su sette quartine ben quattro (I, II, IV, V) sembrano unite dall'assonanza *i-u*, proprio come nello *Sponsus* (I, *-ium*, II, *-ibus*, IV, *-itus*, V, *-ium*), mentre le altre tre hanno rime loro particolari. Lo stesso dicasi di un componimento del lat. 1139, fol. 47r, *Pater tui sumus*, costituito di quattro tetrastici, dove la rima B (*-e*) compare due volte nella I, II e III strofa e addirittura quattro volte nella IV. Ora anche in questi casi il ritorno della stessa rima od assonanza ha tutta l'aria di essere casuale, e, comunque, di non dipendere da particolari artifici metrici.

16: l'uso di *que* (o *quae*) come forma unica del pronome relativo, è comunissimo nel latino dell'alto Medioevo.³ Dato però il carattere del nostro testo e la mancanza di altri esempî del genere nel manoscritto, è molto probabile che si tratti di semplice svista (caduta del *titulus*).

17, 20, 23 e 28: inutile sottolineare l'anacronismo delle normalizzazioni *nosmed* > *nosmet*, *de* > *det*, *nosme* > *nosmet* e la superfluità della correzione *illut* > *illuc*. La caduta della *-t* è frequente fin dai primi secoli dell'E.V.; lo stesso dicasi del passaggio di *-t* a *-d*, e,

diffusione milanese, *Deus tuorum militum* (*ibid.*, vol. II, pagg. 369-70) e *Iesu, corona celsior* (*ibid.*, vol. II, pagg. 377-8), etc., etc.

1. *Ed. cit.*, pag. 140, n. 1.

2. Nel cit. florilegio di DREVES-BLUME, vol. I, pag. 347.

3. Cfr. J. VIELLIARD, *op. cit.*, pagg. 155-6, M. PEI, *op. cit.*, pagg. 175-180 (con bibliografia precedente).

viceversa, di *-d* a *-t*.¹ Tanto la caduta della dentale finale, quanto gli scambi, sempre in posizione finale, fra la sorda e la sonora si ritrovano poi come al solito nel latino merovingico.²

18 e 31: l'integrazione di *ipse* è inutile. Le sillabe mancanti cadono proprio all'altezza di un *recto tono*, vale a dire di un recitativo, e qui, come è noto a tutti i musicologi,³ si possono togliere o aggiungere note senza che la melodia ne venga a soffrire. Come si vedrà più avanti, le infrazioni al sillabismo nel nostro testo sono numerose; tutte però si trovano (fatto questo che sembra essere sfuggito al Thomas) proprio in corrispondenza di un *recto tono*. La coincidenza non può essere casuale. Essa infatti si spiegherà come una concessione fatta dall'autore alle norme della musica, o meglio come un alibi assunto dalla linea musicale per le eventuali vacanze di una versificazione ancora strettamente legata alle esperienze del canto monodico e corale. Lo stesso dicasi per la presunta omissione di un verso alla strofa XVII. Dato che la strofa era cantata presumibilmente sul tema C, quello insomma delle Fatue (qui infatti sono loro che parlano rivolgendosi a Cristo), è molto probabile che il taglio sia stato operato dall'autore stesso del dramma mediante la soppressione di una delle tre frasi identiche, α , che costituiscono la prima parte del tema. Si noti infine che «autore» è espressione, come al solito nel dramma liturgico, estremamente aleatoria, dato che i codici che ce ne hanno trasmesso i prodotti, fanno di norma testo ed ogni recensione ha in sostanza valore di originale.

29: *video*, usato assolutamente, nel significato di «vedere, accorgersi», è indubbiamente locuzione sospetta.⁴ Data però la tendenza della sintassi mediolatina alle improvvise cadute di tono ed ai cedimenti stilistici al livello del parlato, non è escluso che l'espressione circolasse già all'epoca dello *Sponsus*.

32, 33: il primo emendamento pare indispensabile. La ripetizione di *pergunt* è dovuta forse ad anticipazione mentale. La correzione di *lumine* in *limine*, proposta dal Wright, anche se non stretta-

1. Cfr. SCHUCHARDT, *op. cit.*, vol. 1, pagg. 118-23, GRANDGENT, *op. cit.*, §§ 282 e 285, e V. VÄÄNÄNEN, *Introduction au latin vulgaire*, Parigi 1963, §§ 130 e 131.

2. Cfr. M. PEI, *op. cit.*, pagg. 87 (ad es. *sybymed*), 91 (ad es. *illut*) e 89 (caduta della *-t*). Il fenomeno si estende anche agli altri testi della sez. antica del lat.

1139.

3. Cfr. L. P. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 189, n. 2.

4. *Ibid.*, pag. 220.

mente necessaria (la rima «du même au même» potrebbe qui sottolineare il parallelismo fra la «luce» dell'anima beata e quella del Paradiso. Cfr. Matteo, xxv, 30: «Et inutilem servum eicite in tenebras exteriores») ha il vantaggio di meglio inquadrarsi nello stile lambiccato del testo latino, fra le allitterazioni, vv. 1 «vigilate virgines», 38 «lumen lampadibus», 84 «perdunt procul pergunt», le ripetizioni, vv. 2 «gaudent et gaudebunt», 43 «precarum precamur», 56 «nobis nosmed», le anafore, vv. 48 «ite . . . ite», 48-9 «Ac . . . Ac», 59 «quas . . . quas», e, proprio in questo luogo, le paronomasie, «perdunt-pergunt» e «lumine-limine».

4. Errori del testo in lingua volgare.

2: si è discusso a lungo su *aisex* oppure *aise* (?). Il segno finale non è simile né alla *x* – si veda ad esempio al v. 1 *xpistus* e nel testo dell'*Oc est de mulieribus* che precede immediatamente al fol. 53r, *excelsus, surrexit, predixerat* – né al compendium della *et* – per cui si rimanda ai vv. 13, 15, 26 *atend*, 41 *voc*, 85 *al*, 87 *ser* –. Dato che anche altrove si hanno segni poco chiari – difetto forse della pergamena, della penna o dell'amanuense stesso? (cfr. v. 17 *uirgine* seguito da un trattino obliquo come una *x*, 29 *neghigenter* con uno strano segno, una specie di *v*, al posto della seconda *e*, 49 *rogate* o *rogare*?, 71 *saic*, *saie*,¹ o *siric*?, 87, *eferei* o *eferci*?; ma in questi due ultimi casi si può pensare ad una *n* scritta poco chiaramente, così *sinc*² ed *efern*) –, è molto probabile che si tratti di scorse di penna. In man-

1. Il THOMAS, *ed. cit.*, pag. 218, rifiuta la lezione *saie* in base a considerazioni che vengono a contraddire la sua tesi sull'origine normanna dello *Sponsus*. Prima di tutto ci si può chiedere perché «la désinence *e* n'est pas justifiée par le dialecte»; qui è probabile che il THOMAS pensasse all'amanuense, perché nel dialetto dell'autore, se è veramente normanno, come pretende il THOMAS, il passaggio di *-A* atona ad *-e* sarebbe comunque perfettamente normale. Altro motivo per rifiutare la lezione è la mancanza della *-s* flessionale. Ma questa manca anche al v. 13 *Iesu salvaire*, secondo il normale processo di scempiamento fonosintattico dei testi più arcaici; cfr. nella *Passion*, v. 129 *Al'sos* per *Als sos*, 185 *Lo'sos* per *Los sos*, 470 *Jesu'se* per *Jesus se*, etc., per cui si rimanda a *Cultura e lingua francese*, cit., § 64. La riduzione di *vostras* a *voz* per ristabilire la misura delle sillabe, è infine da scartarsi decisamente, perché, sempre secondo il Thomas, si sarebbe costretti ad accogliere «une forme monosyllabique empruntée au Nord». Ma il testo, ci chiederemo ancora una volta, non era originariamente normanno?

2. In questo modo d'altronde è stato letto, e comunque come parola monosillabica, dall'amanuense addetto alla trascrizione della notazione musicale che gli ha sovrapposto una sola nota.

canza di meglio e per suggerimento del testo della parabola «Exite obviam ei», intenderemo quindi *eiset*, con passaggio di *ei-* ad *ai-* per influenza dell'*aisso* che precede immediatamente (v. 11).¹

3, 8: il verso 13 è un alessandrino invece di un *décasyllabe*; per tanto gli editori sono intervenuti in vario modo per ristabilire la misura del verso. Ancora una volta però le due sillabe in più (nel primo emistichio) sono ampiamente giustificate dalla melodia dove troviamo un *recto tono* particolarmente insistito.² Meno sicuro invece il caso del v. 25, mancante di una sillaba proprio all'altezza di una singola nota ribattuta, come dimostrato dai guasti della notazione musicale. Degli emendamenti già proposti il migliore (qui adottato) è quello del Bochner: «eu m'a trames aici».

4: considerazioni non diverse si potrebbero fare per il verso in più della III strofa. Secondo il Thomas,³ il *refrain* del gruppo cui appartiene questa strofa, sarebbe composto non da uno ma da due versi, vale a dire oltre che dal v. 14, frase γ , anche dal v. 15, frase α . Dato però che fra i due non vi sono rapporti sintattici evidenti, il legamento avverrebbe piuttosto con la strofa precedente, così:

strofa II «Iesu'salvaire a nom»	[. . .] «aisel Espos» (soggetto)
strofa III «Venit en terra»	[. . .] «aisel Espos» (soggetto)
strofa IV «Eu fo batut»	[. . .] «aisel Espos» (soggetto)
strofa V «Atendet lo»	[. . .] «aisel Espos» (complemento oggetto)

ed il versicolo «Gaire no'i dormet» dal canto suo costituirebbe un inciso parentetico. La soluzione adottata permette al Thomas di evitare «un remaniement important»,⁴ come l'espunzione di uno dei versi in soprannumero. «A notre sens, les corrections qui nécessitent une operation chirurgicale consistant à corriger la teneur du texte pour l'amener à la solution souhaitée, sont en principe gravement suspectes».⁵ Per tanto, sempre secondo il Thomas, se errore c'è,

1. Secondo il THOMAS, *ed. cit.*, pag. 108, *ei-* > *ai-* per influenza della «consonne iotacisée» come in *aisso*, *aici*, *aissamen*, etc.

2. Un asclepiadeo minore («persona filii missa non altera») troviamo ancora in una strofa di decasillabi della sequenza polimetrica *Alto consilio* sempre del lat. 1139, sezione antica (fol. 38v). Anche qui però l'aggiunta cade all'altezza di un *recto tono*.

3. *Ed. cit.*, pag. 227.

4. *Ibid.*, pag. 228, n. 1.

5. *Ibid.*, pag. 226. Interventi del genere erano già stati infatti proposti dagli editori precedenti che hanno optato per il *refrain* ad un verso solo. Lo

questo è solo dell'amanuense addetto alla trascrizione della notazione musicale che avrebbe scambiato, anche per influenza del trattino rosso aggiunto dal rubricatore alla iniziale di *Aisel*, il secondo verso del *refrain* per il primo della strofa successiva e si sarebbe quindi visto costretto ad anticipare la frase β al v. 17^t deformandola nello stesso tempo in base all'ultima frase β da lui trascritta, quella del v. 13. Il ragionamento non è molto chiaro (perché servirsi come modello della frase β trascritta al v. 13, per cui era necessario ritornare indietro con l'occhio, e non di quella del v. 18 che seguiva immediatamente?). Comunque sia, la soluzione da lui adottata è stata di sostituire la frase α^2 alla frase β del v. 17, e di riattaccare il v. 15 al *refrain*. L'intervento chirurgico in altre parole è stato, molto semplicemente, trasferito dal testo letterario a quello musicale.

Con la correzione proposta dal Thomas il *refrain* risulta dunque composto di due frasi, di cui una originale γ (quella del v. 14) ed una presa di peso dalla fronte della strofa α (quella del v. 15). A questo punto il Thomas prende in esame la obiezione del Rauhut, secondo il quale «le retour, au deuxième vers du refrain, de la mélodie du premier vers du couplet serait [. . .] contraire aux lois musicales, parce que, dans le passage d'une strophe à l'autre, la séparation entre celles-ci s'en trouve effacée».³ A dir la verità, il Rauhut è molto più preciso, perché a suo avviso quello che preoccupa non è tanto la possibilità di dividere una strofa dall'altra, quanto piuttosto il problema di distinguere le strofe, con il loro andamento melodico «vivace», dal *refrain* molto più «tranquillo e pacato».⁴ Ora gli esempi portati dal Thomas per provare che la musica medievale conosce strofe in cui il primo e l'ultimo verso presentano la medesima frase musicale, non hanno alcun peso, trattandosi di componimenti senza

SCHWAN, *Zu den ältesten französischen Denkmälern*, in ZRPh, XI (1887) 469-73, il FOERSTER, *Altfranz. Übungsbuch*, cit., coll. 295-6, n. 1, il LIUZZI ed il RAUHUT espungono il v. 18. Il BECK (cfr. il cit. *Altfranz. Übungsbuch*, coll. 293-4) invece il v. 17. Il FOERSTER, *ibid.*, coll. 293-4, infine non esclude l'ipotesi inversa e cioè che l'incoerenza vada imputata piuttosto a difetto delle strofe corrispondenti, vale a dire della II, IV e V, dove sarebbe caduto un verso.

1. *Ed. cit.*, pagg. 229-30.

2. E non β o meglio B, per usare la sua terminologia, come scrive erroneamente a pag. 231.

3. *Ed. cit.*, pag. 231.

4. Cfr. *art. cit.*, pagg. 25-6: «ferner passt dieser bewegte Melodieteil [della frase α] nicht als Strophenschluss nach dem ruhigen Melodieteil von *Gaire no'i dormet*. Der Refrain *Gaire no'i dormet* | *Aisel espos que vos or atendet* wäre nur dann annehmbar, wenn der letzte Vers eine andere Melodie hätte».

refrain. Ed il *refrain*, nonostante tutto, che non si distingue, anche parzialmente, dalle strofe cui si contrappone, non è più un *refrain*.

In realtà la ripetizione della frase β non è così casuale come immagina il Thomas. Ancora una volta infatti l'«irregolarità» cade all'altezza di un *recto tono*, il cui raddoppio non comporta turbamenti di sorta nella linea melodica del tema. Anzi, se si osserva attentamente la struttura del v. 17, risulterà evidente che la caduta delle due ultime sezioni della cadenza, il fa ed il *torculus* sol-la-sol, non è dovuta, come pensava il Thomas, al fatto che l'amanuense è stato un po' troppo «lungo» sul *recto tono* (sulla falsariga del v. 13), ma molto più semplicemente all'esigenza di evitare una cadenza in sol quando il tema non era ancora terminato. La scelta è in perfetta regola con le leggi della struttura musicale di questa sezione, dove tutte le frasi chiudono con un re, tranne l'ultima che cade appunto in sol. Anche in questo caso dunque la «regolarità» strofica è elemento estremamente aleatorio, soprattutto in rapporto alla già constatata tendenziale asimmetria della musica medievale. D'altronde versi in più compaiono qua e là nelle strofe regolari della poesia mediolatina (non si parla dei versi in meno, che possono essere caduti per inavvertenza del copista o per altre ragioni di natura meccanica) ed il fenomeno non ha nulla di straordinario trattandosi di fatto puramente biologico connesso con la tendenza, normale in questo periodo, della strofa regolare a trasformarsi in lassa.¹

5: il Thomas² osserva che in nessun testo è fatto cenno a percosse inflitte a Gesù Cristo sulla croce. A suo avviso l'errore è dovuto a distrazione del copista che avrebbe ripetuto la parola *batut* dal verso precedente, come gli è successo ancora ai vv. 83 e 84 per le parole *pergunt* e *lumine*. La soluzione adottata è stata quindi di sostituire a *batut* il participio passato *pendut* che ricava da altri testi

1. Per la bibliografia sulla questione basterà rimandare a D. S. AVALLE, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, 1962, vol. I, pagg. 119-160. Cfr. anche URSPRUNG, *art. cit.*, pag. 186: «Denn nach dem Bau der Melodien in Sponsus-Spiel und schon vorher im Rachelspiel sowie überhaupt vieler alter Liedweisen konnte für einen überschüssigen Vers eine und namentlich die erste Melodiezeile leicht wiederholt bzw. um einmal mehr wiederholt werden und umgekehrt bei einer das Schema nicht füllenden Zeilenzahl war eine Melodiezeile weniger zu wiederholen; der Strophenbau hatte damals öfters ein labiles Gleichgewicht, es gab damals noch, wie man sagen darf, eine labile Strophenform. Der verdächtige Vers ist zweifellos echt».

2. *Ed. cit.*, pag. 208.

agiografici del XII e XIII secolo. Gli esempî portati appaiono nel complesso convincenti e comunque permettono di restaurare una lezione di gran lunga superiore, anche sotto il rispetto paleografico, al *levet* proposto dal Cloetta.

6: la correzione *Deu* in *eu* appare ovvia. La *D* è rubrica erratica, capitata qui forse dal v. 32, dove avrebbe dovuto servire da iniziale del *refrain*: *Dolentas*, etc.

7: secondo il Thomas,¹ «si *soentre* est courant, *desoentre* ne semble se trouver dans aucun texte». Inoltre, sempre secondo il Thomas, che Gesù Cristo sia stato messo nella tomba «subito dopo» (come egli traduce *desoentre*) la morte, è contrario alla narrazione evangelica. Molto più probabile invece che si tratti del «mot roman *Deus*, dont l'abréviation⁹ a été omise [. . .]. *Soentre* a le sens de 'immédiatement après', 'aussitôt'. *Fo*, exprimé au v. 31 [= 20 della nostra ed.], reste sous-entendu ici, comme dans l'autre interprétation. On traduira: 'Dans le tombeau, Dieu aussitôt, il fut déposé', c'est-à-dire séparé de la nature humaine et rendu à la divinité». A parte il barocco ed il cattivo gusto dell'espressione, che non avrebbe comunque equivalenti nella sintassi arcaica, basterà la semplice incongruenza o stranezza teologica dell'espressione a rendere inaccettabile l'emendamento proposto. La soluzione, aggiungeremo, è ancora una volta quella più semplice. *Desoentre*, per lo più nella forma *deseguentre* (sfuggita ovviamente al Thomas), si trova infatti in non pochi testi occitanici,² e non col significato di «subito dopo», ma nell'altro, molto più comune, di «in séguito, dopo, etc.», che è appunto quello che ci saremmo comunque attesi dallo *Sponsus*.

12: il Thomas modifica *avem* in *avet* in quanto il *refrain* sarebbe qui cantato dalle vergini prudenti. La correzione non ha ragione di essere perché non è escluso, anzi è molto probabile, che la parte delle Prudentes fosse scandita dal doloroso messaggio delle vergini stolte. Il dialogato, molto più fitto, ne risulta musicalmente più mosso ed interessante.

25: secondo il Thomas³ il verbo *querre* ha valore di «chiedere» solo quando è seguito da proposizione aperta dalla cong. *que*. Quindi la frase non può significare: «Voi ci chiedete di dare (che noi vi diamo) un po' del nostro olio?», come viene tradotta per lo più dagli

1. *Ed. cit.*, pag. 209.

