

## NOTE

A. PETRINA, <i>Some Dream-Related Images in « The Kingis Quair »</i> .....	»	307
M. BUONOCORE, <i>Un codice restituito all'Umanesimo: il Ferrajoli 844</i> .....	»	317

## DISCUSSIONI

U. SCHWAB, <i>Glossen zu einem neuen mediaevistischen Handbuch</i> .....	»	321
--	---	-----

## EDITI ED INEDITI

A. M. PEDEN, « <i>De semitono</i> »: <i>Some Medieval Exercises in Arithmetic</i> .....	»	367
L. SPETIA, <i>Un nuovo frammento dell'« Epistola Aristotelis ad Alexandrum »</i> .....	»	405
F. TAMBURINI, <i>Il poema didascalico « De hominum deificatione » di Gregorio abate di Montescuro sul Garzano († 1250 c.)</i> .....	»	435
NOTIZIE DEI LIBRI RICEVUTI .....	»	469

A cura di D. d'Avray, G. M. Cantarella, P. Chiesa, M. A. Coppola, S. Cosentino, G. Garfagnini, V. Piergiovanni, A. Porro, A. Rodolfi, R. Rusconi, G. Scalia, F. Stella, S. Vecchio.

Si parla di B. Andreolli, P. Bianciardi, P. Bonacini, H. W. Bird, D. E. Bornstein, F. Cardini, D. Crismani, V. Fumagalli, M. Gorman, V. R. Hotchkiss, I discorsi dei corpi, La storiografia umanistica, Le Clerc séculier au Moyen Age, M. Montanari, M. G. Nico Ottaviani, R. Pavoni, F. C. Robinson, S. Sconocchia, G. Sergi, J. Solana Pujalte, P. Tassinari, L. Toneato, D. Weinstein.

## Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona

### I. IL LAUDARIO DI CORTONA. INTRODUZIONE

1.1. *L'importanza del laudario di Cortona per lo studio dell'anisosillabismo* — Il laudario di Cortona (codice cortonese 91, conservato nella Biblioteca Comunale di Cortona) è il più antico monumento musicale italiano con testo volgare e la più antica silloge di laude a noi pervenuta<sup>(1)</sup>. La presenza delle melodie, che corredano quasi sempre i versi corrispondenti alla ripresa e alla prima strofa di ogni lauda, rende questo testo prezioso per lo studio della versificazione italiana e in particolare di uno dei suoi aspetti più discussi, l'anisosillabismo, costantemente collegato dagli studiosi alla musica e al canto, sebbene una tradizione avara di documenti musicali e di indicazioni riguardanti l'esecuzione ritmica delle linee melodiche abbia finora costretto ogni ipotesi entro i limiti di una ragionevole e prudente genericità. E se talvolta si è cercato di individuare ragioni storiche e metrico-ritmiche in grado di spiegare la tendenza all'escursione sillabica, è comunque mancato ogni tentativo di verifica sui testi correati di melodia, di cui pur sempre disponiamo.

1.2. *L'anisosillabismo e il principio ritmico dell'anacrusi.* — Quasi tutti i contributi allo studio dell'anisosillabismo italiano fan-

Questo lavoro deve la sua veste definitiva alle fondamentali osservazioni e alle preziose indicazioni metodologiche del prof. d'Arco Silvio Avalle, che l'ha incoraggiato e seguito sin dall'inizio, con partecipazione e infinita pazienza. A lui va tutta la mia gratitudine.

(1) Cfr. G. CONTINI *Esperienze di un antologista del duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 241-272, ora in *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, 1990(2), pp. 175-210, p. 185: « ... e dire Cortona vale, con l'ambiguità che è convenzione normale in ecdotica, quanto dire la redazione primitiva di cui Cortona è il più fedele rappresentante ».

no ricorso al concetto di anacrusi, altrimenti detta 'misura d'attacco', e a quello opposto e complementare di 'tempo vuoto'. I termini 'misura d'attacco' e 'tempo vuoto' appartengono al lessico musicale, in cui, secondo la concezione tradizionale del ritmo, inteso come movimento ordinato di slancio e riposo, indicano l'uno una successione ritmica in levare con slancio iniziale e l'altro una successione ritmica in battere in cui lo slancio iniziale sia sottinteso (2).

Il principio dell'anacrusi è presente sin dall'Ottocento in diversi manuali di versificazione italiana (3), in cui viene inevitabilmente connesso alla concezione romantica della poesia delle origini, considerata primitiva e popolare e pertanto indissolubilmente legata alla musica. Ne consegue la convinzione che eventuali irregolarità nella misura dei versi siano tollerate, in questo tipo di produzione poetica, proprio in virtù dell'accompagnamento musicale, che permette di inserire sillabe sovrannumerarie senza alcun danno per il complessivo andamento ritmico del verso (4). L'ana-

(2) Un'ottima sintesi delle principali problematiche legate al concetto di ritmo è costituita dalla voce *Ritmo e tempo* del *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, IV, Torino, 1984, pp. 105-114, redatta da C. TERNI.

(3) Del concetto di anacrusi, come si sa, si è fatto uso anche in numerosi studi di versificazione non italiana, nonché mediolatina. Basti citare, per la versificazione di area iberica, F. HANSEN, *Zum Spanischen und Portugiesischen*, in *Separatabzug aus den Verhandlungen des deutschen wissenschaftlichen Vereins in Santiago*, IV, Valparaiso, 1900, e T. NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse, New York, 1956, p. 9 sg.; per la versificazione mediolatina, D. NORBERG, *La poésie latine rythmique du Haut Moyen Age*, Stockholm, 1914, pp. 26-29 e *Intruduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, pp. 142-154. In tempi più recenti il concetto di anacrusi è stato utilizzato in ambito francese da J. H. MARSHALL, *Textual Transmission and Complex Musico-Metrical Form in the Old French Lyric*, in *Reid Memorial Volume*, London, 1984 (Anglo-Norman Text Society, Occasional Publications Series, 1), pp. 119-148, p. 128, dove l'autore usa il termine moderno 'up-beat'.

(4) Cfr. F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Torino, 1874, p. 28: « Nei primi poeti italiani trovai il ritmo dell'ottonario, ma senza che sia mantenuto esattamente il numero delle sillabe e nemmeno il posto del primo accento. In quella guisa che il numero delle sillabe è indifferente dopo l'ultima tesi e il verso riesce egualmente perfetto, sia esso tronco o sdrucciolo, così nei nostri vecchi era indifferente anche davanti alla prima tesi, e poco importava loro una sillaba più o meno prima d'entrare in battuta ». G. FRACCAROLI, *Di una teoria razionale di metrica*, Torino, 1887, nel paragrafo *Dell'anacrusi mobile e dei versi acefali*, pp. 38-52, p. 38: « Ma nella poesia popolare e nei primordi della letteratura italiana, appunto perché allora la poesia era tutta popolare, la libertà è assai maggiore, comeché però non degeneri tanto in licenza e disordine quanto parrebbe a chi considera superficialmente quei ritmi. Aiutati in ciò dalla musica, essi il più delle volte ritornano agli stessi principi dei ritmi più culti, una restando la norma e procedendo solo più liberamente nella sua applicazione ». P. E. GUARNERIO, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, 1893, nel paragrafo *Dell'anacrusi e dell'ipertesi*, pp. 44-48, p. 45 sg.: « quelle anomalie che il nostro orecchio nota talvolta nelle poesie dialettali, non sono propriamente errori dentro il ritmo, sono piuttosto sovrabbondanze al di fuori del ritmo, le quali vengo-

crusi, in sostanza, assume, nei trattati in questione, la funzione di principio ritmico-musicale in grado di spiegare tutte le forme di ipermetria, ossia l'inserzione di sillabe sovrannumerarie non soltanto in posizione iniziale (anacrusi fissa), ma anche all'interno di verso (anacrusi mobile) (5).