2. Si veda il *Lexique roman* del RAYNOUARD, vol. V, pag. 181.

3. *Ed. cit.*, pag. 216.

editori. La tesi del Thomas è che nell'originale il verso suonasse in tutt'altra maniera, vale a dire « De vostr'oleo¹ queret nos a doner », dove *querre* significa « volere » (« Ci volete dare del vostro olio? »), e che fosse riferito alle vergini stolte, come per altro dimostrato dalla mancanza di una rubrica particolare. Il rilievo è inesatto perché proprio con i verbi « chiedere, pregare, supplicare » (anche se mancano esempli specifici per *querre*) e indipendentemente dal fatto che il soggetto sia o no lo stesso, la sintassi arcaica conosce l'uso dell'infinito semplice (cfr. *Passion*, v. 119 « Toz sos fidels seder rovet ») o preceduto, come nel nostro caso, dalla preposizione *a* (cfr. *Couronnement Loois*, 1745, « En nom Deu, enfes, cil m'a mal engeignié, qui te rova a venir a mon pié »).² Venuta a cadere la necessità della correzione, anche questo verso andrà attribuito con gli altri due della strofa alle Prudentes, come per altro pienamente confermato dalla notazione musicale.

26 e 34: gli editori sono di massima restii ad accettare cesure « liriche », vale a dire con l'accento sulla terza invece che sulla quarta, fuori della poesia trobadorica. E così anche lo *Sponsus* è stato sottoposto ai consueti ritocchi intesi a riconfermare o, meglio, a ribadire la legge, oramai passata in giudicato, che tale tipo di cesura è propria della sola poesia lirica (« senza eccezioni di sorta »). Il Thomas, per conto proprio, ha unificato le correzioni, riferendo l'anomalia alla presenza in cesura di parole latine (farciture o, con maggiore esattezza, barbarolessi), per le quali ovviamente la legge di cui sopra non ha valore. Quindi v. 63 *De vostr'oleo*, come ai vv. 11 e 17, rispettivamente *Oiet virgines* e *De la virgine*, ed al v. 87, apparentemente ipometro, *in infernum*. Ora, a parte il fatto che lo stesso Thomas non sa indicare altri esempli di decasillabi latini con il primo emistichio di cinque sillabe e con l'accento sulla terza, ci si può chiedere come è possibile che le parole latine cadessero sempre in fin di emistichio e che l'amanuense le abbia tradotte in volgare col risultato di cavarne

1. Per le ragioni della modifica di *oli* in *oleo* si veda un po' più avanti.

2. L'esempio è tratto da E. GAMILLSCHEG, *Historische französische Syntax*, Tübinga, 1957, pag. 467. Dello stesso si veda quello che dice della nostra costruzione a pag. 460: « Die Verba des Bittens, Verlangens werden afz. u.a. mit dem Accusativ der Person und Respectivobjekt der Sache konstruiert, s. § 86. Dem entspricht der Typus *il le prie de venir* (und im Anschluss daran *il lui dit de venir*, s. o.). [. . .] Daneben konstruiert schon Gregor von Tours diese Verba der Willensäusserung mit dem Accusativ + Infinitiv, Stimming 93, und entsprechend afz. *De sa maisun les rueve eissir* (MFrance, *Fables*, VIII, 15) [. . .] Im Altfranzösischen ist aber nach Verben, die eine zukünftige Vorstellung beinhalten, die Präposition *à* eingetreten, etc. ».

delle cesure « liriche », senza accorgersi di contravvenire in tal modo alle norme della versificazione volgare (almeno così come è stata immaginata dagli studiosi del secolo scorso).

Quello che non è stato sufficientemente preso in considerazione è il carattere particolare dello *Sponsus*, o meglio del genere cui appartiene. Che, è vero, definiamo drammatico, ma solo *a posteriori*, perché, non bisognerà dimenticarlo, lo *Sponsus*, alla pari dei tropi e dei « versus » da cui proviene, è componimento sostanzialmente e squisitamente lirico. Tale carattere gli è stato per altro pienamente riconosciuto dai musicologi moderni, che hanno messo in rilievo l'andamento sequenziale¹ o innodico² della « praefatio » (vv. 1-10), oppure ancora il sistema melodico delle strofe cantate da Gabriele, che ricalca quello della canzone volgare (« vers »), con la fronte α , e la sirima β , etc., o addirittura, come il Gennrich,³ che hanno creduto di cogliere nella struttura del dramma non pochi elementi propri del genere del *lai*.

Per quel che riguarda il caso di *virgines* (v. 11) e di *virgine* (v. 17) il Thomas ha obiettato⁴ la presenza sulle tre sillabe di tre neumi o gruppi di neumi, che farebbero pensare a parola latina. Il Thomas però non sapeva che la tradizione scrittoria musicale del Medioevo comporta di norma note o gruppi di note (*ligaturae* o *coniuncturae*) su tutte le vocali indipendentemente dal fatto che abbiano o no valore sillabico, come ad esempio sui due elementi dei dittonghi, sulle sillabe elise per sinalefe, etc., etc. Non pochi esempli di tale uso si trovano proprio qui nello *Sponsus*, come al v. 13, dove l'amanuense, non essendosi accorto (?) della sinalefe fra l'ultima sillaba di *salvaire* ed il monosillabo che segue, *a*, ha allungato di una nota il *recto tono*, oppure al v. 24, dove ha ribattuto l'ultima nota della *clivis* finale, in modo da ricavarne una nota per coprire la seconda *i* di *dii*, che ha ovviamente valore semiconsonantico e comunque era fuso nella pronuncia con la prima *i*, come dimostrato dalla rima con *aici* e *praici* (vv. 25 e 26), oppure ancora al verso seguente, dove ha creduto di

1. Cfr. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della lirica italiana*, Roma, 1935, vol. I, pag. 134. O. URSPRUNG, *Das Sponsus-Spiel*, cit., pag. 92, parla di « un conductus con chiaro andamento lirico ».

2. Cfr. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 137; di moduli lirici in genere parla ancora alle pagg. 157-60.

3. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalter. Liedes*, Halle, 1932, pag. 156.

4. Cfr. *La versification et les leçons douteuses du « Sponsus »*. *Texte roman*, in *Rom.*, LIII (1927) 51, e *ed. cit.*, pagg. 127, n. 1, e 131.

dover fornire di notazione musicale ciascuno dei due elementi del dittongo *ai* in *aici*, scegliendo questa volta la soluzione inversa, quella cioè di anticipare la prima nota della *clivis* finale, etc. etc. Lo stesso si dovrà dire di *virgines* e *virgine*, divenuti parole latine per motivi puramente contingenti (e cioè proprio per questa abitudine di mettere note su tutte le vocali e semivocali), ma che andranno intesi come semplici grafie al posto di *virges* e di *virge*, alla pari delle altre parole che troviamo ad esempio nel *Sant Lethgier*, vv. 18 *litteras*, 174 e 237 *anima*, 218 *credere* (tutte in effetti bisillabe), nella *Vie de Saint Alexis*, nella *Chanson de Roland*, per cui basterà ricordare i soliti *imagine*, *angele*, *pagene*, etc., ed in tanti altri testi delle origini compresa la *Passion Sainte Catherine*.

Resta il caso del v. 87, *en efern*, con la sua apparente ipometria. Si è detto apparente di proposito, perché ai numerosi emendamenti già proposti (tutti tanto buoni da metterci nell'imbarazzo nel caso che si decidesse di colmare la lacuna coi soliti mezzi) si può opporre ancora una volta la considerazione musicale e più precisamente il modo con cui venivano, e tuttora vengono, cantate nel gregoriano le parole dove si trovano gruppi consonantici complessi (ad es. *rn* proprio come nella nostra parola). In casi del genere la tradizione, confortata dalla pratica viva dei cantanti, è di interpolare una vocale transitoria che renda più chiara la pronuncia e nello stesso tempo eviti il fastidio di un troppo prolungato fruscio consonantico. L'uso non è semplicemente musicale, ma ha anche precise ragioni fisiologiche, tanto che lo si riscontra, anche indipendentemente dal canto, un po' dovunque e, per le lingue e l'epoca che ci interessano, sin dal latino tardo¹ e dal latino merovingico.² Il valore sillabico di queste vocali transitorie è già stato riconosciuto da Beda³ in una pagina del suo *De arte metrica*, dove a proposito di esametri spondaici del tipo:

Illi continuo statuunt ter dena argenti

oppure

Dixerat haec, et laeta libidinis interfectae

osserva che gli autori dovevano aver scandito il verso in modo che «addita in sono vocali, quam non scribebant, dactylus potius quam

1. Cfr. SCHUCHARDT, *op. cit.*, vol. II, pagg. 394-441.

2. Cfr. VIELLIARD, *op. cit.*, pag. 105.

3. Cfr. H. KEIL, *Grammatici latini*, Lipsia, 1880, vol. VII, pag. 250.

spondeus existeret, verbi gratia [...] INTERIFECTAE [...] et per synalipham DENARIGENTI». La spiegazione è sbagliata. Molto più interessanti invece le indicazioni che se ne possono ricavare quanto alla versificazione medievale, vale a dire la possibilità di vocali virtuali («quam non scribebant»), e soprattutto l'accenno, fatto un po' più in là, all'uso degli autori di inni e di canti religiosi, di intercalare una vocale di «temperamento» nei gruppi costituiti da una *r* più un'altra consonante. «Quod ideo magis *r* littera quam ceterae consonantes patitur, quia quae durius naturaliter sonat durior efficitur, cum ab aliis consonantibus excipitur; atque ideo sonus ei vocalis adponitur, cuius temperamento eius levigetur asperitas. quod etiam in cantilenis ecclesiasticis saepe in eadem *r* littera facere consuerunt qui antiphonas vel responsoria vel cetera huius modi, quae cum melodia dicuntur, rite dicere norunt».

Non del tutto escluso quindi che si scrivesse *efern*, ma si pronunciasse, come vuole Beda, *eferen*, e che pertanto il *décasyllabe*, apparentemente ipometro, fosse in realtà corretto proprio in quanto numericamente giustificato da quel tipo di sillabazione.¹

27: la mancanza di un verso nella strofa romanza delle *Prudentes* non sembra giustificata dalla melodia, dato che qui la caduta del verso comporta non la soppressione di una frase ripetuta (come nella strofa XVII), ma di un inciso melodico significativo unico. Il caso non è chiaro. Comunque sia, siamo troppo poco informati sulle abitudini dell'epoca per azzardare senz'altro un emendamento così radicale come quello proposto dal Thomas.

5. Le rubriche.

Il Thomas è intervenuto pesantemente anche in questo settore, modificando qua e là l'originale con grande libertà. Vero è che le sue aggiunte e correzioni sembrano giustificate dalla particolare trascuratezza del rubricatore. Anche qui però non sarà forse inutile una maggiore discrezione, se non altro a tutela di una tradizione mantenutasi inalterata nei secoli in cui il lat. 1139 è rimasto di proprietà della biblioteca della Abbazia, sebbene, come è da presumersi, il codice

1. Ragioni prosodiche dello stesso genere e non semplicemente morfologiche (cfr. J. VIELLIARD, *op. cit.*, pag. 172, n. 4, e M. PEI, *op. cit.*, pag. 187) può avere il *ferit*, per *fert*, scritto in tutte lettere e garantito dalla misura sillabica del verso, che troviamo nell'ultima strofa del *Letabundi iubilemus* dello stesso manoscritto (fol. 58v).

sia stato utilizzato più di una volta per la rappresentazione del dramma.

E così eviteremo la rubrica ECCLESIA (v. 1), attribuita dal Thomas alla *praefatio*, che sarà stata cantata via via da questo o quel personaggio a seconda delle necessità del momento,¹ ed ancora non cambieremo la rubrica (v. 10) PRUDENTES in GABRIEL,² non essendo escluso che la *praefatio* fosse cantata dall'angelo Gabriele e che la rubrica PRUDENTES stesse ad indicare che Gabriele si rivolge dopo la *praefatio* alle Prudentes presenti sulla scena. Le vergini stolte entrano più tardi; cfr. v. 28 «Nos virgines que ad vos venimus». Come si è già osservato a proposito dell'espressione «De nostr'oli», saranno quindi inutili le correzioni 4, 5 e 6, bastando l'introduzione di un PRUDENTES prima del v. 63. Utili invece le rubriche FATUE dopo i versi 54 e 74, per cui non manca neppure la notazione marginale, sfuggita poi al rubricatore. Necessario infine lo spostamento della rubrica MODO VENIAT SPONSUS a dopo il v. 73, come per altro risulta, ancora una volta, dalla notazione marginale dell'amanuense.

6. Il testo riproduce fedelmente la lezione del manoscritto tranne per i soliti accorgimenti grafici. Si sono sciolte le abbreviature, divise con una apostrofe le parole unite per elisione (ad es. v. 15 *hor'atendet*) ed eliminati i trattini che servivano a spaziare le parole nell'originale. La punteggiatura, le maiuscole dei nomi propri e le dieresi sono ovviamente nostre. Nostri pure i puntini alti usati per indicare non solo le particelle in clisi (come nella filologia occitanica; ad es. v. 14 *no'i*), ma anche lo scempiamento fonosintattico (come nella filologia italiana; ad es. v. 13 *Jesu salvaire*). Tutte le *i* e le *u* consonantiche sono state infine modificate in *j* ed in *v*.

Le cifre poste a sinistra della pagina stanno ad indicare il numero delle strofe e dei versi; quelle a destra invece rimandano all'inizio ed alla metà circa (il quinto rigo sui nove di cui si compone ogni facciata) dei singoli fogli dell'originale.

TESTO LETTERARIO

1. Secondo O. URSPRUNG, *Das Sponsus-Spiel*, cit., pag. 82, l'esecuzione del pezzo sarebbe stata affidata al *praecentor*.

2. Cfr. THOMAS, *ed. cit.*, pagg. 59-61.

SPONSUS

1	Adest sponsus, pro adventu	qui est Christus – cuius gaudent	vigilate, virgines! – et gaudebunt homines.	f. 53v
	Venit enim quas per primam	liberare sibi matrem	gentium origines, subiugarunt demones.	
5	Hic est Adam per quem scelus	qui secundus primi Ade	per propheta dicitur, a nobis diluitur.	
	Hic pependit ac de parte	ut celesti inimici	patrie nos redderet, liberos nos traheret.	5
10	Venit sponsus morte lavit	qui nostrorum atque crucis	scelerum piacula sustulit patibula.	

1. *Vigilate* è la formula evangelica; cfr. Matth., xxv, 13. Lo stesso concetto si ritrova (sempre con il medesimo verbo) in Matth., xxiv, 42 ed ancora in Mc., xiii, 33, 35, 37, e Luc., xxi, 36. 2. *Pro* con valore di *propter* è frequente sin dal latino tardo; cfr. S. Benedetto e *Peregrinatio Aetheriae* cit. in GRANDGENT, *Introducción*, etc., § 79. La stessa forma si trova più tardi in lingua d'oïl; cfr. *Giuramenti* di Strasburgo, *Pro deo amur*. Non credo che si possano avere dubbî sulla lettura di *cuius*, interpretato da alcuni editori *eius*; cfr. W. FOERSTER e E. KOSCHWITZ, *Altfranz. Uebungsbuch*, cit., coll. 93-4. Si confronti con l'*eius* del fol. 53r, riga 8, in tutte lettere, e l'*eiusdem* del fol. 54v, riga 1, in compendio. 3. *Venit liberare*, secondo la solita costruzione (cfr. anche v. 60), largamente testimoniata nella sintassi mediolatina e quindi non necessariamente volgareggiante, di *venio* con l'infinito. Le *gentium origines* sono i Patriarchi liberati da Cristo dopo la sua discesa nell'Inferno. 5. Cristo è già chiamato il «secondo Adamo» nella *Epistola ai Corinzî*, I, xv, 45-7. Di qui poi l'immagine è passata nella letteratura cristiana ed in particolare nell'innografia; cfr. CLOETTA, *art. cit.*, pag. 224. *Per propheta*: l'uso di *per* con valore di *a* coi nomi propri in dipendenza di verbi passivi è corrente, come si è visto, nel latino tardo. Per l'uso di *per* con l'ablativo si veda Cap. iv, § 3. 8. *De parte*: preposizione doppia secondo il normale processo di composizione e di derivazione del latino tardo. L'espressione si è conservata in lingua d'oïl con valore di moto da luogo; cfr. *Sant Lethgier*, v. 202 *de par Deu* in perfetto parallelismo con *de parte inimici*, che è l'Avversario, Satana.

PRUDENTES

- II Oiet, virgines, aiso que vos dirum!
Eiset presen que vos comandarum!
Atendet un espos, Jesu'salvaire a nom.
Gaire no'i dormet! fol. 54r
- III 15 Aisel espos que vos hor'atendet,
venit en terra per los vostres pechet,
de la Virgine en Betleem fo net,
e flum Jorda lavet e bateet.
Gaire no'i dormet!

12. Eiset] aise(x) (?). 17. uirgine seguito da un tratto obliquo, come una x. 19. Da questo verso in poi il «refrain» è indicato con la sola parola iniziale Gaire.

11. Oiet: l'espressione sembra presa di peso dagli *incipit* delle *chansons de geste*. L'unica differenza è che qui l'invito ad ascoltare non è rivolto al pubblico degli ascoltatori (cfr. ad esempio l'*Epistola farcita* di Santo Stefano del XII sec., prima strofa, «escotet la lecdù»), ma al gruppo delle Prudentes. Per quel che riguarda la forma, andrà osservato che sotto la patina settentrionale (AU > o, A > e) sta in effetti (cfr. la *i*) l'imperativo occitanico rifatto sul congiuntivo pres. (AUDIATIS), *aujatz*. A meno che si voglia anticipare di un secolo l'estensione della *i* dalla prima persona, *oi*, alle altre persone, risalente, secondo la POPE, *op. cit.*, § 950, al «later twelfth century». 12. Eiset, secondo il versetto di Matth., xxv, 6, «Ecce Sponsus venit, exite obviam ei». *Presen que*, «ora che, subito che, non appena che». Si tratta di congiunzione composta, secondo il normale processo ricostruttivo del latino tardo (cfr. D. NORBERG, *Syntaktische Forschungen*, Uppsala, 1943, pagg. 232-42, e per le cong. temporali, pagg. 238 e sgg.), dall'espressione avverbiale *presen* seguita da *que*. La forma più comune è *en presen*. Non mancano però esempi (cfr. M. PEI, *op. cit.*, pag. 333, a. 710) di PRAESENTE invece di IN PRAESENS, IN PRAESSENTIA, IN PRAESENTI, «al presente, ora, per ora», e, nel latino dei Cristiani (cfr. A. BLAISE e H. CHIRAT, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasburgo, 1954, s.v. PRAESENS) e medievale (cfr. J. F. NIERMEYER, *Mediae latinitatis lexicon minus*, fasc. 9, Leiden, 1962, pag. 838, s. v. PRAESENS), «immediatamente». L'espressione si ritrova ancora più tardi alla fine del XV sec. nel *Mystère de la Passion de notre Seigneur*, ed. 1499, vv. 279-80, «Sergens, en despit de voz vies Vous fault il present arrester» (ed. K. BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français (VIIIe-XVe siècles)*, Lipsia, 1908, n° 97, cit. FEW, 9, 307). Si osservi il forte iato introdotto dalla cesura fra i due elementi della congiunzione. Il fenomeno però ha equivalenti altrove ed in posizione non meno preoccupante, come fra verbo e soggetto, cfr. vv. 40, 41 e 56. 13. Per la caduta della -s flessionale di *Jesu* in posizione fonosintattica si veda Cap. IV, § 4, nota. *Aver nom* nella sintassi arcaica regge tanto il nominativo quanto l'accusativo. Non escluso infine che l'a. abbia trattato il nome come un indeclinabile. 16. *Venit* è la variante debole del perfetto; cfr. Cap. II, § 9. 17. *Fo net*, «nacque». Cfr. *Sant Lethgier*, vv. 51 e 115 *fud mors*, «mori»; forme fossili di tipo deponenziale, abbastanza frequenti nei documenti più arcaici. 18. *E flum*, invece di *en flum*; e più avanti vv. 21 e la, 64, 67 e 69 *no* invece di *non*.

- IV 20 Eu fo batut, gablet e laidenjet,
sus e la crot pendut e claufiget,
eu monumen desoentre pauset.
Gaire no'i dormet! 5
- v 25 E resors es, la *scriptura* o dii.
Gabriels soi, eu m'a trames aici.
Atendet lo que ja venra praici.
Gaire no'i dormet!

21. pendut] batut. 22. eu] Deu. 25. om. m'a.

18 *Jorda* invece di *Jordan*, ed infine 86 *so* invece di *son*; al contrario *en terra* (v. 16) e *en Betleem* (v. 18). Fenomeno di «*n* mobile», secondo il THOMAS, *ed. cit.*, pag. 98, condizionato dal suono che segue (a suo avviso, una dentale o una labiale, che ne impedirebbero la caduta). Inutile correggere e *flum* in *el flum*, giusta le considerazioni e gli esempi forniti dal THOMAS, *ed. cit.*, pagg. 206-7. Questo però non toglie che la particella risalga proprio ad *el* con la caduta della *l*, come risulta dai numerosi esempi portati dal CLOETTA, *art. cit.*, pag. 200. Il fenomeno è comune anche al Limosino, dove la *l* finale tende a cadere dopo le vocali anteriori *e* ed *i*; cfr. C. CHABANEAU, *Grammaire limousine*, cit., pag. 96. Si è discusso a lungo sull'ultima parola del verso, *bateet* o *luteet*. In realtà la prima gamba della *u* (del supposto *luteet*) fa parte del segno che precede venendo in tal modo a costituire il ricciolo della *b*. Quello che resta è stato interpretato dal FOERSTER, *op. cit.*, coll. 295-6, come una *a* aperta merovingica (che spiegherebbe la confusione con la *u*). La grafia, di tipo assolutamente arcaico, fa specie in un manoscritto della fine dell'XI secolo. Cfr. però il *chaitiums* per *chaitiuas* del v. 85, dove l'amanuense sembra aver confusa la *a* aperta dell'originale addirittura con una *n*. Meno chiaro il caso di *sinc-saie* (v. 71). 20. Per la vocalizzazione della *l* finale di *El < Eu*, cfr. Cap. II, § 9. Il tratto, come si è visto, è caratteristico di una larga zona del Sud-Ovest; per l'Angoumois cfr. CLOETTA, *art. cit.*, pagg. 183 e 200, per il Limosino, CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 96. *Gablet* e *laidenjet* costituiscono iterazione sinonimica. Inutile correggere *gablet* in *gabet*. La forma, come osserva il THOMAS, *ed. cit.*, pag. 208, si ritrova in ant. franc., cfr. *gabeler*, *gabler*, ed in lingua d'oc, *gabejar*, *gabelhar*. 24. *E resors es*; si osservi l'uso della congiunzione *E* ad inizio di strofa, come al v. 58 (cfr. Cap. IV, § 3). Con questo però non si esclude che si tratti del pron. pers. *El* senza la -*l* finale, giusta le considerazioni di cui alla nota 18. 26. Trattandosi di formula fissa (*per + aici*), si è trascritta l'espressione avverbiale con una sola parola. Gli artigiani medievali dal canto loro danno come legittima la rima fra una parola ed i suoi composti.

FATUE

- VI Nos virgines que ad vos venimus,
negligenter oleum fudimus;
30 ad vos orare, sorores, cupimus,
ut et illas quibus nos credimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
- VII Nos comites huius itineris fol. 54v
et sorores eiusdem generis,
35 quamvis male contigit miseris,
potestis nos reddere superis.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
- VIII Partimini lumen lampadibus,
pie sitis insipientibus,
40 pulse ne nos simus a foribus,
cum vos sponsus vocet in sedibus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

PRUDENTES

- IX Nos precari, precamur, amplius 5
desinite, sorores, otius.
45 Vobis enim nil erit melius
dare preces pro hoc ulterius.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

29. negligenter; fundimus. 32. dolentas senza maiuscola trascritta erroneamente all'inizio del v. 22. 37. Da questo verso in poi il refrain è indicato in forma compendiaria: v. 37 D, 42 Dole, 47 Dolentas, 52 Do, 57 Dol, 62 Dol, 66 Dol, 79 Dol. 43. nel margine pru / dê.

29. Fudimus, perfetto, secondo quanto s'è detto al Cap. IV, § 3. 30. Ad vos orare, costruzione propria dello stile biblico; si veda per altri esempi THOMAS, *ed. cit.*, pag. 213. 35. Quamvis con l'ind. è anche del latino classico. 41. L'uso del cong. vocet invece del futuro è già frequente nel latino merovingico; cfr. VIELLIARD, *op. cit.*, pag. 223. 45. Nil, come ancora al v. 76, col valore, abbastanza comune nel lat. medievale, di nullo modo, non. 46. Pro con la consueta funzione di propter (cfr. v. 2).

- X Ac ite nunc, ite celeriter,
ac vendentes rogate dulciter
50 ut oleum vestris lampadibus
dent equidem vobis inertibus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

(FATUE)

- XI A! misere, nos hic quid facimus?
Vigilare numquid potuimus? fol. 55r
55 Hunc laborem quem nunc perferimus,
nobis nosmed contulimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
- XII Et de nobis mercator otius
quas habeat merces, quas sotius;
60 oleum nunc querere venimus,
negligenter quod nosme fudimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

(PRUDENTES)

- XIII De nostr'oli queret nos a doner?
No'n auret pont, alet en achapter
65 deus merchaans que lai veet ester.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

53. La A grande sta ad indicare che inizia una nuova sezione; la melodia è quella del tema C. 55. quem] que. 61. fundimus. 63. Manca la lettera grande, qui una D, indicante l'inizio di una nuova sezione.

54. Numquid al posto di *nonne* è normale nel latino biblico; cfr. per altri esempi THOMAS, *ed. cit.*, pag. 214. 58. Possibile anche la lettura *de nobis*, con assimilazione e scempiamento fonosintattico. 64. Pont, «sans mouillement apparent» (THOMAS, *ed. cit.*, pagg. 98-9). Il segno *n* con valore di palatale schiacciata (come pensa il CLOETTA, *art. cit.*, pag. 214, «peut-être») è frequente nei documenti arcaici; cfr. i *Giuramenti* di Strasburgo, *sendra*. Con questo però non si esclude che abbia valore di nasale semplice; cfr. CHABANEAU, *op. cit.*, pagg. 106-7. 65. Merchaans, alla pari di *veet*, con la caduta della dentale intervocalica, come in lingua d'oïl.

MERCATOIRES

5

XIV	Domnas gentils, ni lojamen Cosel queret, 70 queret lo Deu	no vos covent ester, aici a demorer. no'u vos poem doner; chi vos pot coseler.
XV	Alet areir' e preiat las <i>de oleo</i> faites o tost,	a vostras sinc seros per Deu lo glorios fasen socors a vos; que ja venra l'espos.

67. *nel margine* mer / ca / to / res.

67. *Covent*, invece di *convent*. La N tende a cadere nei gruppi NV, NS - cfr. vv. 69 *cosel* e 70 *coseler* -, NF - cfr. v. 87 *efern* - ed NG - cfr. v. 68 *lojamen*. Il fenomeno è fonetico nel limosino nei primi tre casi; cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pagg. 102-3. Nel quarto invece si può restare in dubbio se si tratti di grafia per *loniamen*, *lonhamen* (cfr. CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 69), oppure di vera e propria semplificazione del nesso come avviene per lo più nei dialetti del Sud-Ovest; cfr. gli esempî portati dal CLOETTA, *art. cit.*, pagg. 203-4. 69. *Cosel*; la l, come ancora in *coseler* (v. 70), rappresenta la palatale. La grafia è comune nei testi arcaici; cfr. nei *Giuramenti* di Strasburgo, *vol* (a meno che si tratti della variante occitanica), ed ancora nella *Cronaca di Turpino* I (B. N., fr. 5714), i casi indicati dal GÖRLICH, *op. cit.*, pag. 78. Anche qui però è possibile che si tratti della variante liquida propria dei dialetti del Limosino; cfr. C. CHABANEAU, *op. cit.*, pag. 99. Il fenomeno è parallelo a quello del v. 64 *pont* e sembra indicare, assieme all'altro, il basso limosino. Si osservino i pronomi atoni (*no'u*) *vos* disposti nell'ordine consueto della sintassi arcaica con l'accusativo prima del dativo. 70. *Queret lo Deu*, col dativo assoluto posposto al verbo come nella *Passion* di Clermont-Ferrand, v. 228 *crident Pilat*; su questa particolarità si veda AVALLE, *Cultura e lingua*, cit., § 66. Notevole la grafia *chi*, per *qui*, di tipo arcaico, che si ritrova in tutti i documenti più antichi dalla *Sequenza di Santa Eulalia*, all'omelia di *Giona* ed alla *Passion*, esclusi i *Giuramenti* di Strasburgo ed il *Sant Lethgier*. 71. Si osservi la grafia fonetica *sinc*, come altrove *aiso*, *aisel*, e più in là, v. 73, *fasen*, contro quelle etimologiche *aici* e *praici*. La pronuncia almeno per *fasen* è garantita dagli scambi *Cirenensium* - *Cirenentium* - *Cirenencium* (cfr. Cap. IV, § 3), da cui sembra di poter dedurre il valore di fricativa dei nessi CJ e TJ. Il passaggio di *-rs* ad *-s* (*seros*, qui garantito dalla rima) si ritrova tanto in lingua d'oc (cfr. J. ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal*, Parigi, 1921, pag. 195) quanto in lingua d'oïl (cfr. M. K. POPE, *op. cit.*, § 396) e non può quindi servire per la localizzazione del testo (cfr. CLOETTA, *art. cit.*, pag. 177). 74. La forma bisillabica, *faites*, al posto del *faitz* occitanico, è garantita dalla misura del verso. Forme bisillabiche analogiche, come *fazetz*, si trovano ancora nel *Girart de Roussillon* (*passim*) e nel *Fierabras*.

(FATUE)

XVI 75	A! misere, Nil est enim Fatatum est, ad nuptias Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!	nos ad quid venimus? illud quod querimus. et nos videbimus; numquam intrabimus.	fol. 55v
--------	--	--	----------

MODO VENIAT SPONSUS

XVII 80	Audi, sponse, aperire cum sotiis;	voce plangentium: fac nobis ostium prebe remedium!
---------	---	--

CHRISTUS

XVIII	Amen dico, quod qui perdunt, procul pergunt	vos ignosco; nam caretis lumine, huius aule limine.	5
XIX 85	Alet, chaitivas, A tot jors mais en efern	alet, malaüreas! vos so penas liureas; ora seret meneias!	

MODO ACCIPIANT EAS DEMONES ET PRECIPITENTUR IN INFERNUM

75. *nel margine* fa. 80. *nel margine* l'avvertenza m.o veniat spõsus, riportata erroneamente dal rubricatore sull'altro titolo XPistus dopo il v. 82. 83. *nel margine* XPs. 84. perdunt] pergunt; limine] lumine. 85. chaitiuns.

77. *Fatatum est*, nel significato di «era destino», è locuzione del latino medievale; cfr. per altri esempî THOMAS, *ed. cit.*, pag. 219. Per l'espressione *et nos videbimus*, «e noi lo vedremo bene, ce ne accorgeremo», vedi Cap. IV, § 3. 81. Il verbo *facere* con l'infinito si trova già, sia pure eccezionalmente, nel latino classico. 82. *Cum* col valore di «come, analogamente a» (cfr. THOMAS, *ed. cit.*, pag. 187, «ainsi que») è frequente nel latino dei Cristiani (cfr. BLAISE-CHIRAT, *Dict.*, cit., s.v. CUM prep.) e medievale (l'uso, come mi ricorda Contini, si è conservato in italiano: cfr. *Laudes creaturarum*, v. 5 «cum tucte le tue creature»; Dante, *Purg.*, xxix, 145-6 «E questi sette col primaio stuolo Erano abituati»; *Par.*, xxxi, 60, «Vestito con le genti gloriose»). 83. *Ignosco* col valore di *nescio* è abbastanza frequente nel latino medievale; cfr. CLOETTA, *art. cit.*, pag. 229. 87. *Meneias*, la *i* epentetica, introdotta per estirpare l'iato, è fenomeno diffuso nel Sud-Ovest; cfr. GÖRLICH, *op. cit.*, pagg. 18-9. Nel Nord-Ovest invece, dove compare più tardi (cfr. E. GÖRLICH, *Die nordwestlichen Dialekte der Langue d'oïl. Bretagne, Anjou, Maine, Touraine*, Heilbronn, 1886, pagg. 10 e sgg.), sembra avere diversa origine; cfr. R. ROHR, *op. cit.*, pag. 50.

I Ecco lo sposo, che è Cristo, vigilate, o vergini!
per l'arrivo del quale si rallegrano e si rallegreranno gli
[uomini.]

Egli infatti viene a liberare i patriarchi delle genti,
che pel fallo della prima madre a sé sottomisero i demoni.

5 Egli è colui che è chiamato dal profeta secondo Adamo,
per mezzo del quale dal peccato del primo Adamo noi
[siamo mondati.]

Egli si lasciò appendere, per restituirci alla patria celeste
e per liberarci dal dominio del nemico.

10 Arriva lo sposo che la macchia dei nostri peccati
lavò con la morte, e sostenne il supplizio della croce.

(ALLE) VERGINI PRUDENTI

II Udite, o vergini, quello che vi diremo!
Uscite non appena ve lo comanderemo!
Attendete lo sposo, ha nome Gesù salvatore.
Non dormite!

III 15 Quello sposo che ora voi attendete,
venne in terra per i vostri peccati,
dalla Vergine nacque in Betlemme,
nel fiume Giordano (fu) lavato e battezzato.
Non dormite!

IV 20 Egli fu percosso, deriso ed oltraggiato,
su sulla croce appeso ed inchiodato,
nel sepolcro in séguito deposto.
Non dormite!

v Ed è risorto, la scrittura lo attesta.
25 Io sono Gabriele, Egli mi ha inviato qui.
Aspettatelo, perché verrà ben presto qui.
Non dormite!

LE VERGINI STOLTE

VI Noi vergini che siamo venute a voi,
sventatamente abbiamo versato l'olio;
30 sorelle, a voi vogliamo fare appello
proprio come a coloro in cui abbiamo fiducia.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

VII Noi compagne di questo viaggio
e sorelle dello stesso sangue,
35 sebbene la sventura abbia colpito noi misere,
potete ancora restituirci al cielo.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

VIII Dateci un po' di lume per le lampade,
abbiate pietà di noi sciocche,
40 affinché non siamo cacciate dalle porte,
quando lo sposo vi chiamerà nella casa.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

LE VERGINI PRUDENTI

IX Di implorarci, di grazia, più a lungo,
cessate, o sorelle, quanto prima.
45 A voi infatti nulla gioverà
pregare per questo, ancora.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

x E andate ora, andate alla svelta,
e i mercanti pregate gentilmente
50 perché l'olio per le vostre lampade
forniscano a voi che non ve ne siete curate.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

LE VERGINI STOLTE

XI Ahinoi! misere, che facciamo noi qui?
Non avremmo dunque potuto essere attente?
55 Queste tribolazioni che ora sopportiamo,

siamo state noi stesse a procurarcele.

Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

- XII E ci dia il mercante al più presto
quanto ha di merce e quanto (ha) il suo socio;
60 l'olio ora siamo venute a cercare,
che sventatamente abbiamo noi stesse versato.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

LE VERGINI PRUDENTI

- XIII Del nostro olio chiedete dunque che noi (vi) diamo?
Non ne avrete punto, andate ad acquistarne
65 dai mercanti che vedete star laggiù.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

I MERCANTI

- XIV Donne gentili, non vi conviene fermarvi,
né lungamente qui attardarvi.
Voi chiedete aiuto, ma noi non possiamo darvelo;
70 chiedetelo a Dio, che solo vi può aiutare.
- XV Tornate indietro alle vostre cinque sorelle
e pregatele, in nome di Dio glorioso,
che vi soccorrano con il loro olio;
e fatelo subito ché tra poco arriverà lo sposo.

LE VERGINI STOLTE

- XVI 75 Ahinoi! misere, che cosa siamo venute a fare?
Non vi è infatti nulla di quanto cerchiamo.
Era deciso così, e noi ce ne accorgeremo;
al festino nuziale mai più noi entreremo.
Dolenti, meschine, troppo abbiamo dormito!

ORA VENGA LO SPOSO

- XVII 80 Ascolta, o sposo, la voce di noi che ci lamentiamo:
fai che siano aperte le porte a noi
come alle nostre compagne; soccorrici!

CRISTO

- XVIII In verità vi dico, io non vi conosco; infatti mancate di lume.
Chi lo perde, deve andar via lontano dalla soglia di questo
[palazzo.]
- XIX 85 Andate, meschine, andate, sciagurate!
Per sempre oramai voi siete condannate;
in inferno ora sarete trascinate!

ORA LE PRENDANO I DEMONI E SIANO PRECIPITATE NELL'INFERNO

SPONSUS

DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI
E DELLE VERGINI STOLTE

TESTO MUSICALE

*Edizione critica a cura di
Raffaello Monterosso*

NOTA BIBLIOGRAFICA

- COUSSEMAKER, EDMOND DE, *Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, Parigi 1852.
- COUSSEMAKER, EDMOND DE, *Drames liturgiques du Moyen Age. Texte et Musique*, Rennes 1860, Parigi 1861.
- GASTOUÉ, AMÉDÉE, *Le drame liturgique. Les vierges sages et les vierges folles*, in *La Tribune de Saint Gervais*, IX (1905), pagg. 378-384.
- LUDWIG, FRIEDRICH, *Sponsus*, in ADLER, GUIDO, *Handbuch der Musikgeschichte*, Francoforte 1924, pagg. 139-140; 2^a ed., 1930, pagg. 170-171.
- TIRABASSI, ANTONIO, *Introduction à l'étude de la Parole des Vierges sages et des Vierges folles d'après un office noté du XI^e siècle*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 32 (1926).
- LIUZZI, FERNANDO, *Drammi musicali dei secoli XI-XIV. Le vergini savie e le vergini folli*, in *Studi Medievali*, N. S., III (1930), pagg. 82-109.
- GENNRICH, FRIEDRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, pagg. 148-157.
- RAUHUT, FRANZ, *Der «Sponsus»*, in *Romanische Forschungen*, L (1936), pagg. 21-50.
- URSPRUNG, OTTO, *Das Sponsus-Spiel*, in *Archiv für Musikforschung*, Lipsia, III (1938), pagg. 80-95; 180-192.
- THOMAS, LUCIEN PAUL, *Le «Sponsus». Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, Parigi 1951.
- SMOLDON, WILLIAM L., *Liturgical Drama*, in *The new Oxford History of Music*, vol. II (*Early Medieval music up to 1300*), Oxford 1954, pagg. 212-213 (trad. it. Milano 1963, pagg. 239-240).
- ID., *Medieval lyrical melody and the Latin Dramas*, in *Musical Quarterly*, LI (1965), pagg. 507-517.