Un'analisi degli studi più recenti, in cui sia stata presa in considerazione la questione dell'anisosillabismo nella poesia italiana delle origini, rivela come il punto di vista degli studiosi sia rimasto sostanzialmente invariato e come il principio dell'anacrusi continui ad essere utilizzato ancor oggi per l'analisi e la classificazione delle strutture metriche dei versi.

Il primo contributo è quello di Gianfranco Contini, che affronta l'argomento a più riprese (6). Riguardo all'alternanza ottonario-novenario, Contini ritiene che il novenario sia interpretabile come dilatazione dell'ottonario (calco del dimetro trocaico), determinata dalla convergenza con l'*octosyllabe* francese (a sua volta calco del dimetro giambico). L'anisosillabismo sarebbe dunque il prodotto dell'incontro-scontro di due diversi sistemi metrici, l'uno trocaico e l'altro giambico, corrispondenti a due diversi sistemi linguistici, uno con prevalenza di parole piane, l'altro con prevalenza di parole tronche (7).

L'interpretazione avanzata da Contini, pur partendo da una fondata ipotesi storica, permane tuttavia strettamente connessa al concetto di anacrusi nell'accezione di cui si è parlato, cioè come caratteristica ritmica della poesia per musica. Contini fa riferimento ad un saggio di John Schmitt sulla metrica di Jacopone, in cui il principio dell'anacrusi viene ampiamente utilizzato (8), lamentando che la nozione non abbia attecchito (9); né trascura di

no, per così dire, assorbite dalla musica, poiché è bene non dimenticare, come poesia e musica non scompagnino di solito nei canti popolari e nella musica appunto sfuggono alla ragione del ritmo le sillabe innanzi alla prima arsi stabile ».

(5) *Ibid.*, p. 46: « Il popolo prima che il ritmo incominci, suole talora premettere una o più sillabe, come in anticipazione, le quali possono considerarsi come un'anacrusi mobile e irregolare, così detta per riscontro all'altra fissa e regolare che è entrata a far parte di qualche specie di ritmo nella poesia dotta. E non solo al principio del verso, bensì anche al principio del membro nel corpo del verso, può aversi l'anacrusi nella poesia del popolo ».

(6) Nell'introduzione ai *Poeti del Duecento*, a cura di CONTINI, I, Milano-Napoli, 1960 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, II), pp. XVIII-XXI, in *Esperienze cit.*, e nella voce *Filologia*, dell'*Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, 1977, pp. 954-972, ora in *Breviario di ecdotica cit.*, pp. 3-66.

(7) *Esperienze cit.*, p. 187, e *Filologia cit.*, p. 24.

(8) *La metrica di fra' Jacopone*, in *Studi medievali*, I (1905), pp. 514-560.

(9) *Poeti del Duecento cit.*, I, p. XIX.

collegare l'anisosillabismo alla musica<sup>(10)</sup> e di sottolineare la sua « matrice latina medievale e melodica »<sup>(11)</sup>.

Dall'alternanza ottonario/novenario Contini distingue, inoltre, l'alternanza inversa, novenario/ottonario, propria dell'ambiente giularesco, per spiegare la quale fa ricorso al concetto, già definito opposto e complementare all'anacrusi, di 'tempo vuoto'. In questo caso il novenario derivato dall'*octosyllabe* francese è passibile dell'eliminazione della sillaba iniziale.

Non mancano neppure riferimenti all'anacrusi mobile. Per Contini l'anacrusi è un « limite ritmico melodico invalicabile », ma può comunque ripetersi più volte all'interno dello stesso verso<sup>(12)</sup>.

Prende le mosse dalle riflessioni continiane un saggio di Costanzo di Girolamo, dal titolo emblematico (*Regole dell'anisosillabismo*), che si propone di « descrivere il modello metrico-ritmico » proprio dei versi di misura variabile<sup>(13)</sup>. I risultati dell'analisi non si allontanano dalle premesse di matrice continiana e ne sono anzi un ampliamento razionale e una conferma. Per la ricostruzione dei modelli vengono ancora una volta utilizzati i concetti di anacrusi (e anacrusi mobile) e tempo vuoto, mentre, nel caso di versi in cui si sia fatto abuso di sillabe sovrannumerarie, si fa ricorso ad argomenti musicali: essi « trovano la sola giustificazione nel loro carattere di testi destinati alla musica »<sup>(14)</sup>.

Queste teorie, ormai passate in giudicato, sono state riprese negli studi complessivi sulla metrica italiana pubblicati negli ultimi anni<sup>(15)</sup>.

1.3. *Tipologia dei versi utilizzati nel laudario di Cortona*. — Ci sembra opportuno premettere all'analisi del rapporto tra testo ver-

(10) *Esperienze* cit., p. 184: « L'alternanza... postula, nonché esserne semplicemente passibile, un'interpretazione melodica ».

(11) *Poeti del Duecento* cit., I, p. XX.

(12) Cfr. *Esperienze* cit., pp. 185-187. A p. 187, a proposito dell'anisosillabismo iacoponico, CONTINI afferma: « E ciò [la convergenza di ottonario e octosyllabe] forse spiega... come più facile sia l'espansione, voglio dire il raddoppiamento e la moltiplicazione dell'anacrusi ».

(13) *Regole dell'anisosillabismo. Il caso dell'ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, in *Medioevo romanzo*, II (1975), pp. 254-272, ora in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, 1976, pp. 119-135.

(14) *Ibid.*, p. 132.

(15) P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, 1991, pp. 65, 167; S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, 1993, pp. 15-18; F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, 1993, pp. 65-71; A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, 1993, pp. 32, 153-158.

bale e testo musicale e alla discussione del problema dell'anisosillabismo un resoconto della tipologia e della frequenza dei versi presenti nella silloge in esame.

L'identificazione del modello metrico dei singoli versi si è dimostrata spesso molto problematica, sia per la costante oscillazione sillabica sia per la forte variabilità degli schemi ritmici<sup>(16)</sup>. La situazione è ulteriormente complicata dalla difficoltà di stabilire norme di lettura (modelli di esecuzione) che permettano un'interpretazione univoca dei versi. L'ambiguità e la plurivocità connaturata ad ogni realizzazione viene esasperata, in questo repertorio, dalla sostanziale esiguità di tratti pertinenti al livello prosodico<sup>(17)</sup>.

Si pensi ad esempio alla difficoltà di stabilire il valore sillabico delle vocali consecutive (non separate da consonanti), che d'ora in avanti definiremo contigue. In un contesto di costante oscillazione sillabica, la misura del verso non può aiutarci a scegliere, nei casi ambigui, tra diresi e sineresi, dialefe e sinalefe, per cui, per versi come 23,1 *Ben è crudele e spietoso*, è possibile addirittura una triplice interpretazione: doppio quinario con dialefe e diresi, novenario con sinalefe e diresi o dialefe e sineresi, ottonario con sinalefe e sineresi<sup>(18)</sup>.

Dal momento che l'oscillazione sillabica non interessa soltanto l'ottonario, ma anche le altre misure, chiariamo, in via preliminare, che eviteremo la terminologia 'ottonario-novenario' e ci riferiremo invece a quello che consideriamo il modello di massima delle diverse realizzazioni, l'ottonario.

Sono in ottonari ben 33 delle 47 laude.

Nelle laude 5 (*Ave, Maria*) e 10 (*O Maria, d'omelia*), l'ottonario ha funzione di *cauda*.