PREFAZIONE

1. La fortuna dello «*Sponsus*».

Di tutti i drammi medievali con musica a noi giunti, lo *Sponsus* è certamente quello che ha trovato, presso gli editori moderni, la maggiore fortuna. Varie le ragioni: la vetustà della tradizione manoscritta; l'interesse intrinseco delle melodie; ma soprattutto il riflesso dell'importanza singolare propria del testo letterario. Nel secolo scorso, E. de Coussemaker, prima in *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (1852), e successivamente, senza variante alcuna, in *Drames liturgiques du Moyen Age* (1860), pubblicava, oltre a una tavola litografica del fo. 53v, una semplice traslitterazione, in note quadrate su tetragramma, dei neumi aquitani adoperati nel nostro codice. Si tratta, in sostanza, di un'edizione diplomatica, condotta tuttavia con scrupolo e precisione, e, per quanto letterale e acritica, assai meno arbitraria di molte trascrizioni successive. Il Coussemaker rinunciò all'ambizioso proponimento di voler emendare il testo a ogni costo: propose, della notazione aquitana, un'interpretazione notevolmente esatta (i pochi errori sono imputabili alla difettosa litografia del facsimile), specie in relazione alle scarse cognizioni che un secolo fa si avevano della paleografia gregoriana. Ancor oggi, il testo del Coussemaker è il più attendibile, il meno deturpato da arbitrarie intromissioni, e di immediata utilità per chi non abbia a disposizione il facsimile dell'originale. Trascurando studi monografici non accompagnati dalla traduzione musicale, si giunge al 1924, anno in cui F. Ludwig, in *Handbuch der Musikgeschichte von G. Adler* (2^a ediz. 1930), dava una nuova trascrizione dello *Sponsus*, senza alcun intendimento critico, a corredo di un frettoloso paragrafo dedicato al dramma liturgico. Per di più, il Ludwig utilizzava, quanto alla durata delle note, il cosiddetto sistema modale, senza dare alcuna spiegazione della scelta da lui effettuata dei modi ritmici impiegati. Se si aggiunge il discutibile metodo, poi seguito da tutti i successivi editori, di trascrivere la melodia relativa alla sola prima strofa del testo, si comprende come l'edizione del Ludwig sia semplicemente un documento nella storia della fortuna dello *Sponsus*. Non dissimile è l'edizione di F. Gennrich, in *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (1932): curioso esempio di criticismo *a posteriori*, in quanto, a parte il consueto preconcetto iniziale, non dimostrato, di utilizzare la ritmica modale, gli interventi intesi a rimediare ai supposti errori del testo medievale sono fatti *pour cause*, allo scopo di piegare la morfologia di queste melodie

agli schemi inizialmente postulati dall'autore: sì che a questi schemi il Gennrich subordina il testo, non esitando a supporre ampie lacune, a spostare o a espungere interi versi. La mancanza di ogni riferimento al manoscritto fa sì che il lavoro del Gennrich debba essere considerato, non che un'edizione, un contributo alle sue tesi generali sulla struttura della monodia medievale.

F. Liuzzi, in *Studi Medievali*, N. S., III, 1930, dedicava allo *Sponsus* un ampio studio, in cui, più che soffermarsi sui problemi della chiave, da lui considerati di secondaria importanza, o su quelli metrici, da lui ignorati con l'adottare la trascrizione in note quadrate, indagava sulle fonti da cui gli estensori delle melodie dello *Sponsus* potevano aver tratto la loro ispirazione. Dopo aver contestato il carattere romano, e, più in generale, gregoriano di tali melodie, il Liuzzi, rifacendosi agli studi sul teatro bizantino di G. La Piana,¹ osservava che i membri simmetrici delle frasi dello *Sponsus* sono morfologicamente uguali agli hirmi dei contaci bizantini, spiegando poi i contatti fra Oriente e Occidente con le forti correnti culturali portate dai bizantini in parecchi centri monastici medioeuropei, specie della Svizzera e della Francia meridionale, e soprattutto a S. Gallo. In particolare, la melodia delle Vergini folli sembra al Liuzzi molto simile a quella cantata, sia nel Responsoriale monastico sia nel Graduale romano, nella festa dedicata alla Vergine Agata (5 febbraio), introdotta, a quanto pare, da S. Gregorio Magno, che aveva fatto trasportare a Roma le reliquie di Agata e aveva riscattato dai goti ariani la chiesa a lei intitolata. E la liturgia gotico-ariana proveniva da Bisanzio. Le argomentazioni del Liuzzi non mancano di efficacia, ma sono più brillanti che convincenti: è evidente che un tema di tanto respiro non può essere impostato su basi così ristrette, e necessiterebbe di assai più ampia e solida documentazione. Fini, e appropriate, le osservazioni di carattere estetico sulla portata espressiva delle singole melodie.

Otto Ursprung² si sofferma particolarmente su questioni di critica testuale, e studia, con ricchezza di erudizione, il posto che il dramma occupa nella storia delle forme rappresentative medievali. Per quanto riguarda la trascrizione, l'Ursprung non prende posizione: dà alle me-

1. LA PIANA G., *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al secolo X*, Grottaferrata, 1912.

2. URSPRUNG O., *Das Sponsus-Spiel*, in *Archiv für Musikforschung*, III, (1938), pagg. 80-95; 180-192.

lodie la solita veste acritica già adottata dal Ludwig e dal Gennrich, mettendo tuttavia a riscontro due differenti interpretazioni metriche, una in tempo binario ($4/4$ e $2/4$) e una in tempo ternario ($3/4$). Nessuno tentativo, non che di esprimere idee proprie, ma nemmeno di giustificare i criteri cui si è attenuto nella trascrizione binaria, palesemente condotta sulla base delle semplicistiche schematizzazioni proposte da H. Riemann,¹ di cui è noto l'empirismo a proposito dell'interpretazione ritmica della monodia medievale.

Più recentemente, L. P. Thomas dedicava allo *Sponsus* un ampio studio (1951), di cui l'intero capitolo x tratta della musica. Per la determinazione tonale della linea a secco, il Thomas parte da un postulato, che dovrebbe caso mai costituire la risultante ultima di una lunga e ben documentata dimostrazione: ossia, che la tonalità delle melodie costituenti lo *Sponsus* sia esattamente quella gregoriana, distinta nei tradizionali otto modi. Così facendo, il Thomas dà per scontato che queste melodie si muovano tutte nell'ambito delle tonalità ecclesiastiche: il che, se può essere vero – e con molte cautele – per il Tema A (*Adest Sponsus*), è assai più discutibile per gli altri temi, tanto che il Liuzzi, come s'è visto, li vede piuttosto legati alle modalità orientali. Ma anche ammesso che la musica dello *Sponsus* si debba considerare direttamente connessa con il repertorio gregoriano, di cui ripeterebbe forme e formule, resta la più grave difficoltà, determinata dal fatto che anche nell'ambito della musica liturgica tradizionale è difficile trovare melodie totalmente rispettose della teoria dei modi: così frequenti sono le deviazioni da quelle caratteristiche essenziali che i musicografi medievali si sforzavano, con scarso successo, di delimitare come proprie di ciascuna modalità. Anziché partire da un ipotetico modo, per desumere da esso il valore della linea a secco, sarebbe stato necessario stabilire preliminarmente il valore della linea a secco, per vedere poi se le melodie così ricostruite entrassero o no negli schemi convenzionali tipici delle singole tonalità. La traduzione melodica del Thomas, a nostro parere, giunge sì a risultati accettabili, ma partendo da premesse assai labili e incerte. Per quanto riguarda la trascrizione ritmica, il Thomas adopera il sistema modale, già adottato dal Ludwig e seguaci, apportando tuttavia ad esso alcune sostanziali modifiche, allo scopo di rendere meno stridenti le incongruenze che scaturì-

1. *Handbuch der Musikgeschichte*, I, II, Lipsia 1905 (v. specialmente il cap. xv, pagg. 224-293).

scono ogni qualvolta si tenti di far violenza all'intrinseca natura della monodia medievale con l'imporre ad essa un'impalcatura metrica nata per le forme polifoniche, e, in ogni caso, anacronistica di circa un secolo rispetto all'epoca in cui lo *Sponsus* fu scritto. Anche l'estesa analisi tonale, in cui il Thomas si dilunga a proposito di ognuno dei quattro temi di cui il nostro dramma è costituito, rischia di rimanere sterile, in quanto, dalle pur numerose osservazioni al riguardo, non esce affatto dimostrato l'assunto fondamentale, che queste melodie rientrano nell'ambito del canto ecclesiastico occidentale. Il commento estetico dei singoli temi è venato spesso di un estetismo un po' decadente; vi si trovano inoltre alcune affermazioni che avrebbero richiesto, almeno, una spiegazione più convincente: come quando egli sostiene che la parte del Cristo, in settenari trocaici, non è musicata perché il copista ha ritenuto superfluo ripetere la stessa melodia iniziale dell'*Adest Sponsus*, dove si usa il medesimo metro; o come quando giudica che le melodie adattate alle strofe romanze siano state concepite solo in funzione della struttura strofica del testo, mentre le melodie su testo latino hanno riguardo anche al carattere del personaggio, e che pertanto, da questo punto di vista, l'apporto artistico di queste ultime è superiore a quello delle prime. Infine, anche il Thomas ricorre al discutibilissimo criterio, adottato del resto da tutti i precedenti editori tranne il Coussemaker, di trascrivere solo la prima strofa di ogni melodia: in tal modo si ingenera nel lettore l'erronea convinzione che la melodia, una volta esposta, si ripeta sempre e assolutamente uguale per tutte le altre strofe del testo. Il che non è: si osservano invece numerose e tutt'altro che trascurabili varianti, che esporremo puntualmente più avanti, e che contribuiscono assai efficacemente ad attenuare il senso di inevitabile monotonia causato dalla troppo insistente ripetizione di motivi sempre uguali.

Nel riprendere in esame a nostra volta un argomento già così ampiamente studiato dai nostri predecessori, e di fronte a un così massiccio intervento di correzioni, di trasformazioni o di spostamenti che sono stati introdotti per rimediare a pretesi guasti della tradizione manoscritta, abbiamo fatto ricorso, attentamente e senza preconcetti, alla testimonianza offerta dal testo originale, di cui la cortesia e la perizia del servizio fotografico della Bibliothèque Nationale di Parigi, alla quale porgiamo qui il più vivo ringraziamento, ci ha messo a disposizione una riproduzione fototipica estremamente nitida e accurata. Da un esame diretto dell'originale, è risultato che la quasi tota-

lità delle correzioni apportate dai precedenti studiosi non hanno ragione d'essere; il testo, non che guasto, è risultato invece di una mirabile precisione, al punto che quasi tutto ciò che appare a prima vista abnorme, trova invece una sua giustificazione, che si traduce ogni volta in un incremento del valore espressivo delle melodie.

Il testo dello *Sponsus* è quasi interamente musicato. Per comodità di esposizione, distinguiamo quattro temi melodici fondamentali.

Il TEMA A è adoperato per i cinque distici iniziali (dieci versi complessivamente) su testo latino.

Il TEMA B è riserbato al testo di Gabriele, che si estende per quattro strofe.

Il TEMA C è esposto per le Vergini stolte, e successivamente per i Mercatores e, parzialmente, per il discorso finale delle Fatue.

Il TEMA D è riserbato esclusivamente per le Vergini prudenti.

L'ultima parte del testo non è musicata: essa comprende una strofa delle Fatue e due strofe del Christus. Su quest'ultima lacuna si è sbizzarrita la fantasia dei moderni editori. Perché Cristo non ha la musica? Il Coussemaker suppose che il musicista non avesse trovato una melodia degna di tanto personaggio: in tal modo prestava all'anonimo estensore delle melodie una raffinata sensibilità non storicamente giustificata. Basti pensare che un altro famoso dramma medievale con musica, il Mistero di S. Agnese, non ha nessun scrupolo a far cantare Iddio, quando l'azione lo esige. G. Frank¹ ipotizzò invece che Cristo declamasse la sua parte, anziché cantarla, ma è poco probabile, giacché esiste — vuoto — lo spazio per la notazione, né più né meno che nel rimanente dramma. F. Gennrich (*op. cit.*) non può resistere al desiderio di contaminare, dando a Cristo un pezzo del Tema A e un pezzo del Tema B. Per F. Liuzzi invece Cristo cantava il Tema A, in modo che l'intera composizione si estendesse su un ben congegnato arco: tale l'inizio, tale la fine; e il Thomas è del medesimo parere. La ragione, a nostro modo di vedere, è assai più semplice: basta tener presente che non solo la parte del Cristo è senza musica, sì anche la strofa che immediatamente precede, ove parlano ancora le Fatue. Queste ultime avranno indubbiamente cantato il Tema C, che è il loro peculiare, e che il copista aveva precedentemente ricopiato innumeri volte: sì che nessuna difficoltà speciale si opponeva a che tale melodia fosse trascritta una volta di più. La lacuna del Cristo, pertanto, non ha nul-

1. *The Medieval French Drama*, Oxford 1954, pag. 61.

la di eccezionale: arrivato a un certo punto, il copista, per ragioni del tutto ignote, ha interrotto il suo lavoro. Ogni tentativo, da parte nostra, di integrazione, è destinato a essere pura fantasia.

2. La lettura melodica.

Le melodie dello *Sponsus* sono scritte in notazione neumatica a punti, comunemente nota come aquitana. Essa è largamente conosciuta, grazie soprattutto al ms. 903 della Bibliothèque Nationale di Parigi, il Graduale di St. Yrieix, pubblicato in facsimile nel vol. XIII della *Paléographie Musicale*. Le analogie fra la notazione del ms. 903, del sec. XI, e quella del cod. 1139 – da riportare, per la parte che riguarda lo *Sponsus*, più o meno alla stessa epoca – sono così strette, da rendere superflue minuziose osservazioni di carattere paleografico per quanto concerne la semiografia usata nel nostro dramma liturgico. Indubbiamente, la scrittura del 1139 è più approssimativa, in confronto alla raffinata eleganza e all'esattezza tonale del graduale di St. Yrieix. Questa maggiore rudimentalità non è necessariamente indizio di maggior arcaismo, ma più semplicemente può essere spiegata con la differente destinazione dei due testi: un graduale contenente il repertorio liturgico tradizionale esige una veste esteriore proporzionata alla sua importanza, assai più di un tropario la cui funzione si esauriva nella pratica corrente delle esecuzioni estemporanee, assai probabilmente affidate a cantori non specializzati. Ci limiteremo pertanto, per quanto concerne la semiografia, a pochi cenni.

Il *punctum* ha per lo più la consueta forma quadrata; spesso si presenta anche in forma allungata, la quale però è sprovvista di qualsiasi significato ritmico. Dato che il componimento, nel suo insieme, si avvale largamente della struttura «ripetitiva», per cui una frase, scritta per esteso, ricorre più e più volte, è facilissimo constatare che le forme del *punctum* quadrato, allungato, o arrotondato a losanga, si alternano liberamente, senza alcun ordine prestabilito, scambiandosi frequentemente di posto: il che esclude senza ombra di dubbio la possibilità di attribuire a esso un preciso valore di durata in corrispondenza alla veste grafica esterna. Quanto alla *virga*, essa è presente, nella quasi totalità dei casi, nella forma detta «comune», per lo più nella sua struttura più tipica: tratto verticale piuttosto spesso, condotto dall'alto in basso, poi ripercorso dal basso in alto, seguito dalla brusca deviazione

a destra, obliqua verso l'alto, sottile e terminante con un ben marcato episema in forma di losanga. Di tanto in tanto, questa forma caratteristica subisce alcune modificazioni, sino a rassomigliare a una sorta di *virga semicircularis* alla rovescia (fo. 53v, prima riga, su «adventu»): altrove, il doppio percorso della penna, nel primo tratto verticale, non si presenta sovrapposto, come a fo. 53v, seconda riga, penultimo neuma, su *per*. Si tratta in ogni caso di varianti grafiche, affatto prive di ogni riferimento ritmico o tonale, e di nessuna importanza anche sotto il puro aspetto esteriore. Invece (fo. 53v, quarta riga, su «quem»), la *virga* finale del *podatus* potrebbe sembrare liquescente, come sarebbe d'altronde richiesto dall'incontro consonantico del testo (*quem scelus*). Tuttavia, il trattino discendente apposto all'episema finale, che solo garantirebbe la presenza della liquescenza, qui appare mediocrementemente evidenziato; per cui è segno di maggior prudenza considerare anche questa *virga* come variante grafica, piuttosto che liquescente. Sempre in tema di liquescenze, certa è la presenza del *cephalicus* nel *refrain* delle *Fatue*: «*dolentas*», ove si verifica il caratteristico incontro di nasale più muta. Nella prima volta in cui esso si presenta (fo. 54r, ultima riga) il *refrain* è scritto per esteso, e anche il *cephalicus* vi appare in tutta la sua evidenza; nelle numerose ripetizioni di esso, ove il testo è ridotto alla sola sillaba iniziale «Do» o «Dol» ed è riportato anche l'*incipit* melodico, il *cephalicus* è spesso ripetuto. Altro *cephalicus* si incontra a fo. 54v, sesta riga, su «*ulterius*», per effetto del medesimo incontro liquida più muta: nel luogo corrispondente della seconda strofa (a parte la variante melodica di cui parleremo in seguito), la liquescenza non poteva essere adoperata a causa della ben diversa configurazione fonetica («*inertibus*»). Osserveremo infine che la presenza, nello *Sponsus*, delle liquescenze, trascende l'importanza puramente grafica del fenomeno, in quanto attesta il perdurare, in un testo relativamente tardo e periferico rispetto alla pronunzia classica del latino, di una tradizione ancora attenta alle sfumature melodiche determinate da particolari inflessioni degli incontri consonantici. La nasale più muta di «*dolentas*» nel *refrain* della quinta riga di fo. 55r, appena prima del discorso dei *Mercatores*, richiama un *porrectus liquescens*, che si presenta come variante melodica del disegno ivi comunemente adoperato.

La *clivis*, sia nella sua forma più semplice, sia *subpunctis* (*clivis flexa* o *climacus*) occorre con grande frequenza, ma sempre nella forma a punti staccati: in nessun caso essa presenta tracce del neuma-accento

in forma legata. Mentre è tipico della notazione aquitana scrivere il *climacus* (anche *subpunctis*) sempre con la disgregazione di tutti gli elementi costitutivi, la *clivis* normale si incontra invece talora, soprattutto nei più antichi monumenti, sotto forma legata. La mancanza completa, nello *Sponsus*, di *clives* legate costituisce un'altra prova, se mai ce ne fosse bisogno, che la datazione musicale di esso non può essere portata troppo indietro nel sec. XI, poiché ancora sino alla metà del secolo si incontrano *clives* del tipo neuma-accento. Il *climacus resupinus* appare per la prima volta a fo. 54r, terz'ultima riga, «venimus»; il *climacus subpunctis resupinus* (variante melodica presente in *unicum*) si osserva a fo. 55r, ultima riga, «l'espos».