Cinque laude sono in endecasillabi, due in decasillabi<sup>(19)</sup>. Il de-

(16) Cfr. Di GIROLAMO, *Teoria e prassi* cit., p. 130 sg.: « il tentativo di ricondurre le svariate forme a un ordine metrico-ritmico preciso... deve arrestarsi davanti ai troppi elementi devianti, dal punto di vista sillabico, ma soprattutto da quello ritmico ».

(17) Sul rapporto tra modello metrico, realizzazione ed esecuzione, con particolare riferimento all'endecasillabo di Dante, si veda il contributo di BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in *Metrica*, IV (1986), pp. 67-107, p. 71 sg.

(18) Si avverte che per le citazioni e l'analisi del testo verbale abbiamo utilizzato l'edizione delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, a cura di D'A. S. AVALLE, I, Milano-Napoli, 1992, pp. 16-40, a cui si fa riferimento anche per la numerazione dei versi. Il primo numero si riferisce alla lauda, il secondo al verso.

(19) In endecasillabi sono la lauda 9 (*Fa' mi cantar l'amor di la beata*), la 25 (*Du' mi conforto, Dio, et aleança*), la 33 (*Troppo perde 'l tempo ki ben non l'ama*), la 35

casillabo ha funzione di *cauda* nella ripresa della lauda 1 (*Venite a laudare*) e nella ripresa e nelle strofe della lauda 39 (*Ciascun ke fede sente*).

Il settenario è presente nella ripresa delle laude 1 (*Venite a laudare*) e 39 (*Ciascun ke fede sente*). Da notare l'equivalenza di settenario sdruciolato e ottonario, già rilevata da Contini<sup>(20)</sup>, nella lauda 3 (*Ave, donna santissima*), nella nona strofa della lauda 15 (*O divina virgo, flore*)<sup>(21)</sup>, nell'ottava e nella ventunesima della lauda 30 (*Spirito Sancto glorioso*), e l'equivalenza di senario sdruciolato e settenario nella ripresa della lauda 12 (*Ave, Dei genitrix / fontana d'alegrança*).

La ripresa delle laude 8 (*Altissima luce*) e 11 (*Regina sovrana*) è costituita da senari, interpretabili anche come doppi senari. Il senario viene utilizzato anche nella ripresa della lauda 38 (*Sia laudato san Francesco*), con funzione di *cauda*.

La lauda 5 (*Ave, maria*) è costituita da quinari, interpretabili anche come doppi quinari. Il quinario ha funzione di *cauda* nella lauda 35 (*Oimè, lasso e freddo lo mio core*), costituita da strofe saffiche.

La lauda 24 (*Dela crudel morte de Cristo*) merita un discorso a parte. Si può supporre che sia stata composta in doppi quinari e che in questa versione, fortemente corrotta nel numero sillabico dei versi, sia in atto la tendenza a ricondurre i doppi quinari alla misura ottonaria (sulla lauda 24 cfr. 11. e 14.). È composta da doppi quinari anche la ripresa della lauda 2 (*Laudè novella sia cantata*).

Le laude 8 (*Altissima luce*) e 11 (*Regina sovrana*) sono costituite da combinazioni di versi di cinque e sei sillabe, che Ignazio Baldelli e Contini interpretano come endecasillabi con rima interna (5+6)<sup>(22)</sup>.

(Oimè, lasso e freddo lo mio core), la 41 (*L'alto prence archangelo lucente*). In decasillabi sono la 17 (*Vergene [doncella] da Dio amata*) e la 40 (*Magdalena, degna da laudare*).

(20) *Esperienze cit.*, p. 184; *Poeti del Duecento cit.*, II, p. 15. Il fenomeno è messo in relazione con la *paritas sillabarum* da MENICETTI, *Metrica italiana cit.*, p. 112. Sulla *paritas sillabarum* si vedano AVALLE, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, I, Palermo, 1962, pp. 119-160, p. 142; Id., *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, 1963, p. 25.

(21) In quest'ottica sarebbero da rivedere le integrazioni apportate a questa strofa da G. VARANINI, *Lauda cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di VARANINI, L. BANFI, A. CERUTI BURGIO, con uno studio sulle melodie di G. CATTIN, I\*, Firenze, 1981, p. 148: *per la tua beatitudine / de lo sempiternal lum(in)e; / (o)fontana che se' flumine / (de)pietade per amore*.

(22) BALDELLI (*La lauda e i disciplinati*, in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, 1971, pp. 323-363) li mette in relazione con il doppio quinario, e con la « giuntura benedettino-francescana » (p. 332) tra i benedettini abruzzesi di Pietro da Morrone e gli spirituali marchigiani ed umbri (tra cui Jacopone): « il doppio quinario diverrà addirittura il segnacolo di un genere letterario, il Lamento della Vergine, con grande fortuna oltre la tradizione cassinese, giungendo a dilatarsi non solo in Abruzzo, ma anche nelle Marche e nell'Umbria, fino a costituire una delle radici della tecnica del laudario cortonese, di quello urbinato e di quello di Jacopone; persino l'endecasillabo, costituito da un quinario più un senario, reperibile appunto non infrequentemente nei suddetti laudari, può avere un suo addentellato nella situazione monotona del doppio quinario » (p. IX). CONTINI (*Esperienze cit.*, pp. 184-185) fornisce anche una spiegazione dei casi di ipermetria (doppi senari come *bellezza formosa / di Dio se' semblanza*), facendo ricorso ancora a

Nella lauda 19 (*Cristo è nato*) si ha il raddoppiamento del verso di cinque sillabe (5+5+6).

Nella lauda 39 (*Ciascun ke fede sente*) viene usata una speciale combinazione di versi brevi di cinque e tre sillabe, interpretabili anche come ottonari con rima interna (5+3).

La lauda 10 (*O Maria, d'omelia*) è costituita da quaternari doppi (nella ripresa) e tripli (nelle strofe).

Dai dati appena esposti (e a maggior ragione se si tiene conto del fatto che quasi tutti i componimenti hanno forma di lauda-ballata)<sup>(23)</sup> emerge il quadro di uno specifico contesto tecnico-formale. A fronte di un'altissima frequenza di ottonari, i versi tipici della lirica cortese, settenari ed endecasillabi, sono scarsamente utilizzati. È presente il decasillabo e sono ampiamente attestate combinazioni di versi brevi:

ottonario:	laude 1, 2, 3, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47; con funzione di <i>cauda</i> , laude 5 e 10.
endecasillabo:	laude 9, 25, 33, 35, 41.
decasillabo:	laude 17, 40; con funzione di <i>cauda</i> , laude 1 (ripresa), 39 (ripresa e strofe).
settenario:	laude 1 (ripresa), 12 (ripresa), 39.
senario:	laude 8 (ripresa), 11 (ripresa); con funzione di <i>cauda</i> , lauda 38 (ripresa).
quinario:	con funzione di <i>cauda</i> , lauda 35 (ripresa e strofe).
doppio quinario:	laude 2 (ripresa), 5, 24.

concetto di anacrusi, questa volta determinata dal « principio che sancisce il passaggio dal decasillabo 'epico' all'alessandrino: l'identificazione del primo al secondo emistichio ». Anche SCHMITT (*La metrica di frà Jacopone cit.*, p. 519 sg.) segnala l'esistenza di un doppio senario identico al verso *de arte mayor*, « che può subir l'attrazione dell'endecasillabo, col quale tende a confondersi ».