Quanto al *torculus*, esso, come è consuetudine nella tradizione aquitana, compare qui in forma legata. Quasi sempre, il primo elemento appare leggermente staccato dagli altri due: e anche questo fatto è caratteristico della notazione aquitana del periodo intermedio, a differenza dello stadio più arcaico in cui tutti e tre gli elementi si trovano più facilmente uniti.

Il *porrectus* compare solo nella melodia di Gabriele: per la prima volta esso si nota a fo. 53v, ultima riga, «salvaire», per ricorrere poi senza alcuna modificazione nelle tre strofe successive. Anche qui si potranno ripetere le osservazioni già fatte più sopra: poiché esso si presenta nella forma disgregata, col terzo elemento a foggia di *virga communis*, senza avere mai l'aspetto legato del neuma-accento, costituisce anch'esso testimonianza dell'epoca relativamente tarda, rispetto al suo primo apparire, cui la scrittura aquitana del nostro monumento deve essere attribuita.

Tralasciando ora i neumi più comuni, soffermiamoci con maggiore attenzione su alcune forme speciali degne di particolare considerazione. Tra queste, oltre alle liquescenze di cui s'è già detto, primaria importanza hanno i neumi tonali, la cui presenza è elemento determinante per stabilire l'altezza melodica assoluta. Per stabilire la quale, è più prudente mantenersi su un piano strettamente paleografico, anziché ricorrere, come hanno fatto alcuni editori, a considerazioni d'indole modale, sempre incerte e precarie quando si abbia a che fare con melodie oscillanti fra vecchia tradizione gregoriana e le nuove esperienze influenzate dalla lirica musicale extraliturgica e profana.

I principali neumi che nella notazione aquitana hanno sicuramente valore tonale sono almeno quattro: la *virga «cornuta»*, il *pes semicircularis*, il *quilisma* e il *porrectus praepunctis*, a cui, con qualche maggiore

incertezza, potrebbero essere aggiunti alcuni tipi di *strophici*. Di questi, ricorrono nel testo dello *Sponsus* la *virga cornuta* e il *quilisma*.

La *virga cornuta* compare due volte: la prima, proprio all'inizio del dramma, a fo. 53r, neuma finale («Sponsus»), e la seconda, a fo. 54v, terz'ultima riga, «dulciter». Sulla sua reale fisionomia paleografica, nessun dubbio può sussistere. Né vale, per quanto riguarda il primo caso, l'eventuale obiezione che, nelle successive strofe di questa prima melodia, il luogo musicale corrispondente sia contrassegnato da una *virga communis* e non più da una *cornuta*. Innanzitutto, la prima esposizione del tema, quella ove è contenuto il neuma tonale, presenta una lieve variante melodica rispetto alle successive ripetizioni. In secondo luogo, se la presenza del neuma tonale, all'inizio del componimento, era affatto indispensabile per determinare il valore in assoluto della linea a secco, tale indicazione diveniva successivamente superflua, una volta che l'altezza tonale era ormai stata stabilita. Molto peggio se il procedimento fosse stato inverso: ossia, *virga communis* nella prima esposizione, e *virga cornuta* nelle successive, perché in tal caso il neuma tonale avrebbe fatto l'effetto di un soccorso tardivo, e quindi superfluo.

L'altro neuma sicuramente tonale, e che ricorre nello *Sponsus* con una certa frequenza, è il *quilisma* (fo. 54r, ultima riga, «dormit»; fo. 54v, *passim*). Anch'esso è dotato di non equivoco significato tonale, e diviene pertanto elemento prezioso per la determinazione del valore melodico delle note.

Elemento discriminante per l'esatta interpretazione dei neumi è la linea a secco (nel nostro caso, sempre visibile, sia pure con maggiore o minore evidenza), il cui valore tonale può essere determinato non immediatamente, poiché la linea non è corredata da alcuna lettera-chiave, ma in via mediata. Alla linea a secco dello *Sponsus* gli editori hanno attribuito significati diversi: Cousse-maker, Liuzzi, Smoldon¹ e Ursprung l'hanno interpretata come un fa, Ludwig e Thomas come sol, e Gennrich come do. Non tutti hanno esposto le ragioni che li hanno indotti alla differente scelta del valore tonale attribuito alla linea: il tentativo più elaborato di dare una spiegazione della scelta del modo è quello del Thomas, le cui argomentazioni, tuttavia, sono inficiate da un mal celato dogmatismo aprioristico. Noi cercheremo, nelle righe che seguono, di riprendere da capo l'intera questione.

1. SMOLDON W. L., *Liturgical Music-drama*, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York 1955, vol. v, pagg. 339-340.

È bene tuttavia premettere che la determinazione esatta del valore tonale della linea a secco ha un'importanza piuttosto teorica; in realtà, poiché la linea a secco permette al notatore di disporre tutti i suoni secondo una diastemazia rigorosa e assoluta, ciò che veramente importa è conoscere l'esatta distanza che separa un suono dall'altro, piuttosto che fissare esattamente tali suoni su un grado ben preciso della scala moderna. La determinazione della diastemazia interna è imprescindibile, se vogliamo conoscere l'esatta configurazione interiore delle melodie; la loro altezza in assoluto è, in un certo senso, priva di significato, giacché è estremamente improbabile che il sol (supposto che tale sia il valore della linea a secco dello *Sponsus*) abbia conservato oggi, acusticamente, la stessa frequenza che aveva nell'XI secolo, ammesso e tutt'altro che concesso che allora ne avesse una sola, fissa e immutabile, desunta da un diapason esattamente regolato. È invece quasi assolutamente certo (se di certezza si può parlare in argomenti in cui tutto è assai precario) che l'intonazione base fosse desunta non dal macchinoso e scolastico monocordo, ma stabilita a orecchio dal *primicerius*, tanto più trattandosi di melodie che, come appunto quelle dello *Sponsus*, non derivavano da una tradizione aulica, ma erano di recente o di recentissima invenzione, e quindi più soggette alle modificazioni estemporanee determinate dalle contingenze dell'esecuzione viva.¹ L'uso dei neumi tonali (*virga cornuta*, ecc.) era pertanto determinato, più che da esigenze di altezza assoluta, da necessità pratiche di intonazione, in quanto tali neumi tonali coincidono per lo più con intervalli di difficile intonazione, e specialmente con il semitono (*pes semicircularis* = semitono ascendente; *quilisma* = terza minore col semitono in alto, ecc.).

È noto che i quattro temi di cui la parte musicale dello *Sponsus* è costituita sono ben differenziati fra loro, sia strutturalmente sia espressivamente. Date le notevoli diversità, la linea a secco conserva per tutti i quattro temi un unico e inalterabile valore, oppure si deve presumere che ogni volta essa cambi di significato? Secondo noi, le indicazioni che essa fornisce sono costanti, per le seguenti ragioni. I quattro temi si susseguono senza soluzione di continuità. A causa della frequente presenza del *custos* al termine di ogni riga, se il passaggio da una melodia all'altra si accompagnasse ad una mutazione seman-

1. Una valida conferma è data dalla tradizione ms. di melodie tramandate in più codici, quando l'intera melodia, o parte di essa, risulta spostata uno o più toni sopra o sotto.

tica della linea a secco, tale mutazione sarebbe stata puntualizzata da un apposito *custos*, se non addirittura da lettere o da gruppi letterali, normalmente impiegati, nella notazione aquitana, per simili evenienze. Si aggiunga l'enorme difficoltà, per non dire l'impossibilità, di determinare per quattro differenti volte il diverso valore della linea a secco.

La notazione del Tema A è corredata da una *virga cornuta*, la quale, secondo quanto si desume dall'esame della tradizione ms. aquitana, è posta in corrispondenza delle note estreme del tetracordo dorico nel sistema perfetto ametabolo: si nat., mi, la. Il Tema B non presenta invece nessun elemento neumatico con precise indicazioni tonali. Il Tema C, per contro, mostra, nel refrain «Dolentas», un *quilisma*, che ha il compito di contrassegnare l'intervallo di terza minore col semitono in alto: la-si-do, oppure re-mi-fa, oppure sol-la-si bem. Infine, il Tema D ha due neumi tonali: il *quilisma* (in parecchi luoghi) e la *virga cornuta* su *dulciter*. Si tratta ora di vedere se tutte queste indicazioni siano concordanti fra loro. Procediamo per esclusione. Supponiamo che la linea a secco abbia il valore tonale di re. In questo caso, la *cornuta* di fo. 53r (*Sponsus*) cadrebbe su un fa. Questo non può essere, tanto più perché, in tal caso, tutti i *quilismi* indicherebbero l'intervallo mi-fa-sol (terza minore col semitono in basso): eventualità del tutto inaccettabile. Supponiamo allora che la linea a secco cada sul mi: ma allora la prima *virga cornuta* designerebbe un sol, la seconda (*dulciter*) un do, e il *quilisma* addirittura una terza maggiore fa-sol-la. Se la linea a secco indicasse il fa, come parecchi editori hanno supposto, urteremmo contro due difficoltà: la prima, che mentre il *quilisma* segnalerebbe correttamente l'intervallo sol-la-si bem., e la prima *virga cornuta* un la, la *cornuta* di *dulciter* cadrebbe invece su un re; la seconda, che, per evitare i frequentissimi tritoni che ne risulterebbero, bisognerebbe adoperare costantemente il si bemolle. Ora, se è assai probabile che la pratica della *musica ficta* fosse già conosciuta all'epoca dello *Sponsus*, come appare dalle testimonianze, per altro più tarde, offerte dall'Auda,¹ sembra invece difficile che un intero componimento, di ampie proporzioni, come il dramma liturgico di cui ci occupiamo, fosse coerente con tale pratica da cima a fondo, con puntigliosa esattezza come un moderno pezzo in fa maggiore; mentre è nota invece l'oscillazione tonale prevalente nella musica sino a tutto

1. AUDA A., *Les gammes musicales*, Woluwé - S. Pierre - Ixelles, s. d., pag. 355 sgg.

il secolo XVI, sino a quando cioè non si affermò la tonalità moderna, poggiante sulla fissità schematica del dualismo modale del *maggiore* e del *minore*.

Rimane solo da considerare un'ultima eventualità, quella che la linea a secco coincida col sol. In questo caso, la prima *cornuta* indica un la, la seconda un mi, e tutti i *quilismi* l'intervallo la-si-do. Ecco dunque trovato l'elemento comune, cui si adeguano perfettamente tutti i neumi tonali presenti nel nostro testo. (L'ipotesi che la linea a secco indichi un la, un si o un do è *ad abundantiam*, giacché tali note sarebbero la trasposizione alla quinta superiore del re, del mi o del fa).

Di proposito abbiamo evitato, in questa ricerca del valore tonale della linea a secco, ogni riferimento alla modalità propria delle singole melodie dello *Sponsus*. È inutile nascondere che le nostre conoscenze sulla modalità medievale sono quanto mai precarie, anche per quanto riguarda il repertorio, assai più vasto e studiato, del canto gregoriano. Le indicazioni dei teorici, per lo più tardive, mal si accordano con la realtà viva della pratica; al punto che le più clamorose riforme tentate nel Medioevo (e basterà citare per tutte quella che va sotto il nome di S. Bernardo), si proponevano sempre, tra i loro fini principali, di raggiungere la coerenza tonale delle melodie, a cui spesso i riformatori apportavano amputazioni e modificazioni di ogni sorta proprio allo scopo di eliminare le più stridenti contraddizioni esistenti fra nota iniziale, *repercussa*, nota finale, *ambitus*, ecc. Se anche i contemporanei dichiaravano il loro smarrimento di fronte alla confusione tonale del canto gregoriano (confusione dovuta evidentemente alle origini composite, disperate e ancor oggi tutt'altro che chiarite del canto liturgico occidentale), una assai maggiore prudenza deve essere da noi osservata davanti a una melodia extraliturgica, e comunque estranea all'influenza diretta del gregoriano. Poco o nulla conosciamo circa l'origine delle melodie dello *Sponsus*, e perciò nulla di certo possiamo dire circa la configurazione intrinseca alla quale il contesto musicale deve adeguarsi. Gli schemi morfologici sono, in gran parte, ozioso passatempo, e nessuna luce gettano sul significato sostanziale delle melodie. Riteniamo già un notevole risultato quello di aver enucleato un punto di *reperere*, intorno al quale far gravitare l'intero svolgimento della linea musicale; ma non reputiamo opportuno indulgere alle pericolose suggestioni offerte da una male intesa coscienza tonalistica. Ché, se anche conoscessimo a fondo la tonalità gregoriana, chi ci assicura che l'autore delle melodie dello *Sponsus* ragionasse sulla scorta

degli otto modi ecclesiastici? Ecco perché ci appare alquanto evanescente il metodo seguito dal Thomas, il quale complicò ancora la situazione aggiungendo costantemente, non si sa a quale titolo, il si bemolle. Più semplicisticamente, ma più coerentemente, il Coussemaker, avendo impostato la sua trascrizione sul modo di fa, utilizzò da cima a fondo il si bem. per evidente suggestione del moderno fa maggiore; mentre il si bem. del Thomas ci appare un inutile compromesso fra le due concezioni, quella ecclesiastica medievale e quella moderna: e un simile compromesso, non giustificato filologicamente, rappresenta anche sul piano pratico una sorta di abuso di un colorismo arcaico di maniera. Anche nella nostra trascrizione compare il si bem., ma occasionalmente, e solo quando è necessario per evitare il tritono.

Esaminiamo ora i problemi singoli che si pongono durante la lettura melodica dello *Sponsus*.

Il Tema A (fo. 53r - fo. 53v, terz'ultima riga) non presenta speciali difficoltà, all'infuori di alcune varianti melodiche. La più importante si osserva subito all'inizio, su «Sponsus», il cui melisma è la-si contro il sol-la prevalente nei luoghi paralleli delle strofe successive. Poiché lo schema morfologico di questo primo tema è chiaramente derivato dal modello sequenziale, come si vede dalla struttura ripetitiva a coppie ($\alpha\beta$, $\alpha\gamma$, ecc.), anche se la stretta affinità che lega le varie coppie fra loro fa maggiormente pensare a un *conductus*, il disegno melodico identico a quello applicato alla parola «Sponsus» compare in tutto dieci volte: otto sotto la forma sol-la, uno la-si, e uno (su «*parte*», fo. 53v, quinta riga) con un semplice la, ossia una sola nota contro due. Come si spiegano tali varianti? Col semplice fatto che si tratta di ornamentazioni, per cui, data una linea melodica fondamentale, lo stesso compositore, o gli esecutori, o anche il copista, avevano ampia facoltà di introdurre, di volta in volta, tutte quelle lievi modificazioni che servissero ad aggiungere, all'*Urtext* musicale, la venustà dell'abbellimento estemporaneo. Basta osservare qualunque testo monodico medievale per essere convinti che la pratica dell'ornamento, non che essere prerogativa della musica dall'età barocca in avanti, è largamente diffusa anche nei più remoti monumenti.¹ Nel nostro caso, l'ipotetico spunto melodico generatore è da ritenersi il seguente:

1. MONTEROSSO R., *L'ornamentazione nella monodia medievale*, in *Rivista di cultura classica e medioevale*, VII (1965), nn. 1-3 (*Studi in onore di Alfredo Schiaffini*), pagg. 724-744.



Allo stesso modo, mentre la clausola finale della seconda parte della coppia strofico-melodica è costantemente la-fa-sol, la prima parte è scritta una volta come la-sol-sol (solo all'inizio, su «*Virgines*»), e tutte le altre volte come la-sol. Anche qui, è evidentissima l'esorazione – con la semplice aggiunta di una nota di anticipazione – della melodia-base propria di questa clausola, e che è la seguente:



I precedenti editori hanno presso che totalmente ignorato la problematica dell'ornamentazione. Infatti, o si sono limitati a trascrivere la prima esposizione della melodia, si da ingenerare nel lettore la convinzione che tutte le successive ripetizioni si presentino nella stessa maniera, oppure hanno soppresso tali differenze, scegliendo una formula «standard», e adattandola senza alcuna modificazione a tutte le successive strofe del testo.

Il Tema B presenta qualche maggiore difficoltà. Per due volte il *custos* dà indicazioni inesatte: una volta alla fine di fo. 53v, quando la guida promette un sol, e invece la pagina seguente comincia con un fa; e l'altra a fo. 54r, alla fine della quinta riga, ove il *custos* segnala fa, mentre la riga successiva comincia con un re. Questo secondo caso è dovuto all'ipometria del verso, composto di nove anziché di dieci sillabe. Il primo inciso melodico del secondo verso dell'ultima strofa è impostato regolarmente, sulle parole «Gabriel soi», semanticamente chiare. A partire da «eu», l'amanuense ha probabilmente perso il filo del discorso: pur non intendendo il senso letterale, si è accorto che gli mancava una sillaba, e ha rimediato non solamente accorciando il brevissimo *tenor* costruito sul la, ma anche sopprimendo il re successivo; la linea melodica fondamentale rimaneva pur sempre immutata. Giunto in fondo alla riga, e dopo aver messo il regolare *custos* sul fa, nell'iniziare la riga successiva si è accorto che si trovava a corto di note. Al-

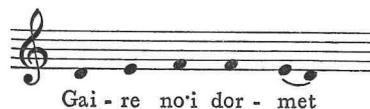
lora ha rimediato non soltanto ripetendo il *podatus* re-mi, senza accorgersi che in tal modo contraddiceva la guida precedente, ma (ed è questo l'errore suo più grave) computando tutte le vocali come sillabe reali: davanti a quattro vocali, non ha avuto altro rimedio che quello di inserire, tra il fa e la *clivis* finale mi-re, un altro mi con valore di anticipazione, senza turbare lo svolgimento della melodia. La traduzione letterale del passo risulta pertanto la seguente:



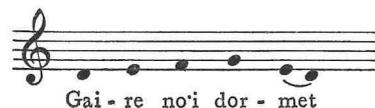
Ma poiché, di fronte all'evidenza dell'errore, è diritto-dovere l'emendare, e poiché la correzione più plausibile del testo, come spiegato a p. 60, è la seguente:

Gabriels soi, eu m'a trames aici,

allora anche la linea musicale deve essere ritoccata, sul modello del v. 21, che è il più vicino, anche dal punto di vista melodico, al v. 25. Il nostro intervento si limita comunque a conferire due note la al *tenor* e a sopprimere il primo dei due melismi re-mi: in tal modo è rispettata l'indicazione del *custos*. Invece la prima discrepanza fra *custos* e melodia ci pone davanti a un interrogativo cui è difficile rispondere, per il fatto che tale discrepanza si verifica proprio sul *refrain*, esposto per intero solo una volta, e in tutti i successivi casi limitato al solo *incipit* «Gaire». Tradotto alla lettera, senza tener conto della guida, il *refrain* si presenta così:



Ma il *custos* ci avverte invece che al fa di «noi» dovrebbe seguire un sol: e allora la traduzione sarebbe la seguente:



Senza prendere in considerazione le correzioni più o meno libere di altri editori, riteniamo opportuno non tener conto dell'indicazione del *custos*, e trascrivere seguendo puntualmente le note reali. Infatti, in almeno due altre occasioni la guida è palesemente erranea: nel Tema C, durante la prima esposizione della melodia delle *Fatue* (fo. 54r, alla fine della terz'ultima riga) ove la guida suggerisce un sol, mentre la linea seguente inizia con un la; e, sempre nel corso dello stesso tema, a fo. 54v, al termine della terza riga, ove il la del *custos* è contraddetto dal si che segue a capo riga. In entrambi i casi, la certezza assoluta che l'errore sia della guida è data dalla frequente struttura ripetitiva propria di questo tema: il medesimo spunto ricorre sì spesso, che il semplice criterio di maggioranza basta a dirimere ogni dubbio. Del resto, quattro soli errori della guida sono davvero ben poca cosa, di fronte sia a una prevalenza schiacciante di segnalazioni esatte, sia a una così insistente ripetizione di frasi, le quali si presentano uguali fra loro, salve le differenze dovute al mutare degli abbellimenti ornamentali. E certo, queste quasi-simiglianze possono aver indotto il copista, che probabilmente trascriveva lasciandosi trascinare dalla memoria o dalle assonanze, alle veniali sviste, facilmente emendabili in sede di comparazione interna.

Il Liuzzi (*op. cit.*, p. 89 n. 2) richiamava l'attenzione sul *torculus* dell'ultima riga di fo. 53v, su «nom», proponendo di interpretarlo come un intervallo di terza, anziché di seconda, per via della forma allungata del neuma, e citando, a sostegno della sua tesi, l'opinione favorevole del Padre Ferretti, l'editore del graduale aquitano di St. Yrieix (*Paléographie Musicale*, vol. XIII). In realtà, non è possibile verificare l'attendibilità dell'ipotesi, poiché l'ultima riga di fo. 53v è quasi interamente occupata dalla *nota percussa* sulla linea a secco, e i pochi intervalli melodici si estendono tutti, con la sola eccezione del *torculus* in questione, al di sotto della linea medesima. Tuttavia, non crediamo opportuno accettare la supposizione del Liuzzi, anche se, da un punto di vista strettamente paleografico, tale *torculus* appare assai acuminato, e proteso verso l'alto forse più di quanto l'escursione di una seconda avrebbe dovuto comportare: notiamo però che, accettando l'ipotesi della terza, si creerebbe, fra il *punctum* precedente il *torculus* e la nota più acuta del *torculus* stesso, un intervallo di quarta assai pericoloso per l'intonazione, dato che poteva facilmente scivolare, nella pratica, verso una quarta eccedente o tritono. Con tutta la prudenza necessaria in casi del genere, non ci sembra probabile che un movimento di quar-

ta, in questa ambigua posizione a metà scala, sia stilisticamente coerente con i movimenti consueti della monodia medievale.

Il Tema B presenta altresì un certo numero di varianti, durante le successive sue riapparizioni in unione alle diverse strofe del testo, tutte spiegabilissime se si tenga presente il principio dell'esornazione. La reciproca differente struttura metrica delle strofe si riflette, com'è ovvio, sulla morfologia delle melodie che vi si accompagnano: le principali varianti della morfologia musicale sono quindi da attribuirsi all'intrinseca configurazione del testo poetico. L'unica variante non legata a esigenze metriche si osserva a fo. 54r seconda riga, su «fo»: il *porrectus*, qui chiaramente interpretabile come sol-mi-fa, si presenta negli altri luoghi paralleli come sol-fa-sol. Anche qui, è sintomatico che la differenza di melodia si verifichi non a carico di una nota isolata, con valore di nota reale, bensì all'interno di un gruppo melismatico, ossia entro una fiorettatura costruita intorno alla nota principale, da intendersi probabilmente come un fa. Non si possono invece considerare varianti casi come quello che si legge nella quarta strofa, alla quinta riga di fo. 54r, su «dii»: la *clivis* mi-re delle strofe precedenti, posta su parola tronca, qui è diventata *clivis subpunctis*, dato che la parola finale del verso è stata intesa come parossitona.

Varianti non ornamentali devono essere considerate quelle che riguardano i passaggi sillabici, ove a una sillaba di testo corrisponde una sola nota. La seconda strofa di Gabriel ha quattro versi anziché tre come le altre: di qui la necessità, per il musicista, di ampliare lo schema melodico sin lì adoperato. Ma si badi con quale accorgimento, con quanta discrezione persino, egli ha operato per evitare di sommuovere dalle fondamenta il suo edificio. Dopo aver concluso con la consueta cadenza, alla fine del verso 17, la breve formula declamata (una sorta di *tenor* salmodico sulla nota sol), egli riprende da capo la formula, della cui lunghezza non doveva preoccuparsi, perché la *nota percussa* della salmodia, secondo una vecchia tradizione risalente addirittura alla pratica liturgica sinagogale, poteva essere ribattuta per quante erano le sillabe costituenti i singoli versetti, di durata sempre variabile uno dall'altro. Già sul verso 13, composto di dodici sillabe, il notatore aveva applicato tredici sillabe musicali, per avere contato in più una dialefe fra «salvaire» e «a», e allungando di conseguenza il *tenor* di tre note: di queste sillabe musicali, ben nove sono destinate al *tenor*. Nella seconda strofa è difficile fare conteggi, per via dello sdoppiamento del *recto tono*. Il terzo verso della terza e della quarta strofa

è un normale decasillabo: il *tenor* si estende per sole cinque note. Pertanto, anche partendo da queste semplicissime osservazioni, si ottiene chiara conferma che il testo poetico non abbisogna di alcuna modificazione, a differenza di quanto praticato dai precedenti editori, che hanno manomesso nella maniera più sorprendente tutta la parte di Gabriele, non solo allungando o accorciando i singoli versi, in modo da ottenere una fittizia uguaglianza aritmetica di note ribattute, ma sconvolgendo addirittura la stessa struttura strofica. Qualcuno, come il Ludwig e l'Ursprung, elude il problema limitando la trascrizione alla sola prima strofa; altri, come il Gennrich, espunge l'intero verso «e flum Jorda . . .»; altri ancora, come Young¹ e Thomas, arricchiscono la prima strofa di un verso, tolto alla seconda, con la conseguente necessità, per obbedienza ai preconcetti dell'analogia, di gonfiare artificiosamente tutte le strofe seguenti, dilatando senza ragione il *refrain*. Liuzzi aveva avanzato l'ipotesi che la *nota repercussa* potesse essere interpretata come un *tenor*; poi, scartando la sua stessa supposizione, aveva a sua volta emendato con eccessiva audacia. Lo strano è che l'analogia così faticosamente cercata scompigliando lo scompigliabile, e facendo appello a pericolose, perché indimostrabili, considerazioni di estetica gregoriana (come se fosse pacifico che le melodie dello *Sponsus* si devono far ricovrare sotto le grandi ali della Gran Madre della musica medievale, il canto gregoriano), l'analogia, si diceva, risulta da sola con tutta evidenza lasciando esattamente tutto come sta, solo se si accetti l'ipotesi del *tenor* con lunghezza variabile. Escludendo il *refrain*, ogni strofa termina con il sol, che assume pertanto le vere caratteristiche della *nota finalis*, e che conferisce pertanto a tutto il Tema B, nonostante l'ampiezza e la complessità dei suoi svolgimenti, una salda compattezza espressiva, oltre che tonale.

Rimane ancora da considerare, in questo Tema B, la questione dei decasillabi con atona soprannumerarie (v. 16). In questo caso, il musicista si è limitato a ribattere la nota finale (sol) del primo emistichio. Lo stesso procedimento è stato usato nei vv. 11 e 17, dove l'atona soprannumeraria è però fenomeno puramente grafico.

Il Tema C si svolge quasi interamente sotto il segno dell'analogia. La sola incertezza di lettura è data dalla liquescenza dell'ultima linea di fo. 54r, «*dolentas*». Qual è l'esatto valore melodico da attribuire

1. YOUNG K., *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933, vol. II pag. 362.

alla seconda nota del *cephalicus*? Forse, più che di liquescenza nel senso gregoriano del termine, qui sarebbe stato più esatto, dal punto di vista paleografico, parlare di *plica*, giacché il simbolo adoperato è simile a quello che troveremo impiegato nella successiva notazione mensurale, più che alle eleganti sfumature proprie della scrittura neumatica. Tutti gli editori moderni hanno interpretato il secondo suono come posto alla distanza di un intervallo di seconda dal primo, come se fosse dimostrato che, in ogni caso, la nota liquescente deve trovarsi a intervallo congiunto dalla nota generatrice. Il che è vero, quando fra la nota generatrice e la successiva nota reale è frapposto un intervallo di terza; ma quando, come nel nostro caso, l'intervallo è di quarta, allora la liquescenza può anche trovarsi distanziata di una terza rispetto alla nota da cui ha preso origine. Considerata bene la lunghezza dell'asticciola evanescente con cui il notatore ha indicato la plicatura, abbiamo preferito intendere la nota derivata come un fa, anziché come un sol.

Nessuna variante di abbellimento si osserva nel corso di questa prima esposizione del Tema C, nonostante le frequentissime ripetizioni degli spunti melodici di cui questo tema si vale, dato che la melodia poggia sullo schema $\alpha\alpha\alpha\beta$. A fo. 54r, il verso 30 ha un'atona soprannumeraria: puntualmente la melodia aggiunge una nota in più, e, per non alterare l'impianto fondamentale della frase musicale, tale nota aggiunta è inserita nella breve successione di *repercussae* che hanno chiara veste di *tenor* salmodico, analogamente a quanto visto nel Tema B. Ma si osservi che l'inserimento del do supplementare nel corso della *flexa* è stato suggerito al notatore non solo dal palese intendimento di non alterare in maniera sensibile il parallelismo con le strofe successive, ma anche dall'intenzione, non meno palese, di far iniziare in ogni modo il melisma melodico sulla sillaba finale atona, come sempre avviene durante questo Tema C: si lascia così inalterata la penultima sillaba accentata, cui è riserbata la nota singola, con l'evidente scopo di non turbare l'efficacia della declamazione. Se ne ha la conferma esaminando la ripresa di questo Tema C, a partire dall'ultima riga di fo. 54v. Subito all'inizio, il *pes* sol-do, costante altrove, qui è ridotto alla sola nota reale sol: la soppressione della nota di passaggio conferma il carattere variabile dell'ornamentazione. Lo stesso fenomeno si verifica nella seconda strofa, sulla terza riga di fo. 55r, «*oleum*». Si osserverà che l'intero impianto melodico di questo terzo verso è mutato, pur essendo il verso un decasillabo come gli altri:

soppresso l'embrione di *tenor* sul do, in compenso il la, singolo altrove, qui è ripetuto due volte. La causa è la medesima già osservata più sopra. È ancora una volta evidente l'intenzione precisa del musicista di far iniziare, in questo passaggio melodico, l'abbellimento sulla sillaba finale della parola: di conseguenza, mentre negli altri versi tale sillaba finale cadeva in quarta sede, e l'abbellimento si verificava a partire dallo stesso punto, qui invece il verso inizia con una proparossitona, sicché era indispensabile anticipare anche la fioritura della melodia, con il conseguente inserimento di una nota al termine dell'ornamento allo scopo di non alterare l'intera struttura musicale, ma di limitare i cambiamenti allo stretto indispensabile. È evidente che qui non si tratta solamente di pura corrispondenza numerica fra sillabe e note, ma di qualcosa di ben diverso, determinato da una raffinata compenetrazione dei due ritmi, quello poetico e quello musicale. La necessità di abbandonare la declamazione efonetica della melodia non appena l'accento tonico della parola avesse cessato di esercitare la sua influenza, per sfumare la fine della parola nelle morbide evanescenti del melisma, è accorgimento che trascende la meccanicità della ripetizione, e che rivela, pur negli angusti limiti imposti al compositore dalle rigide strutture obbligate, una coscienza artistica vigile e sensibile.

Al verso 56, durante la ripresa delle *Fatue*, l'ipometria (otto sillabe anziché dieci) è musicalmente risolta con la soppressione di due note, le quali, secondo un procedimento sempre fin qui usato con scrupolosa esattezza, appartengono al *tenor*. Sarà anzi opportuno osservare, a conclusione di queste considerazioni sulla variabilità nel numero delle sillabe del testo, che le irregolarità di versificazione avvengono costantemente in corrispondenza di note ribattute: il che è indizio che il poeta teneva presenti le caratteristiche della musica che si sarebbe sovrapposta ai suoi versi, e introduceva quindi le sue varianti là ove era sicuro che la flessibilità della linea melodica glielo avrebbe consentito.

Il Tema C è ripreso ancora più avanti dai *Mercatores*. Una sola variante: quella posta alla fine di fo. 55r, ove il *climacus flexus* diviene *subpunctis*, con cinque note complessive anziché quattro come nelle precedenti ricorrenze. Trattandosi di un melisma così esteso (il più ampio di tutto il componimento), il carattere di variazione ornamentale qui è particolarmente evidente. L'ultima ripetizione del Tema C a fo. 55v, con cui termina anche la parte musicale dello *Sponsus*,

non presenta alcuna modificazione rispetto alle esposizioni superiori.

Rimane ancora da sottolineare, nel *refrain* di fo. 54v, quarta riga (immediatamente prima della rubrica «Prudentes»), un palese errore, forse l'unico dovuto a distrazione materiale dell'amanuense: il quale ha iniziato il ritornello con un sol anziché col fa.

Il lettore noterà infine che in questo Tema C abbiamo suggerito qua e là il si bemolle, determinato o dalla necessità di evitare il tritono col fa, o dalla assoluta inopportunità di presentare un insostenibile cromatismo fra si bem. e si naturale: è questo il caso della cadenza finale del *refrain*.

Nel Tema D (Prudentes), che ha inizio alla quinta riga di fo. 54v, un'incertezza di lettura si trova su «*amplius*», ove sembra di potersi leggere una clivis re-do, mentre il luogo corrispondente della seconda strofa ha chiarissimo un *climacus* mi-re-do. Dato che è quasi impossibile interpretare il pressoché invisibile puntino della prima esposizione come una nota, resta in ogni caso valida l'ipotesi generale di considerare il melisma come un abbellimento, il numero complessivo delle cui note non altera la struttura generale della melodia. Il *refrain* presenta qualche incertezza causata dal *custos*, poiché inizia con una formula musicale nuova, diversa da quella impiegata nel Tema C. Evidentemente il notatore intendeva avvertire che il *refrain* del Tema D, a parte la differenza dell'*incipit*, era uguale a quello del Tema precedente: ma allora, perché il *custos* rinvia a un mi, mentre la sutura con la formula superiore doveva condurre a un re? La nostra traduzione tenta di superare l'altrimenti insolubile difficoltà, riducendo al solo mi il melisma re-mi della consueta frase, sì che la variazione suggerita dall'amanuense si limita in sostanza a sopprimere una nota di passaggio dotata di evidente valore ornamentale.

Una imprecisione di scrittura, per altro del tutto innocua, si osserva alla sesta riga del fo. 54v, il cui *punctum* iniziale è un poco più alto di quanto il suo valore melodico avrebbe comportato. Trovandosi innanzi alla riga vuota, il copista ha calcolato male l'intervallo di quarta che qui gli occorreva.

La seconda strofa di questo Tema D presenta, rispetto alla prima esposizione, numerose differenze: nessuna, tuttavia, intacca la struttura fondamentale della melodia, e tutte vertono sui passaggi ornamentali, il cui carattere esornativo e *ad libitum* resta così definitivamente dimostrato.

Nella seconda strofa, su «ite», il melisma si presenta come *quilisma subbipunctis* (cinque note complessive), contro il *pes subbipunctis* (quattro note) della prima strofa: evidente l'aggiunta del si di passaggio inserito a colmare l'intervallo di terza del passo corrispondente. Nella prima strofa, primo verso, su «precamur», il *climacus resupinus* deve essere letto sol-fa-mi-fa; nel luogo parallelo della seconda strofa il medesimo neuma vale invece fa-mi-re-mi: o si tratta di errore materiale dello scriba, che ha ricopiato l'abbellimento un tono sotto, o (e meno probabilmente) si tratta di variante intenzionale, la quale, in ogni caso, non provocherebbe nessun sostanziale cambiamento, giacché non sopprime né altera l'elegante giro melodico determinato dal gruppetto. Più appariscente, se fosse certa, la variante che segue. L'inizio del secondo verso della prima strofa reca un *quilisma* (la-si-do) seguito da una *clivis* (si-sol); l'inizio del secondo verso della seconda strofa ha uno *scandicus* il quale, se scrutiamo la diastemazia dei neumi con puntigliosa precisione, dovrebbe essere letto come si-do-re: seguito a sua volta non più da una *clivis*, ma da un *climacus* (do-si-sol). Quest'ultima variante (*climacus* in luogo della *clivis*) non dà alcun pensiero, potendo benissimo essere interpretata come ampliamento dell'esornazione precedente; ma, per quanto riguarda lo spostamento un tono sopra del primo gruppo di tre note ascendenti, il problema è stabilire se si tratta di un cambiamento intenzionale, oppure di semplice errore di scrittura. Questa seconda ipotesi potrebbe essere difesa, tenendo presente che la frase anteriore allo *scandicus* si trova scritta sotto la linea a secco, e che lo *scandicus* stesso è a grande distanza melodica dalla nota immediatamente antistante, sì che il copista può aver perduto, per un momento, la bussola della diastemazia. Ma noi propendiamo invece a vedervi un eccesso di scrupolo da parte dell'amaneuse, il quale, trovandosi di fronte a una tradizione dell'abbellimento mutata, rispetto alla prima esposizione, per la consueta legge che facilita, o addirittura impone, cambiamenti anche sensibili là dove il gusto per la fioretatura stimolava la libertà o il capriccio dell'esecutore, ha registrato con cura la variante, anziché adagiarsi supinamente sui comodi binari dell'analogia a oltranza, sino a sacrificare, in nome di una supposta e non dimostrata obbedienza rigorosa ai canoni della simmetria, quel tanto di imprevisto e di mutevole che, all'orecchio attento del musicista medievale, bastava a riscattare dalla monotonia un componimento già abbastanza sovraccarico di ripetizioni. E lo stesso vorremmo dire anche a proposito della seconda metà del quar-

to verso, che nella prima strofa («*pro hoc ulterius*») ha la lezione mi-mi-mi-re (queste ultime due note legate in *cephalicus*), mentre nella seconda strofa («*vobis inertibus*») ha fa-fa-fa-mi-fa (queste ultime tre legate in *porrectus*).

L'ultima variante di questo Tema D si nota, sempre nel secondo verso della seconda strofa, su «*vendentis*», ove il *quilisma subbipunctis* esprime la-si-do-si-la. Il passo parallelo della prima strofa («*desinite*») dava invece la-do-si-la-sol. Forse non è il caso di sottolineare ancora una volta l'irrilevanza della modificazione che si verifica nell'interno di un ampio melisma così chiaramente ornamentale. E si sarà notato, per contro, che nessuna variante di rilievo abbiamo potuto osservare a carico delle note reali isolate, quelle che non si possono cambiare senza alterare la struttura intrinseca della melodia, quelle che, una volta mutate, avrebbero dato origine a un'altra, differente melodia. Ci si deve, caso mai, meravigliare come, in un testo sovrabbondante di iterazioni come il nostro, le varianti melodiche, sia pur confinate agli abbellimenti, siano quantitativamente di così scarsa entità.