(23) Sulle strutture strofiche del laudario di Cortona, esaminate anche dal punto di vista musicale, si vedano: F. LUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, I, Roma, 1934-1935, pp. 88-92; TERNI, *Per una edizione critica del « Laudario di Cortona »*, in *Chigiana*, XXI (1964), pp. 121-129, ora in *Laudario di Cortona*, Firenze, 1988 (Quaderni del « Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia », 20), pp. LXII-LXXIII; A. ZUO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, con un'Appendice, Palermo, 1964. Sui componimenti a « stanze » tripartite, tra cui la lauda-ballata, sempre esaminate anche dal punto di vista musicale, si veda AVALLE, *Schemi binari e schemi ternari*, in *Strumenti critici*, LVIII (1988), pp. 335-366.

quinario + senario:	laude 8, 11.
quinario + senario + senario:	lauda 19.
quinario + trisillabo:	lauda 39.
quaternario doppio e triplo:	lauda 10.

1.4. *Il legame con la tradizione mediolatina.* — Espressione della devozione religiosa dei 'laici', il repertorio laudistico appartiene al ben più ampio ed antico patrimonio della poesia paraliturgica, nata ai margini della liturgia ufficiale e redatta perlopiù in lingua latina. Nel caso specifico, essa assume il ruolo incontrastato di vetusto e autorevole modello dal quale attingere a piene mani per l'organizzazione interna delle sillogi, per la versificazione, per il linguaggio verbale e musicale. Il laudario va visto, quindi, come il prodotto del confronto di due culture, quella mediolatina, già canonizzata, e quella volgare, in via di formazione e consolidamento. Ne deriva una conflittualità non risolta che può a ragione essere considerata la principale peculiarità di questo tipo di produzione.

Come rilevato da AVALLE, le antologie di componimenti in volgare del Medioevo (canzonieri e laudari) prendono a modello le sillogi in latino di argomento religioso e profano, a loro volta continuatrici di una tradizione che risale almeno alla tarda antichità<sup>(24)</sup>. Una conferma ci viene dalla sostanziale affinità dell'ordinamento interno di laudari e sequenziari<sup>(25)</sup>. Sia i laudari sia i sequenziari di area italiana sono generalmente ripartiti in tre sezioni (temporale, laudi mariane, santorale), il cui ordine

(24) *La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, I, Modena, 1989, pp. 87-96, p. 92 sg.

(25) Sull'affinità tra lauda e sequenza si vedano i seguenti contributi: G. IPPOLITI, *Dalle Sequenze alle Laudi*, Osimo, 1914; G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae*, II (1957), pp. 447-464; P. DAMILANO, *Laudi latine in un antifonario bobbiese*, ibid., III (1963), pp. 15-57; ZUINO, *Strutture strofiche cit., Appendice*; Id., *Testi religiosi in notazione mensurale*, in *L'Arte Nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, 1978, pp. 447-491; Id., *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Viterbo, 1981, pp. 229-239; Id., *Sequenza, sirventese e laude a proposito di « Oimé lasso e freddo lo mio core »*, in *Musicologie médiévale. Notation et séquences*, Paris, 1987, pp. 247-257; S. PASQUALI, *Due sequenze in volgare del secolo XIII*, in *Studi di filologia italiana*, XXXIV (1976), pp. 5-26; C. DEL POLOLO, *Una lauda-sequenza in volgare*, in *Metrica*, III (1982), pp. 255-261; TERNI, *L'espressione musicale francescana, povera e per tutti: Giuliano da Spira*, in *Storia della città*, XIV (1983), pp. 91-94, ora in *Laudario di Cortona cit.*, pp. XXII-XXVI.

può talvolta essere invertito, come nel caso del nostro laudario, in cui la sezione mariana precede le altre due<sup>(26)</sup>.

Riguardo alla versificazione, l'utilizzazione di versi doppi e composti (cfr. 1.3.) riflette la tendenza, propria della poesia mediolatina, alla scomposizione delle unità versali e alla moltiplicazione degli emistichi con l'aiuto della rima interna<sup>(27)</sup>.

Il legame con la tradizione mediolatina viene ribadito anche dal tipo di linguaggio (verbale e musicale) utilizzato.

Negli ultimi anni sono state approntate diverse edizioni di laudari, in cui ampio spazio è stato riservato all'analisi del linguaggio verbale e al suo aspetto più peculiare: la formularità, ossia l'uso di stilemi appartenenti al bagaglio linguistico e culturale di un'intera collettività, fortemente intriso di reminiscenze bibliche, liturgiche e paraliturgiche, di cui i diversi operatori (autori, copisti, esecutori) sono semplici testimoni ed interpreti<sup>(28)</sup>. In questo contesto gioca un ruolo fondamentale la figura del 'copista-rimaneggiatore', nel cui operato il confine tra rinnovamento e trasmissione dei testi è dei più permeabili e che ha più volte attirato l'attenzione degli studiosi<sup>(29)</sup>.

Nella tradizione del testo musicale delle laude, una funzione analoga a quella del 'copista rimaneggiatore' svolge il notatore. Per il notatore, la trascrizione aveva principalmente la finalità di aiutare i cantori nell'esecuzione di brani consueti e già ampia-

(26) Mentre per i laudari questo ordinamento è ritenuto canonico (cfr. in proposito ZUINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in *Studi musicali*, VII, 1978, pp. 39-83, pp. 71-73), per i sequenziari non è stata ancora condotta un'indagine sistematica. Sono ripartiti in tre sezioni (temporale, sezione mariana, santorale) i sequenziari contenuti in due codici senesi redatti presumibilmente tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, uno conservato nella Biblioteca Comunale dell'Intronati, con segnatura G.III.2, e l'altro conservato nell'Archivio dell'Opera del Duomo, con segnatura 42.N. È ripartito in tre sezioni anche il sequenziario contenuto nel codice Banco Rari 19 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e posto subito dopo il laudario della compagnia di San Gilio, recentemente edito da DEL POLOLO, *Laude fiorentine. Il laudario della compagnia di S. Gilio*, Firenze, 1990.

(27) La coscienza che ogni verso fosse tendenzialmente costituito da due emistichi è chiara, ad esempio, in sant'Agostino. Nel terzo libro del *De Musica* sant'Agostino definisce la differenza tra *metrum* e *versus* nel modo seguente (si cita dall'edizione a cura di G. MARZI, Firenze, 1969, p. 258): « Atqui scias oportet, a veteribus doctis, in quibus magna auctoritas, illud superius genus [=metrum] non esse versus appellatum, sed hunc definitum et vocatum esse versus, qui duobus quasi membris constaret, certa mensura et ratione conjunctis ».

(28) *Laude di Borgo S. Sepolcro*, a cura di E. CAPPELLETTI, Firenze, 1986; *Laude fiorentine cit.*, *Il laudario « Frondini » dei Disciplinati di Assisi*, a cura di F. MANCINI, Firenze, 1990.

(29) Si vedano gli studi di D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, e di V. BRANCA, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, ambedue in *Studi e Problemi di critica testuale cit.*, pp. 119-138 e pp. 69-83.

mente memorizzati. Essa diventava quindi uno speciale tipo di interpretazione, in cui venivano rispettati i principi e le consuetudini della prassi esecutiva<sup>(30)</sup>.

Il linguaggio musicale delle laude è, come quello verbale, di carattere formulare. In esso il materiale melodico della musica liturgica e i suoi tratti peculiari (la modalità, l'interdipendenza di parole e musica), diventano parte integrante di un sistema espressivo sostanzialmente originale ed autonomo<sup>(31)</sup>.

È ripresa dalla musica liturgica anche la notazione quadrata su tetragramma, che, com'è noto, è sufficientemente chiara dal punto di vista diastematico, ma priva di indicazioni riguardanti la durata delle note. Utilizzata per le melodie del repertorio liturgico e paraliturgico in latino, essa entra in contatto con un diverso sistema linguistico, quello volgare, adattandosi alla mutata situazione fonetica.

## I

## 2. LE VOCALI CONTIGUE

2.1. *Vocali contigue all'interno di parola (dieresi o sineresi) o tra due parole di uno stesso verso (dialefe o sinalefe) passibili di interpretazione ipermetra da parte del notatore.* — Fenomeno vi-

(30) La figura del notatore è stata studiata per il gregoriano da L. TREITLER, *Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music*, in *Speculum*, LVI (1981), pp. 471-491, p. 475: « early notators of music would themselves have been like singers, calling forth the chants from memory by following the principles of the performance practice; instead of singing out in the service, they wrote down in the book. This would be to regard writing down as a kind of performance and to understand the notation as descriptive ». Treitler ha continuato ad occuparsi di problematiche inerenti al rapporto tra tradizione scritta e tradizione orale nella musica medievale, con particolare riferimento al gregoriano. Tra i contributi più recenti ricordiamo « *Cantus planus binatim* » in *Italy and the Question of Oral and Written Tradition in General*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Roma, 1989, pp. 145-161; *Die Musik des Mittelalters*, in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, 1991, pp. 58-93, dove sono contenuti ulteriori riferimenti bibliografici. Del ruolo svolto dai notatori nel processo di trasmissione delle melodie si è occupato anche S. BOORMAN, *Notational Spelling and Scribal Habit, in Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin Zeit*, Wiesbaden, 1983, pp. 65-109, che ha recentemente sottolineato l'importanza delle consuetudini esecutive per l'ecdotica dei testi musicali nel corso del convegno *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, tenutosi a Cremona nell'ottobre del 1992. La sua relazione, intitolata *Composition — Copying: Performance — Re-creation: the Matrix of Stemmatic Problems for Early Music*, verrà pubblicata, a cura della Scuola di Paleografia Musicale, negli *Atti del Convegno*.

(31) Studi complessivi sulla musica delle laude sono: R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario*

stoso della versificazione del Cortonese è la tendenza ad adottare caratteristiche prosodiche proprie della versificazione mediolatina. Consideriamo in primo luogo il problema del valore sillabico delle vocali contigue (cfr. 1.3.).

Nella versificazione latina postvittorina<sup>(32)</sup> ognuna delle vocali contigue ha valore di sillaba ed è in genere accuratamente evitato l'incontro tra la vocale finale di una parola e la vocale iniziale della successiva (le vocali contigue tra due parole sono piuttosto rare e comunque valgono sempre per due sillabe)<sup>(33)</sup>. Nella versificazione italiana, invece, si tende ad unire le vocali contigue in una sola sillaba per sineresi o sinalefe, mentre la loro separazione, per dieresi o dialefe, è sentita come artificiale<sup>(34)</sup>.

In un contesto di forte emulazione della poesia mediolatina, qual è quello in cui viene concepito e redatto il laudario di Cortona, la separazione artificiale delle vocali contigue, attuata attraverso la dialefe e la dieresi, diviene particolarmente frequente ed entra nel novero degli elementi utilizzati per una sorta di travestimento latineggiante. Si veda ad esempio la seconda strofa della lauda 3 (*Ave, donna santissima*), costituita da tre ottonari e un settenario sdrucchiolo, in cui ogni vocale ha valore di sillaba: *La nostra redemptione / prese ~ incarnatione / k'è sença corruptione / de te donna santissima*.

Tornando al rapporto tra testo verbale e notazione musicale, una lettura attenta delle linee melodiche rivela come di questa

del suo inizio, Perugia, 1962 (in appendice al *Bollettino della Deputazione di Storia patria dell'Umbria*, 9), pp. 476-494; G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laude cortonesi cit.*, I\*\*, pp. 479-516.

(32) Sulla versificazione latina postvittorina, che si impone a cominciare dalla fine del XII secolo e che all'isosillabismo associa anche la disposizione regolare degli accenti tonici, si veda NORBERG, *Introduction cit.*, pp. 119-124; AVALLE, *Le origini della versificazione moderna*, Torino, 1979, pp. 67-73.

(33) Cfr. NORBERG, *Introduction cit.*, pp. 33-36. Conferma ne è il trattamento di vocali latine inserite in componimenti in volgare. Si pensi ad esempio a *Purg.*, XXX, 21 *Manibus, oh, date lilia plenis*, adattamento del secondo emistichio del verso virgiliano (*Aen.*, VI, 883) *Tu Marcellus eris. Manibus date lilia plenis*, e a *Pur.*, II, 46 *In exitu Israel de Aegypto*. Si veda ora sull'argomento MENICETTI, *Metrica italiana cit.*, p. 296 sg.

(34) Sulla dieresi e sineresi nella poesia italiana cfr. F. OVIDIO, *Dieresi e sineresi nella poesia italiana, in Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, I, Napoli, 1932, pp. 9-75; MENICETTI, *Per un nuovo manuale di metrica*, in *Metrica*, IV (1986), pp. 7-19; BELTRAMI, *La metrica italiana cit.*, pp. 139-143; ORLANDO, *Manuale di metrica italiana cit.*, p. 50 sg. Un'amplessima trattazione del fenomeno si trova ora in MENICETTI, *Metrica italiana*, nel capitolo 3, dedicato alla sillabazione nella parola, pp. 173-312, dove, a p. 189 sg., è stata opportunamente introdotta la nozione di latinismo. Sempre nel recente libro di Menicetti è contenuto l'unico studio sistematico sulla dialefe e sinalefe (capitolo 4, sulla sillabazione interverbale, pp. 313-359).

tendenza si facesse interprete anche il notatore (e a maggior ragione se si tiene conto della sua familiarità con i canti religiosi in latino).

Com'è noto, nei componimenti poetici in volgare corredati di melodia si faceva corrispondere un neuma semplice o composto (ossia costituito da una nota o da un gruppo di due o più note) non ad ogni vocale, ma ad ogni sillaba, anche quando questa conteneva due vocali per sineresi o per sinalefe. Si vedano i seguenti esempi <sup>(35)</sup>:

8, 12  
di Dio se' sem- blan- qa

13, 5  
ke de te fa- ci Sua ma- scio- na

13, 6  
al- lor- ke pra- se al- ber- go 'n ter- ra

Nella sua opera di adattamento di un sistema semiografico, nato per il latino, alla versificazione italiana, il notatore del nostro laudario era incline, invece, a riprodurre la corrispondenza neuma-vocale propria della prosodia mediolatina, separando le vocali contigue anche nei casi in cui esse costituivano un'unica sillaba per sineresi o sinalefe e imponendo, in tal modo, dieresi e dialefi che rendevano apparentemente ipermetri (ipermetri solo

(35) Per le citazioni e l'analisi del testo musicale abbiamo utilizzato l'edizione di TERNI, *Laudario di Cortona* cit. La numerazione dei versi fa comunque riferimento all'edizione di AVALLE in CLPIO.

in fase di esecuzione) versi del tutto regolari. Nell'esempio che segue, l'ottonario viene dilatato fino alla misura di dieci sillabe attraverso una dieresi imposta sulle vocali finali della parola *gaudio* e una dialefe imposta tra le parole *gaudio* e *et* (*gaudio* 'et):

6, 6  
no- stro gau- di- o et a- la- gra- qa

Nell'effettuare queste operazioni, ed in particolare nell'imporre le dieresi, il notatore interveniva quasi sempre su parole che potessero essere correttamente rilatinate, dimostrando una notevole competenza linguistica. Le dieresi vengono imposte nel rispetto delle norme fonetiche, ossia non vanno quasi mai a scindere nessi vocalici inscindibili (dittonghi derivati dalle vocali latine brevi *e* e *o* o dal dittongo *ae*, combinazioni il cui primo elemento sia una *yod* secondaria o una *u* semivocalica, ecc.). Si registrano soltanto due casi di falsa ricostruzione o falso latinismo: 28,5 *ciel* e 42,11 *piagença*.