Il Tema D si presenta ancora una volta nella quarta riga di fo. 55r, alla fine del discorso delle *Fatue*, ed è nuovamente adattato alle *Prudentes*, di cui però manca la rubricazione. Dal punto di vista melodico, esso manifesta qualche autonomia rispetto alle due precedenti versioni. Sulla terza sillaba del primo verso, osserviamo un *pes subtripunctis* (la-do-si-la-sol) che ripropone in forma lievemente diversa il melisma ornamentale esistente nei luoghi paralleli delle due strofe antecedenti. Quanto alle prime due sillabe del secondo verso, la cui melodia era apparsa così contrastante nel corso delle esposizioni superiori, qui ci troviamo di fronte a un'ulteriore variante: il melisma della prima sillaba ripete, melodicamente, la formula della prima strofa (la-si-do), mentre il secondo melisma – un *climacus* – segue abbastanza da vicino il movimento della prima strofa (si-sol) con l'aggiunta del la di passaggio. E la discrepanza delle lezioni, non che essere pretesto per una *crux desperationis*, conforta l'editore a rispettare nella loro integrità le tre differenti versioni, le quali, nella loro *concordia discors*, confermano eloquentemente la natura ornamentale, e quindi estemporanea, del passo in questione.

Significativa, dal punto di vista espressivo, la variante che si osserva sul *refrain* «*dolentas*», costituita dal *porrectus liquescens* su cui abbiamo già richiamato l'attenzione parlando delle pliche. Sulla prima sillaba «do», si legge un solo la, anziché fa-sol-la come in tutti i luoghi

paralleli; quasi a compensare la perdita dell'ornamentazione sulla prima sillaba, la seconda è invece rivestita di un più ampio giro melodico, assomigliante a un trillo. Si deve ancora richiamare l'attenzione del lettore nella *repercussa* sol di fo. 55r, quinta linea (v. 65, *deus*). Analogamente a quanto già osservato a pag. 101, a proposito di «aici» (v. 25) che il notatore ha considerato quadrisillabo, anche qui al monosillabo «deus» sono state attribuite due sillabe musicali, la seconda delle quali inserita nel *tenor* sol, che una volta di più riconferma la sua generale tendenza a comportarsi come un'autentica salmodia declamata, con lunghezza sempre variabile.

La questione più grave – per altro insolubile – è data dalla mancanza dell'ultimo verso. Di fronte a una simile lacuna testuale, il musicista non ha nemmeno tentato di adattare l'impalcatura melodica a una strofe così anomala, e ha fatto ricorso alla soluzione più semplicistica, quella di troncare il testo musicale là ove terminava il testo letterario.

Avvertiamo infine che dalla nostra trascrizione abbiamo escluso non soltanto le soggettive indicazioni riguardanti la dinamica e l'agogica dell'esecuzione pratica, bensì anche quei segni convenzionali impiegati, ad esempio, nelle edizioni tipiche del canto gregoriano, e che tentano, in via molto approssimativa, di riprodurre le sfumature della paleografia: quilismi, note liquescenti, ecc. Nulla vale quanto il riscontro immediato col facsimile. Le liquescenze sono state contrassegnate sovrapponendo alla nota la lettera P (= plica). Le note (e le relative sillabe del testo) impresse a caratteri più piccoli indicano le integrazioni dei ritornelli, che nel manoscritto sono ridotti al solo *incipit*, e che qui abbiamo preferito, per amore di completezza, ripetere per esteso. Le lettere greche aggiunte alle singole coppie del Tema A si riferiscono all'esecuzione alterna propria della sequenza ($\alpha\beta$ = primo semicoro; $\alpha\gamma$ = secondo semicoro).

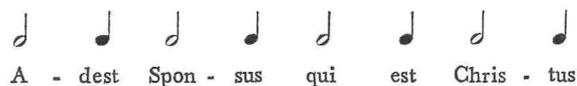
3. La lettura metrica.

L'interpretazione metrica delle melodie proprie dello *Sponsus* non costituisce problema a sé stante, in quanto è da inquadrarsi nel più vasto dominio della ritmica della monodia medievale. Come abbiamo già più volte avuto occasione di far notare, altro è la determinazione della maggiore o minore lunghezza delle singole note costituenti la

melodia (lettura metrica), altro è il raggruppamento dei singoli valori così determinati entro un più vasto insieme, fatto di legature e di frasi irregolarmente alternantisi (interpretazione ritmica). Impropiamente, si parla invece di «problema ritmico» alludendo alla semplice distinzione fra note lunghe e note brevi: che è l'indispensabile premessa per giungere, se mai, alla scoperta della ritmica nel suo più ampio significato.

Come in tutta la monodia sino agli inizi dell'*Ars Nova* (i pochi esempi di ballate trecentesche a una voce sono naturalmente scritti secondo i principi della notazione mensurale arsnovistica), anche nel nostro testo manca qualunque indicazione che suggerisca la lunghezza, almeno relativa, di ogni suono. Gli editori moderni, nelle loro traslitterazioni, hanno seguito vari metodi: Coussemaker e Liuzzi non prendono posizione, e si limitano a tradurre i neumi aquitani con simboli quadrati vagamente simili alla neografia gregoriana, sprovvisti di ogni valore di durata. Gli altri seguono, pur con sfumature differenti ma sempre con soggettivo empirismo, la cosiddetta ritmica modale, estendendo arbitrariamente allo *Sponsus*, come anche alla monodia trobadorica, i principi premensuralistici basati sull'alternanza della *brevis* e della *longa*, che prevalsero nella musica polifonica non prima degli ultimi decenni del sec. XII. Sull'inane pretesa di voler applicare allo stile monodico una tecnica seriore, e in ogni caso priva di documentazione al di fuori della polifonia, abbiamo già altre volte discorso a lungo.¹ Qui basterà far rilevare che lo *Sponsus* costituisce un'ennesima dimostrazione, se mai ce ne fosse bisogno, della totale impossibilità di trascrivere queste melodie secondo il sistema modale. La prima – e insormontabile – difficoltà è data dalla scelta del modo da impiegare. Il Ludwig, che fu forse il primo a propugnare l'estensione del modalismo polifonico alla monodia, adoperò il secondo modo (Brevis-Longa) per il Tema A e il Tema C; il terzo modo (Brevis recta - Brevis altera - Longa ternaria) per i Temi B e D. Poiché né il Ludwig né alcuno dei suoi scolari (Gennrich) danno alcuna spiegazione che giustifichi la scelta, vien fatto di pensare che la sola ragione plausibile sia stata quella di aver dato vita a una sorta di surreale chiasmo metrico. Il Tema A è in settenari trocaici: non sarebbe stato naturale l'adattare alla melodia a esso relativa il I modo ritmico, a base trocaica (Longa-Brevis)? Ne sarebbe risultato il seguente schema:

1. MONTEROSSO R., *Musica e ritmica dei Trovatori*, Milano 1956, pagg. 11-84.



Invece è stato scelto il secondo, a base giambica, con la seguente strana risultante:



Uno degli epigoni del Ludwig, J. B. Beck,¹ tentò invano di spiegare i principi generali in base ai quali applicare, a ogni tipo di metrica testuale, uno dei modi ritmici: ma le sue spiegazioni – evidentemente a posteriori – sono talmente confuse e contraddittorie, che lo stesso Beck dovette non solo rinunciare ad applicarli, ma smentire radicalmente se stesso pubblicando, circa vent'anni dopo, un canzoniere troverico.² Probabilmente il Ludwig si lasciò indurre, attuando in questo Tema A dello *Sponsus* un così aperto conflitto fra metrica testuale e metrica musicale, da uno dei tanti assiomi di cui si faceva banditore in quegli anni Dom A. Mocquereau a proposito del canto gregoriano, ossia che l'accento del testo e l'accento musicale non devono mai coincidere. (Probabilmente il Mocquereau, il quale con sacrosanta ragione si opponeva alla stereotipata metrica musicale, fatta di battute isocrone, così largamente diffusa nella musica ottocentesca, e di cui lo stesso canto gregoriano era caduto vittima, intendeva dire che il ritmo musicale trascende, e magari calpesta, l'impacciata simmetria determinata da una successione costante di misure sempre uguali, sì che l'accento ritmico non deve aver paura di affermare i suoi diritti, che possono non collimare con quelli dei tempi forti obbligatoriamente concomitanti con l'accento tonico della parola). Questo principio, male inteso e peggio applicato dai «modalisti», portò alla netta opposizione, preconcepita e obbligatoria anziché essere occasio-

1. BECK J. B., *Die Melodien der Troubadours*, Strasburgo 1908 (trad. it. di G. Cesari, Milano 1939); *passim*.

2. BECK J. B., *Le Chansonnier Cangé*, Parigi-Filadelfia 1927.

nale e spontanea, delle due accentuazioni, la testuale e la musicale: così non si è esitato, in nome di un aprioristico dogmatismo, a distruggere ogni parvenza di naturalezza, e quindi di espressività, in una melodia medievale, trattata come *corpus vile*, come oggetto di fredda esperienza da laboratorio, anziché come realtà artistica viva e attuale.

Ancora peggiori sono i guasti che il modalismo ha arrecato agli altri Temi dello *Sponsus*. Dato che il metro di gran lunga prevalente è il decasillabo, sembrava logico (una volta avvenuta, in base a imperscrutabili motivi, l'opzione per il terzo modo) adoperarlo da principio a fine. Invece è stato usato per alcuni decasillabi il secondo modo, per altri il terzo: inutile congetturare sulle ragioni che hanno determinato la scelta. Inutile anche dire che, tra decasillabo e decasillabo, grandi sono le differenze intrinseche, soprattutto di accentuazione, e che le frasi musicali godono anch'esse di una flessibile duttilità, che malissimo si presta a essere coartata entro gli schemi ferrei della formula modale, qualunque essa sia. Il Ludwig è stato quindi costretto a ricorrere a ogni sorta di acrobazie, per dare alla sua trascrizione un'ombra di coerenza: e ha dovuto qui allungare valori già interpretati come brevi, là abbreviare note lunghe, in un informe ibridismo che non solo manifesta piena indifferenza per le più elementari esigenze della musica, ma che è assurdo anche sul più modesto piano della coerenza aritmetica.

Il Thomas si è accorto di questa somma di incongruenze, e, senza polemizzare contro il sistema modale, di cui è egli pure fautore, cerca di correre ai ripari adoperando, da cima a fondo, un solo modo ritmico, il primo. Per quanto concerne il Tema A, è ovvio che il primo modo vi si adatta in maniera assai più spontanea e meno illogica che non il secondo. Per quanto riguarda i decasillabi, il Thomas non può fare a meno di rilevare che il terzo modo «présente l'inconvénient grave de faire reposer constamment l'accent principal des vers latins (syllabe antépénultième) sur une brève (1 temps) tandis que les syllabes atones sont affectées de la valeur la plus longue (3 temps)». Il Thomas crede pertanto che sia possibile aggirare l'ostacolo utilizzando anche qui il primo modo, ma un primo modo addomesticato, anacrusico, che «non seulement appartient au rythme congénital du vers», ma che «permet l'enchaînement normal avec les trochées du prologue qui les précèdent et avec ceux du Christ qui les suivent».¹ Come il primo

1. THOMAS L. P., *Le «Sponsus»*, Parigi 1951, pagg. 151-152.

modo anacrusico sia veramente congeniale al ritmo del decasillabo, si può vedere osservando nella loro integrità le acrobazie, non meno ardite di quelle del Ludwig, cui anche il Thomas ha dovuto ricorrere. Quasi mai gli è possibile applicare la formula del primo modo nella sua genuinità: ovunque egli ha dovuto smembrare i gruppi neumatici, allungando e accorciando le note secondo le necessità della battuta moderna, sì che il primo modo si riduce a mera illusione ottica di un seguito di misure di tre quarti. E si noti finalmente che l'adozione di un modo piuttosto che di un altro conduce a risultati musicalmente opposti. E allora, quale credito si può attribuire a un sistema che è interamente affidato alla soggettività, anzi al capriccio, del trascrittore? *Mutatis mutandis*, la ritmica modale è l'esatto equivalente delle grammatiche della lingua etrusca, le quali, almeno a tutt'oggi, danno, di uno stesso testo, traduzioni affatto diverse fra loro.

Davanti a questa situazione, non abbiamo esitato a interpretare le melodie dello *Sponsus* secondo gli stessi principi che da anni ormai riteniamo validi per gran parte della monodia medievale extralitur-gica e profana, specie se unita a un testo metrico, e che si trovano più ampiamente esposti nel citato volume sui Trovatori. In breve, il concetto fondamentale è il seguente. Ogni melodia, nell'atto stesso in cui nasce, porta con sé connotato un suo ritmo, che deve essere ricostruito avendo riguardo alla natura intrinseca della melodia, senza voler applicare forzosamente a essa, dall'alto, un ritmo innaturale preconetto, sempre uguale, sia che si tratti di una melodia di impronta ecclesiastica, sia che si tratti invece di una melodia concepita in tutt'altro ambiente, cronologico e artistico. Voler applicare indiscriminatamente a tutta la monodia medievale la misura uniforme dei $3/4$ o dei $3/8$, sarebbe altrettanto assurdo come eseguire tutta la musica, poniamo, dei secoli XVIII e XIX con assoluta uniformità di battuta e di ritmo. In pratica, per facilitare il trascrittore in questo arduo compito di applicare a ogni melodia il ritmo che il compositore di essa ha istintivamente sentito all'atto della creazione, partiamo dal postulato dell'isocronismo sillabico, nel senso di attribuire a ogni nota isolata o ad ogni gruppo di note formanti neuma ornamentale, il valore convenzionale di un tempo primo, la cui durata coincide pressappoco con quella della sillaba. Tale postulato trova conferma nella considerazione dello stato cui era giunta la musica ecclesiastica gregoriana verso l'XI secolo, quando, per un complesso di fattori e specialmente per l'avvento della polifonia, l'antica proporzionalità reciproca esi-

stente tra un suono e l'altro si era livellata in modo che ogni suono venisse ad acquistare una durata uguale a quella dell'altro. Per quanto riguarda poi la legittimità di attribuire anche a un gruppo di note formanti abbellimento il valore convenzionale del tempo primo = sillaba, rimandiamo al citato articolo sull'ornamentazione nella monodia medievale, ove sono raccolti alcuni esempi presi dai più antichi gradualis gregoriani (secoli X-XI), dai quali risulta, sulla scorta delle indicazioni metriche ivi contenute, che le note d'abbellimento avevano un valore proporzionalmente inferiore a quello della nota reale.

Anche la ritmica del verso viene validamente in soccorso, solo che si consideri il verso come raggruppamento, iso- o anisosillabico, di singole entità minori, che convenzionalmente chiamiamo piedi ritmici, tardi eredi dei piedi metrici propri della poesia classica. A ogni piede ritmico del verso possono essere fatte corrispondere altrettante battute musicali, in cui il «tempo forte» venga a coincidere con la sillaba più fortemente accentuata di ogni singolo piede. (Va da sé che il frazionamento in battute moderne della frase musicale così trascritta è solo un espediente ad uso del musicista pratico, il quale, non necessariamente versato in problemi filologici ma desideroso tuttavia di indagare l'intima essenza artistica di questi antichi monumenti, può leggere la trascrizione così accomodata senza cadere in equivoci di solfeggio, trovando già sistemate la durata delle note e la loro accentuazione. Al musicista filologo la suddivisione in battute potrà parere, come è in effetti, un eccesso di pedanteria, che tuttavia non crediamo sia tale da ingenerare fastidio). Ne risulterà così una metrica fatta di battute per lo più anisocrone, corrispondenti ciascuna a un piede ritmico del verso; di qui scaturirà il ritmo vero e proprio che trascende le singole battute e le raggruppa in un complesso unitario non riducibile a nessuno schema predeterminato, affinché sia messo in tutta evidenza l'andamento della frase melodica svolgentesi secondo le libere intenzioni che l'artista intuì all'atto di creare la propria melodia. La quale, in ultima istanza, tende con tutta naturalezza a collimare con il verso globalmente inteso: di qui la formula «frase-verso», quale espressione di una compenetrazione fra le due tecniche, la poetica e la musicale, così intima quale poche altre volte si è verificato nella storia della poesia per musica.

Il metodo che qui riproponiamo ha, almeno, il vantaggio di tener presenti, oltre alle necessità filologiche, anche, e soprattutto, le esigenze artistiche della melodia, di cui si rivendicano i diritti primi e

preponderanti. Nessuna teoria, nessuna ipotesi potrà mai dimenticare che l'oggetto ultimo della filologia musicale è quello di richiamare a vita artistica melodie silenti da secoli, e che pertanto il trascrittore deve essere sempre pronto a sottoporre il suo lavoro al banco di prova dei risultati musicali cui sia giunto. In una materia purtroppo ancora così fluida e incerta, vige più che mai il principio del «primum non nocere»: perché ben triste e arido sarebbe il lavoro che non uscisse dalle sabbie mobili dell'incertezza filologica, e per giunta guastasse in modo irrimediabile ciò che conferisce, a queste preziose testimonianze, un valore e un'importanza che vanno ben al di là della pura erudizione.

4. Conclusione.

È giunto il momento di chiederci se, al di là delle questioni strettamente tecniche sin qui esaminate, lo *Sponsus* contenga in sé motivi di interesse più propriamente artistico; in altre parole, tentar di chiarire il valore espressivo delle melodie in esso contenute.

Si è già visto che quattro sono i Temi musicali. Tale fatto assume un particolare rilievo quando si pensi che il compositore ha inteso, in questa maniera, caratterizzare i personaggi dell'azione: procedimento piuttosto insolito nella storia del dramma liturgico medievale, anche delle epoche successive. Il pregevole *corpus* racchiuso nel ms. 201 (*olim* 178) della Biblioteca civica di Orléans (codice Fleury), contiene, su dieci testi, uno solo, quello riguardante il figlio di Getrone, concepito secondo il medesimo intendimento, di assegnare a ogni personaggio una melodia sua propria.¹ Nello *Sponsus* tale tecnica è piuttosto rudimentale, in quanto i Temi A e B sono presentati una volta sola, e anche il Tema D appare due sole volte: sì che la parte del leone tocca al Tema C, destinato alle *Fatue* e ai *Mercatores*. Al proposito, c'è da segnalare un altro guasto compiuto dai moderni editori, questa volta per ragioni opposte all'esasperata ricerca dell'analogia. A fo. 55r, quarta riga, è evidente che il discorso passa dalle *Fatue* alle *Prudentes*, anche se lo scriba si è dimenticato di variare la relativa rubricazione. Che siano di scena le *Prudentes*, risulta inconfontabilmente da due elementi: 1. Il senso del discorso (le vergini sagge parlano del *nostro* olio); 2. La melodia, che è quella più sopra riserbata alle Prudenti.

1. *Sacre rappresentazioni nel ms. 201 della Bibliothèque municipale di Orléans, a cura di R. Monterosso e G. Tintori*, Cremona 1958, pagg. LIX-LXI, 23-32.

Anziché accettare queste due evidenti indicazioni, il Gennrich ha postulato un'ampia lacuna di testo e di musica, sottintendendo un vasto discorso saltato a piè pari. Il Thomas è meno drastico; però sente il bisogno di assegnare alle *Fatue* il primo verso «De nostr'oli queret nos a doner», correggendo *nostr'* in *vostr'*; assegna quindi alle *Prudentes* i due versi successivi, e infine postula anch'egli una lacuna in un ulteriore discorso delle Stolte, cui attribuisce solo il ritornello «Dolentas», naturalmente leggendo *avem* e non *avet*. Inspiegabile la ripugnanza ad accettare il semplice principio della caratterizzazione tematica: nessuna correzione sarebbe stata necessaria, ove si fosse rispettata l'evidente volontà del notatore, di far sì che ogni personaggio avesse una propria melodia. Questo principio ha una sola eccezione, quella dei *Mercatores*, che utilizzano il tema delle *Fatue*. Data la brevità del loro intervento, assai probabilmente il musicista non ha ritenuto opportuno dedicare a essi un tema nuovo; si osserverà tuttavia, come abbiamo fatto rilevare nelle righe precedenti, che il tema delle vergini stolte, passando ai mercanti, subisce numerose e non lievi varianti, che con tutta evidenza indicano il proposito del compositore di attuare una via di mezzo fra la pedissequa ripetizione del tema precedente e l'esposizione di un tema affatto nuovo.

Sulle caratteristiche strutturali delle singole melodie già moltissimo è stato scritto, e lunga fatica sarebbe, oltre che oziosa, indicare ora quanto, in quelle analisi, appare oggettivamente provato e quanto invece è frutto di fantasia. Il Tema A è senz'altro la melodia meno originale di tutto il componimento. Per quanto la nostra conoscenza del vastissimo repertorio sequenziale sia molto limitata, a causa della troppo esigua pubblicazione di monumenti, è probabile supporre che questo primo tema sia una melodia preesistente, adattata senza difficoltà al nuovo testo poetico. E anche se non siamo davanti a un vero e proprio *contrafactum*, tuttavia questo tema è straordinariamente simile a quelli che si incontrano frequentemente nei prosari di quel periodo, che sono molto spesso un vero e proprio repertorio di luoghi comuni. Può darsi che, trattandosi di un tema destinato a fare da prologo al dramma, esso sia stato scelto intenzionalmente fra i motivi di più larga risonanza, in modo da attirare benevolmente l'attenzione degli ascoltatori verso le successive melodie, che costituiscono invece un apporto originale.

Il Tema B (Gabriele) ha la tipica forma BAR: $\alpha\alpha\beta$, cui si aggiunge anche il ritornello γ . In questo tema è evidentissima l'influenza delle

nuove forme musicali, profane più che extraliturgiche: e ciò non tanto, o non soltanto, per la morfologia, poiché essa compare, e non saltuariamente, anche nel repertorio gregoriano tradizionale, specialmente negli *Alleluia*, il cui giubilo possiede un'architettura sapientemente elaborata, e spesso provvista di ripetizioni e di iterazioni varie. Quello che è più propriamente indizio del nuovo stile è lo stacco netto fra la ripetizione di α e la frase β (quest'ultima, in sostanza, consistente nella *nota repercussa* in forma di *tenor*). Una così netta separazione fra le due parti della melodia anticipa in modo eloquente una tecnica destinata a vasti sviluppi nella canzone trobadorica, come l'esposizione teorica dantesca¹ e i monumenti musicali superstiti testimoniano in larga misura.

Il tema C, dotato di struttura $\alpha\alpha\alpha\beta$, tradisce anch'esso la propria derivazione, dal punto di vista strutturale, dall'*Alleluia*. Lo stacco fra le prime tre frasi e l'ultima – stacco che nella tecnica della canzone cortese prenderà il nome di *diesis* – basta da solo a togliere a questo tema ogni reminiscenza gregoriana e a conferirgli invece un carattere per molti aspetti simile a quello della successiva lirica romanza. Più complesso lo schema del Tema D, in cui la parentela con la struttura della *canço* si fa più evidente, grazie all'ampio sviluppo della seconda parte, dopo la *diesis*: $\alpha\alpha\beta\gamma$.

Ma questi rapidi riferimenti strutturali all'impalcatura esterna sono solamente il punto d'inizio per penetrare più a fondo nell'espressività delle nostre melodie. Scritta in un periodo di transizione, quando lo slancio creativo del canto gregoriano è in via di attenuazione, e le nuove esperienze della lirica romanza non hanno ancora trovato modo di espandersi liberamente, la musica dello *Sponsus* riflette con immediata evidenza l'epoca intermedia fra i due mondi, ponendosi tra l'impersonalismo prevalente nel gregoriano, e le tendenze, che potremmo dire realistiche e persino impressionistiche, della nuova musica. Caratteristica dominante nel repertorio liturgico tradizionale è l'impersonalismo, inteso come indifferente distacco verso il testo: solo sporadicamente, e per lo più nelle melodie originali, ossia scritte espressamente per un determinato testo e non trasferite da un testo all'altro oppure messe insieme con la tecnica della centonizzazione, noi possiamo notare, sia nella scelta della modalità, sia in palesi procedimenti musicali, una certa predilezione, da parte della melodia, a

1. *De vulgari eloquentia*, II, x, 2 sgg.

seguire in qualche misura il significato delle parole. Ma si tratta pur sempre di avvenimenti occasionali, e la cui portata può essere sopravvalutata dalla tendenza, tipica della moderna mentalità, di cercare ovunque, anche dove meno sarebbe legittimo, una romantica aderenza fra testo e musica. Invece, nelle nuove esperienze maturate con la fioritura romanza, tale aderenza diviene manifesta e insistente, attraverso accorgimenti di varia natura, tra i quali, occorre sottolineare, una parte importante acquista anche la struttura della frase musicale, che tiene nel massimo conto la struttura del verso poetico: sì che a buon diritto si parla di frase-verso per indicare la compenetrazione delle due tecniche. Nello *Sponsus* si ritrovano alcuni particolari da cui risulta palese l'influenza che il canto gregoriano deve aver esercitato sull'autore delle melodie; tra questi, oltre l'intero Tema A di evidentissima estrazione sequenziale, staccato nettamente dal contesto degli altri temi come una sovrastruttura, è da tener presente il frequente impiego della nota ribattuta, che conferisce alla frase musicale un carattere di ondeggiante elasticità, sul tipo delle formule salmodiche. Infine, diremmo che domina un po' ovunque un certo impersonalismo: i Temi B, C e D avrebbero potuto scambiarsi di posto, senza che la recitazione e la caratterizzazione dei personaggi ne venissero a soffrire. Ma, per contro, notiamo altri e più numerosi elementi da cui traspare l'apertura di queste melodie verso un nuovo mondo artistico. Già la struttura, organizzata su basi simmetriche senza essere rigorosissima, stabilisce un forte legame di parentela con la morfologia obbligata tipica della monodia trobadorica, troverica, laudistica. Ma, soprattutto, lo stile prevalentemente sillabico, i pochi melismi di maggiore ampiezza collocati sulle formule cadenzali alla fine delle frasi-verso, e qualche palese ricerca di effetti realistici, come il succinto e nervoso declamato su « Gaire no'i dormet », fanno di queste melodie una chiara anticipazione di uno stile destinato, nei secoli seguenti, a una larghissima diffusione. Anche dal punto di vista modale questi canti hanno carattere di transizione, con maggiori preferenze verso le nuove aperture. Della tecnica gregoriana conservano un certo rispetto verso la *nota finalis*, che si mantiene costantemente sul sol per i Temi A, B e C, e sul re per il D. Ma della tecnica occitanica hanno l'insofferenza per l'*ambitus* melodico eccessivamente ristretto e gli scantonamenti imprevedibili dall'uno all'altro ambiente tonale. Tutta la musica dello *Sponsus* si muove in una luce crepuscolare, da cui sono assenti le tinte eccessivamente marcate: non c'è più il surrealistico astrattismo del

canto gregoriano, e non c'è ancora il linguaggio energico e incisivo della melodia profana. Il ritmo stesso sembra stemperarsi nei brevi ma frequenti melismi che, se aggiungono al giro melodico una morbidezza vaga, diluiscono tuttavia l'efficacia della declamazione vigorosamente recitata.

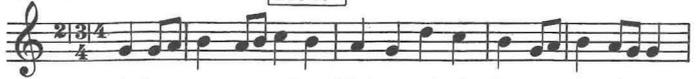
Con tutto questo, la musica dello *Sponsus*, modello vetusto dei drammi liturgici così numerosi nei secoli successivi, è ben meritevole di essere riascoltata ai nostri giorni. Quel senso di inevitabile monotonia che può essere causato dall'eccessiva insistenza con cui le formule quasi identiche si ripetono, diviene trascurabile se si pensa alla situazione globale del dramma liturgico medievale, in cui spesso una sola melodia basta per tutto lo svolgimento dell'azione e per qualunque personaggio; d'altronde, e specialmente allora, non sulla musica doveva essere concentrato l'interesse principale, bensì sulla scena, di cui le melodie costituivano non più che il sottofondo. Anzi, se pensiamo in quale stato d'inferiorità si sia spesso trovata la musica durante il suo ormai plurisecolare cammino in unione con la poesia, tanto maggior stupore e ammirazione provoca in noi la varietà delle frasi melodiche contenute nello *Sponsus*. Le quali valgono anzi a riscattare dalla sua generica inespressività la scolorita parafrasi che l'anonimo poeta ha compiuto del testo evangelico.

TESTO MUSICALE

Tema A

Fo. 53^f

Fo. 53^v

1 α β 
A-dest spon-sus, qui est Chris-tus: vi-gi - la - te, vir-gi-nes!

1 α γ 
pro ad-ven-tu cu-ius gau-dent et gau - de-bunt ho-mi-nes.

2 α β 
Ve-nit e-nim li-be - ra-re gen-ti-um o - ri-gi-nes,

2 α γ 
quas per pri-mam si - bi matrem sub-iu - ga-runt de-mo-nes.

3 α β 
Hic est A-dam qui se - cun-dus per pro-phe-ta di - ci - tur,

3 α γ 
per quem sce-lus pri-mi A-de a no-bis di - lu - i - tur.

4 α β 
Hic pe-pen-dit ut ce - les-ti pa-tri - e nos red-de-ret,

4 α γ 
ac de par-te i - ni - mi-ci li-be-ros nos tra-he-ret.

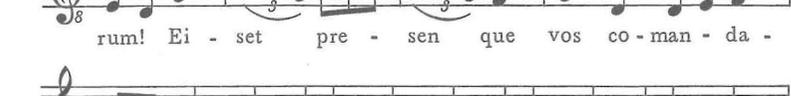
5 α β 
Ve-nit spon-sus qui nos - tro-rum sce-le-rum pi - a - cu - la

5 α γ 
mor-te la - vit at-que cru-cis sus-tu-lit pa - ti - bu - la.

Tema B

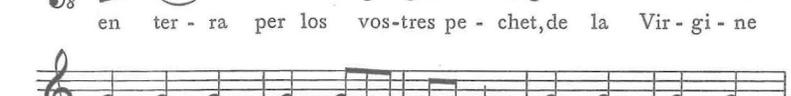
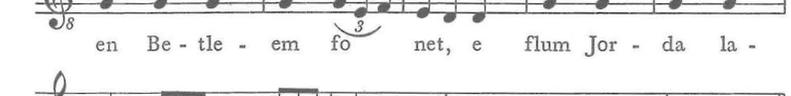
[GABRIEL]

1) 
 O - iet, vir - gi - nes, ai - so que vos di -

 rum! Ei - set pre - sen que vos co - man - da -

 rum! A - ten - det un es - pos, Je - su - sal -

 vai - re a nom. Gai - re noi dor - met!

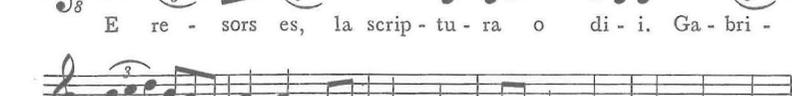
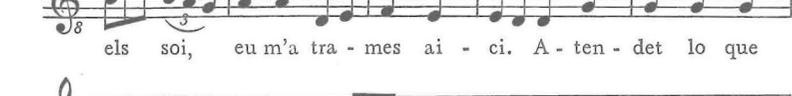
2) 
 Ai - sel es - pos que vos hor' a - ten - det, ve - nit

 en ter - ra per los vos - tres pe - chet, de la Vir - gi - ne

 en Be - tle - em fo - net, e flum Jor - da la -

 vet e ba - te - et. Gai - re noi dor - met!

3) 
 Eu fo ba - tut, ga - blet e lai - den - jet, sus e la

 crot pen - dut e clau - fi - get, eu mo - nu - men de - so -

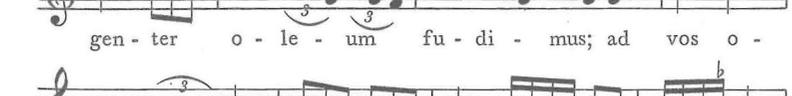
4) 
 en - tre pau - set. Gai - re noi dor - met!

 E re - sors es, la scrip - tu - ra o di - i. Ga - bri -

 els soi, eu m'a tra - mes ai - ci. A - ten - det lo que

 ja ven - ra prai - ci. Gai - re noi dor - met!

Tema C

[FATUE]

1) 
 Nos vir - gi - nes que ad vos ve - ni - mus, ne - gli -

 gen - ter o - le - um fu - di - mus; ad vos o -

 ra - re, so - ro - res, cu - pi - mus, ut et

 il - las qui - bus nos cre - di - mus. Do - len - tas, chai -

 ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

 Nos co - mi - tes hu - ius i - ti - ne - ris et so -

ro - res e - ius - dem ge - ne - ris, quam - vis
ma - le con - ti - git mi - se - ris, po -
tes - tis nos red - de - re su - pe - ris. Do -
len - tas, chai - ti - vas, trop i a - vem dor - mit!
3) Par - ti - mi - ni lu - men lam - pa - di - bus, pi - e
si - tis in - si - pi - en - ti - bus, pul - se ne nos
si - mus a fo - ri - bus cum vos spon - sus
vo - cet in se - di - bus. Do - len - tas, chai -
ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

Tema D

[PRUDENTES]

1) Nos pre - ca - ri, pre - ca - mur, am - pli - us de -

si - ni - te, so - ro - res, o - ti - us. Vo - bis e - nim
nil e - rit me - li - us da - re pre - ces
P pro hoc ul - te - ri - us. Do - len - tas, chai -
ti - vas, trop i a - vem dor - mit!
2) Ac i - te nunc, i - te ce - le - ri - ter, ac ven -
den - tes ro - ga - te dul - ci - ter ut o - le - um
ves - tris lam - pa - di - bus dent e - qui - dem
vo - bis i - ner - ti - bus. Do - len - tas, chai -
ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

Tema C

[FATUE]

1) A! mi - se - re, nos hic quid fa - ci - mus? Vi - gi -

la - re num - quid po - tu - i - mus? Hunc la - bo - rem
 quem nunc per - fe - ri - mus, no - bis
 nos - me con - tu - li - mus. Do - len - tas, chai -
 ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

2) Et de no - bis mer - ca - tor o - ti - us quas
 ha - be - at mer - ces, quas so - ti - us; o - le - um nunc
 que - re - re ve - ni - mus, ne - gli - gen - ter quod
 nos - me fu - di - mus. Do - len - tas, chai -
 ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

Tema D

[PRUDENTES]

De nostr' o - li que - ret nos a do -

ner? No'n au - ret pont, a - let en a - chap -
 ter de - us mer - cha - ans que lai ve - et es - ter. Do -
 len - tas, chai - ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

Tema C

[MERCATOIRES]

1) Dom - nas gen - tils, no vos co - vent es - ter, ni lo - ja -
 men ai - ci a de - mo - rer. Co - sel que -
 ret, no'u vos po - em do - ner; que -
 ret lo Deu chi vos pot co - se - ler.

2) A - let a - reir' a vos - tras sinc se -
 ros e pre - iat las per Deu lo glo - ri -
 os de o - le - o fa - sen so - cors a vos;

8
 fai - tes o tost, que ja ven - ra l'es - pos.
 [FATUE] [Fo. 55^v]
 A! mi - se - re, nos ad quid ve - ni - mus?
 Nil est e - nim il - lut quod que - ri - mus. Fa -
 ta - tum est, et nos vi - de - bi - mus; ad
 nup - ti - as num-quam in - tra - bi - mus. Do -

len - tas, chai - ti - vas, trop i a - vem dor - mit!

FACSIMILI

(Parigi, Biblioteca Nazionale, lat. 1139)

INDICE GENERALE

INDICE SOMMARIO	V
NOTA	VII

SPONSUS

DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI E DELLE VERGINI STOLTE

(Testo letterario a cura di D. S. Avalle)

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI	2
----------------------------	---

BIBLIOGRAFIA

I. Elenco delle opere citate più frequentemente (in ordine alfabetico)	3
II. Il teatro del Medioevo con particolare riguardo ai paesi di lingua romanza (in ordine cronologico)	4
III. Lo « Sponsus » (in ordine cronologico)	
A) Edizioni	5
B) Studi	6

PREFAZIONE

I. Notizie storiche	
1. Il tropario di San Marziale: origine e datazione	9
2. La fonte dello « Sponsus »: S. Matth., xxv, 1-13	12
3. La fonte della frase « negligenter oleum fudimus »	14
4. La fonte del secondo <i>refrain</i> : « Trop i avem dormit »	16
5. La struttura dello « Sponsus »	19
6. Il bilinguismo nello « Sponsus »	21
7. I mercanti ed il diavolo	23
8. La posizione liturgica dello « Sponsus »	24
II. La lingua	
1. La localizzazione proposta dal Thomas	27
2. La « legge del Bartsch » nella letteratura normanna ed anglo-normanna	28
3. Gli esiti di A tonica in sillaba libera preceduta da palatale in lingua d'oïl e nel Sud-Ovest	30
4. Gli esiti di E breve tonica in sillaba libera nel Sud-Ovest	33
5. Le rime della canzone vi di Guglielmo di Aquitania	36
6. Criteri per la localizzazione dei testi scritti fra il X ed il XV secolo	39
7. Altre prove portate dal Thomas per la localizzazione dello « Sponsus » in Normandia	40

8. Altre prove per la localizzazione dello «Sponsus» nel Sud-Ovest	41
9. Alcuni elementi caratteristici della lingua dello «Sponsus»	44
III. La versificazione	46
IV. Criterî dell'edizione	
1. La tradizione manoscritta dei testi paraliturgici alto-medievali	49
2. Gli errori dello «Sponsus» secondo il Thomas	52
3. Gli errori del testo latino	54
4. Gli errori del testo in lingua volgare	59
5. Le rubriche	67
6. L'edizione critica dello «Sponsus»: criterî generali	68
TESTO LETTERARIO	69
TRADUZIONE	78
SPONSUS	
DRAMMA DELLE VERGINI PRUDENTI E DELLE VERGINI STOLTE <i>(Testo musicale a cura di R. Monterosso)</i>	
NOTA BIBLIOGRAFICA	84
PREFAZIONE	
1. La fortuna dello «Sponsus»	87
2. La lettura melodica	92
3. La lettura metrica	110
4. Conclusione	116
TESTO MUSICALE	121
FACSIMILI	131