Per separare le vocali contigue interessate da sineresi o sinalefe, il notatore era costretto a dilatare la melodia originariamente composta per il numero di sillabe del modello metrico.

Ma in che modo era possibile ampliare la linea melodica senza modificarla? L'analisi delle melodie cortonesi rivela, in corrispondenza di dieresi o dialefi imposte dal notatore, l'impiego di due diverse soluzioni: il notatore poteva (I) aggiungere delle note che anticipassero la nota successiva o ribattessero quella precedente <sup>(36)</sup>, oppure (II) scomporre i neumi di due o più note, ridistribuendone i singoli elementi. Per permettere un confronto immediato, negli esempi che seguono la linea melodica ampliata

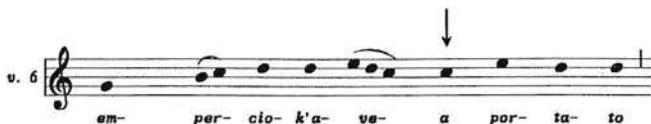
(36) Il fenomeno è già stato notato da AVALLE, *Sponsus. Drama delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario a cura di AVALLE, testo musicale a cura di R. MONTROSSO, Milano-Napoli, 1965, pp. 58, 60 e 106; Id., *Alle origini della letteratura francese. I Giuramenti di Strasburgo e la Sequenza di Santa Eulalia*, Torino, 1966, p. 202; CLPIO, I, p. LXXXVII.

è accompagnata da una linea melodica identica non ampliata o ampliata in punti diversi:

*Dialefe*, lauda 23, vv. 6 e 8 (ottonari), il secondo con nota anticipata:



*Dieresi*, lauda 38, vv. 1 e 6 (ottonari), ambedue con nota ribattuta:



*Dialefe e dieresi*, lauda 25, vv. 2 e 6 (endecasillabi), il primo con scomposizione di neuma, il secondo con nota anticipata:



2.2. *La liquescenza*. — Oltre alle tecniche qui sopra descritte, il notatore utilizza anche alcuni neumi speciali (liquescenze), appartenenti al sistema semiografico del canto liturgico. Le liquescenze avevano la funzione di garantire la corretta pronuncia e l'intelligibilità di quelle combinazioni di fonemi che i moderni gregorianisti sono soliti definire 'casi di articolazione fonetica complessa': *m*, *g+i*, *e* e *yod* intervocalici, dittonghi come *au*, *ei*, *eu*, nesi di due o tre consonanti. È da tener presente che i 'casi di articolazione fonetica complessa' più frequentemente associati alle liquescenze sono i nesi di due consonanti di cui la prima sia una liquida o una nasale.

Tentiamo una breve e schematica descrizione del complesso fenomeno della liquescenza, cercando di evidenziare le analogie con le tecniche di ampliamento della linea melodica adottate dal notatore del Cortonese.

Nella notazione neumatica vera e propria (quella più arcaica in campo aperto, utilizzata a cominciare dal IX secolo) i neumi liquescenti sono tre, il *cephalicus* ( ? ), l'*epiphonus* ( ⚡ ) e l'*ancus* ( ⚡ )<sup>(37)</sup>. Com'è noto, una stessa melodia può essere associata a più testi verbali, all'occorrenza con opportune modifiche 'redazionali'. Quando una melodia viene associata ad un testo contenente delle 'articolazioni fonetiche complesse', in corrispondenza di tali articolazioni i neumi semplici originari vengono generalmente (ma non obbligatoriamente) sostituiti da neumi liquescenti. Il confronto di due diverse 'redazioni' di una stessa melodia, una associata ad un testo senza 'articolazioni fonetiche complesse' e l'altra associata ad un testo con 'articolazioni fonetiche complesse', permette di stabilire quale sia il neuma d'origine corrispondente al neuma liquescente e di precisare il valore della liquescenza.

La scelta di uno dei tre neumi liquescenti non è casuale. Ognuno di essi può sostituire soltanto alcuni tipi di neuma non liquescente, di una o più note. Quando sostituisce un neuma di una nota, il neuma liquescente assume il valore di liquescenza 'aumentativa', che aumenta il valore del neuma d'origine, in quanto comporta un prolungamento del suono e un'emissione vocale articolata in due fasi distinte. Quando sostituisce un neuma di più note assume il valore di liquescenza 'diminutiva', che diminuisce il valo-

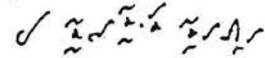
(37) Le grafie riportate appartengono al sistema semiografico di Laon. I due sistemi semiografici principali del gregoriano sono quello di Laon e quello di S. Gallo.

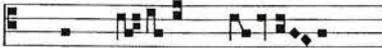
re del neuma d'origine, in quanto comporta un'articolazione ritardata e meno intensa dell'ultimo elemento neumatico.

L'*epiphonus* (♩), ad esempio, è il neuma liquescente usato in luogo del *punctum*, neuma non liquescente di una nota (■), o del *pes*, neuma non liquescente di due note (■). Negli esempi che seguono, tratti da un fondamentale saggio sulla liquescenza del gregorianista Göschl<sup>(38)</sup>, l'*epiphonus* è posto in posizione iniziale in corrispondenza di un nesso di più consonanti. Alla 'redazione' contenente l'*epiphonus*, in notazione neumatica [1], corrisponde la 'redazione' contenente il neuma d'origine dell'*epiphonus*, in notazione quadrata [2]. Nel primo esempio l'*epiphonus* sostituisce un *punctum* (■) ed ha funzione di liquescenza aumentativa (liquescenza aumentativa del *punctum*), nel secondo esempio l'*epiphonus* sostituisce un *pes* (■) ed ha funzione di liquescenza diminutiva (liquescenza diminutiva del *pes*):

#### Liquescenza aumentativa del *punctum*:

↓

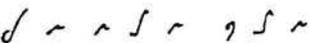
[1] 

[2] 

et ma- ne

#### Liquescenza diminutiva del *pes*:

↓

[1] 

[2] 

san-cti-fi-ca-tus il-lu-xit

(38) J. B. GÖSCHL, *Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti*, in *L'interpretazione del canto gregoriano*, Roma, 1984, pp. 97-152, p. 100 sg.

Evidenti sono le analogie con le tecniche di ampliamento della linea melodica adottate dal notatore del cortonese. Il prolungamento del suono, comportato dalla liquescenza aumentativa, trova il suo corrispettivo nella nota anticipata o ribattuta, che accompagna il neuma d'origine, prolungandone il suono. L'articolazione ritardata dell'ultimo elemento neumatico, comportata dalla liquescenza diminutiva, trova il suo corrispettivo nella scomposizione di neuma, per la quale il neuma d'origine di due o più note viene frazionato e i suoi elementi vengono ridistribuiti (cfr. gli esempi riportati a 2.1.).

Il prolungamento del suono e l'articolazione ritardata dell'ultimo elemento neumatico servivano ad ottenere una pronuncia distinta delle articolazioni fonetiche complesse e implicavano una emissione vocale smorzata (le liquescenze venivano infatti denominate anche 'semivocali').

Perché *m*, *g+i*, *e* e *yod* intervocalici fossero percepiti chiaramente, si usava (e si usa ancora) 'allungarli' nella pronuncia. Si veda, ad esempio, il caso di \**alleluja*, pronunciato \**alleluja*, di *clamor*, pronunciato \**clammor*, di *reges*, pronunciato \**regges*. Le vocali dei dittonghi venivano invece separate (*laudamus* > \**laudamus*), mentre i nessi di due o tre consonanti necessitavano di una vocale d'appoggio o di temperamento, una *e* sorda sottintesa<sup>(39)</sup>.

Naturalmente, i nessi di due o tre consonanti potevano trovarsi sia nel corpo di una parola (*sanctificatus* > \**sanectificatus*), sia tra due parole (*et mane* > \**ete mane*) (cfr. gli esempi musicali precedenti).

Il fenomeno della liquescenza riflette una situazione linguistica contraddittoria, tipica del latino tardo, in cui convivono tendenze contrastanti, di innovazione e recupero del passato.

I neumi liquescenti ci segnalano, infatti, fenomeni fonetici innovativi destinati ad affermarsi nelle lingue romanze. E il caso (I) della

(39) La nozione di 'vocale di temperamento' è ripresa dall'introduzione di AVALLE all'edizione dello *Sponsus*, cit., pp. 65-67. Per maggiori dettagli sulle note liquescenti si vedano, oltre al già citato saggio di Göschl: W. APPEL, *Gregorian Chani*, Bloomington, 1958, pp. 104-106; P. M. ERNETTI, *Il canto gregoriano*, I, Venezia, 1960, p. 134 sg.; L. AGUSTONI, *Le chant grégorien. Mot et neume*, Roma, 1969, pp. 207-215; *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*, II, Berne, 1974, pp. 37-86; A. TURCO, *Il canto gregoriano*, I, Roma, 1987, pp. 141-143; F. RAMPI-M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, Cremona, 1991, p. 545-573.

pronuncia 'lunga' di *g+i*, *e* e *yod* intervocalici, che presuppone il ben noto raddoppiamento ampiamente attestato nel latino delle iscrizioni (<sup>40</sup>) (ad. es. CIL II 1964, III col., r. 10 *maijorem*) e nelle lingue romanze (ad. es. italiano *maggiore*) (<sup>41</sup>); (II) della pronuncia 'lunga' di *m* intervocalico, il cui raddoppiamento non è segnalato negli studi sul latino volgare, ma è ugualmente attestato nelle iscrizioni e nei commenti dei grammatici latini (<sup>42</sup>) (cfr. CIL XII 2404 *numero*, II 2839 *primitiva*, IV 2311 *δομμος* < *domus*; CGL V 265,35 e 589,13 *ammoenus*, IV 452,13 *brumma*, V 56,9 *comma*, IV 320,34 e 35 *commicum*, IV 371,50 *ommen*, IV 499,41 *commulus*, V 297,52 *dommata*, V 623,10 *rummusculi*, III 554,74 *cammea*; *Appendix Probi* 84 *camera* non *cammara*) (<sup>43</sup>) ed è presente nelle lingue romanze (cfr. Italia centro-meridionale *numero*, Corsica *ramme*, fiorentino trecentesco *presuma*, *presummino*, Lunigiana superiore *nomme*, Valsesia *limma*, genovese *ommu*, ecc.) (<sup>44</sup>).

L'uso dei neumi liquescenti è altresì determinato dall'intenzione di proteggere l'integrità fonetica (e quindi la sacralità) del testo liturgico dalle insidie di una pronuncia popolare e approssimativa. Da questo punto di vista la liquescenza può essere considerata l'espressione di una volontà conservativa, se non restaurativa (ipercorrettismo), della pronuncia latina canonica. Ad alcune tendenze innovative del cosiddetto latino volgare, come il monottongamento dei dittonghi (ad es. *cosa* < *causa*) (<sup>45</sup>), l'assimilazione o semplificazione dei nessi di più consonanti (cfr., ad es., CIL III 2564 *vissi* < *vixit*, CIL I 28 *cosol* < *consul*), la caduta delle consonanti finali (cfr., ad es., CIL IV 1173 *quisquis ama valia peria qui nesci amare*), i melografi medievali rispondono sollecitando

(40) *Corpus inscriptionum Latinarum* (CIL), I-XVI, Berlin, 1863 sgg.

(41) Si possono vedere sull'argomento M. NIEDERMANN, *Précis de phonétique historique du latin*, Paris, 1945, pp. 150 sgg.; G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I, Torino, 1966, pp. 299-302 e 304 sgg.; AVALLE, *Bassa latinità. Il latino tra l'età tardo-antica e l'alto medioevo con particolare riguardo all'origine delle lingue romanze. Vocalismo*, Torino, 1979, p. 39 sgg.

(42) *Corpus glossariorum Latinorum* (CGL), I-VI, Leipzig 1888 sgg.; *Appendix Probi*, in V. VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, Bologna, 1979, pp. 328-332.

(43) Sul raddoppiamento consonantico in latino si veda A. GRAUR, *Les consonnes geminées en latin*, Paris, 1929 e per *m* intervocalica la p. 44 sgg., dove l'analisi è perlopiù limitata a fenomeni di assimilazione consonantica.

(44) Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica* cit., I, p. 310 sgg.; A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, II, Roma, 1980, p. 221.

(45) Sul monottongamento dei dittonghi latini si vedano VÄÄNÄNEN, *Introduzione* cit., pp. 94-97 e AVALLE, *Bassa latinità. Vocalismo* cit., pp. 60-63, dove sono contenuti ulteriori riferimenti bibliografici. L'esempio è tratto dai *Giuramenti di Strasburgo*, in *Latino "circa romanicum"* e "rustica romana lingua". *Testi del VII, VIII e IX secolo*, a cura di AVALLE. Padova, 1983, pp. 32-36.

il cantore ad una maggiore consapevolezza fonetica e ad un maggiore sforzo articolatorio (<sup>46</sup>).

La presenza di neumi liquescenti non comportava che si perdesse l'unità della sillaba di pronuncia difficile.

Nel canto gregoriano il ritmo scaturisce 'naturalmente' dal rapporto di simbiosi tra melodia e testo latino. L'unità di misura del ritmo è il 'tempo base' o 'tempo primo'. Il 'tempo base' è indivisibile, corrisponde alla durata di una sillaba e viene pertanto definito anche 'tempo sillabico'.

La durata del 'tempo sillabico' può variare a seconda dei fonemi che compongono la sillaba. Quando una sillaba contiene delle 'articolazioni fonetiche complesse' il 'tempo sillabico' (e con esso la sillaba) ha una durata maggiore, ma rimane ugualmente indivisibile. *Sanctificatus* e *et mane*, ad esempio, nonostante l'inserzione di vocali d'appoggio o di temperamento nella fase esecutiva, che prolungano la durata delle sillabe contenenti 'articolazioni fonetiche complesse' (*\*san(e)-cti-fi-ca-tus* e *\*et(e) ma-ne*), rimangono ugualmente il primo di cinque sillabe e il secondo di tre sillabe. Lo stesso dicasi per *laudamus*, quadrisillabo in fase di esecuzione (*\*la-u-da-mus*), ma in realtà trisillabo. Da questo punto di vista, quindi, i neumi liquescenti non sono altro che la rappresentazione grafica di un 'tempo sillabico' più 'lungo', ottenuto attraverso l'uso di vocali di appoggio e di temperamento e la separazione degli elementi dei dittonghi (<sup>47</sup>).

(46) Sulla semplificazione e assimilazione dei nessi di più consonanti e sulla caduta delle consonanti finali nel latino volgare si veda il già citato manuale di VÄÄNÄNEN, alle pp. 127-141 e AVALLE, *Bassa latinità. Il latino tra l'età tardo-antica e l'alto medioevo con particolare riguardo all'origine delle lingue romanze. Consonantismo*, Torino, 1980, pp. 115-126. Un inventario dei casi rilevati in un'ampia scelta di documenti compresi tra il 200 e il 700 d. C. è contenuto nello studio di S. KISS, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, Debrecen, 1972, (*Studia romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Series Linguistica*, II), pp. 26-34, 42-47.

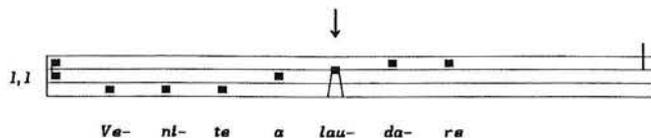
Usi poco ortodossi nella pronuncia del latino liturgico sono segnalati, ad esempio, da Uguccione da Pisa nel trattato *De dubio accentu*, con il quale l'autore mirava, tra l'altro, ad istruire gli ecclesiasti, giudicati perlopiù *illitterati et dyscoli*, sulla corretta pronuncia del latino. Cfr. in proposito UGUCCIONE DA PISA, *De dubio accentu, Agiographia, Expositio de simbolo apostolorum*, a cura di G. CREMASCOLI, Spoleto, 1978, pp. 14-17. Sempre Uguccione da Pisa (citato da CONTINI, *Poeti del Duecento* cit., II, p. 557) definisce 'barbarismo' il « vicium quod constitit in coniunctione litterarum in sillaba, vel sillabam in dictione, vel in eorum accentibus ».

(47) Sul tempo sillabico nel gregoriano si veda AGUSTONI, *Le chant grégorien* cit., pp. 59-67. Come la sillaba e il tempo sillabico, anche il neuma è indivisibile: « Les neumes peuvent s'allonger indéfiniment: la mesure du neume — son autonomie aussi, par conséquent — est donnée par la syllabe qui le supporte; du rapport essentiel entre parole et mélodie découle ce rapport intime entre parole et notation. Il ne faut donc pas considérer un neume développé comme la pure addition des signes qui le composent, mais comme une entité unique où les groupements et les séparations des notes obéissent à des

2.3. *La liquescenza nei codici in notazione quadrata.*— Grafie speciali indicanti le liquescenze venivano utilizzate anche nei codici antichi in notazione quadrata.

Nei codici trobadorici, ad esempio, per indicare la liquescenza, il neuma semplice viene provvisto di uno o due code ( $\begin{smallmatrix} \blacksquare \\ \diagdown \end{smallmatrix}$ ) e può talvolta essere accompagnato da un altro neuma semplice all'unisono ( $\begin{smallmatrix} \blacksquare \\ \diagup \end{smallmatrix}$ )<sup>(48)</sup>. Ho avuto modo di osservare che queste grafie speciali, abbastanza frequenti nei due manoscritti più antichi (X e W, sec. XIII, copiati in Francia)<sup>(49)</sup>, meno frequenti in R (sec. XIV, copiato in Linguadoca)<sup>(50)</sup>, piuttosto rare in G (sec. XIV, copiato in Italia)<sup>(51)</sup>, convivono con le note anticipate e ribattute e con la scomposizione di figure neumatiche, e rappresentano probabilmente il retaggio di una tecnica semiografica in disuso. La sua utilizzazione sempre meno sistematica fa presupporre non tanto un mutamento effettivo delle tecniche esecutive, quanto una semplificazione del sistema semiografico. Si può ragionevolmente pensare che, in mancanza di neumi speciali, le sillabe di pronuncia difficile comportassero ugualmente un'esecuzione liquescente.

Anche nel Cortonese l'utilizzazione di neumi speciali indicanti le liquescenze, sebbene sia piuttosto diffusa, non può dirsi sistematica. Il neuma liquescente può trovarsi isolatamente ( $\begin{smallmatrix} \diagdown \\ \diagup \end{smallmatrix}$ ) oppure a conclusione di una figura neumatica ( $\blacksquare \begin{smallmatrix} \diagdown \\ \diagup \end{smallmatrix}$ ). Ne diamo qualche esempio:



lois précises » (Dom E. CARDINE, *Cours de chant grégorien pour les religieuses*, I, Roma, 1963, p. 21).

L'importanza della corretta pronuncia del testo latino nel canto gregoriano, anche in relazione al tempo sillabico, viene ribadita da GÖSCHL, *Zum rhythmischen und ästhetischen problem der Silbernartikulation bei aufsteigenden Neumen*, in *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, St. Ottilien, 1980.

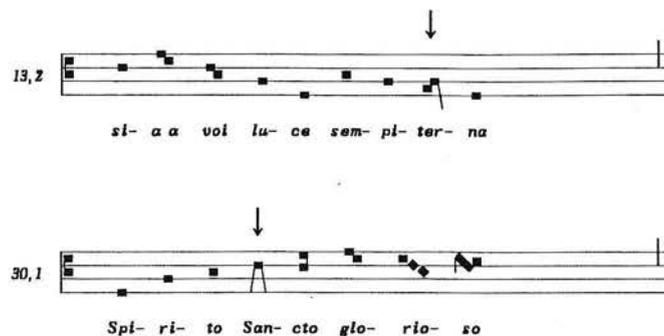
Il concetto di 'tempo primo indivisibile' risale all'antichità greca ( $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$  πρώτος ἀτομός). Cfr. in proposito TERNI, *Ritmo e tempo* cit., p. 106.

(48) Sulle liquescenze nei codici trobadorici cfr. H. VAN DER WERF, *The Exstant Troubadours Melodies*, New York, 1984, pp. 65-66.

(49) Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050 e fr. 844.

(50) Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543.

(51) Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.



Il neuma liquescente in corrispondenza della sillaba *lau-* della parola *laudare* fa presupporre una pronuncia distinta dei due elementi del dittongo *au* (\**la-udare*), mentre i neumi liquescenti in corrispondenza della sillaba *-ter-* della parola *sempiterna* e della sillaba *San-* della parola *sancto* ci autorizzano a supporre che, in fase di esecuzione, esse venissero pronunciate con una vocale di temperamento (\**sempiter(e)na*, \**San(e)cto*). Come nei canti in latino, l'esecuzione liquescente non comportava un aumento del numero di sillabe delle parole. *Laudare* rimaneva di tre sillabe, *sempiterna* di quattro e *Sancto* di due.

Nulla ci vieta, a questo punto, di estendere il principio dell'unità della sillaba anche alla situazione ritmico-esecutiva del nostro laudario, in cui il notatore, assegnando ad ogni vocale un neuma nei casi di vocali contigue interessate da sineresi o da sinalefe, non determinava un reale ampliamento del numero sillabico (come potrebbe apparire al lettore moderno), ma si limitava ad utilizzare una speciale tecnica, i cui precedenti sono nella semiografia gregoriana, che permettesse una pronuncia più chiara e, per così dire, più latina, senza però intaccare la regolarità sillabica dei versi. Le vocali interessate da sineresi o sinalefe, che il notatore separava facendovi corrispondere un ampliamento della linea melodica (*gloria in > gloria in*), avevano, con ogni probabilità, lo stesso valore sillabico degli elementi dei dittonghi interessati da pronuncia liquescente (\**la-udare*). L'ipermetria da esse determinata dovrà pertanto essere ritenuta soltanto 'apparente'.

## 3. LE VOCALI ATONE VIRTUALI

3.1. *Vocali atone virtuali generanti 'ipermetria apparente' accettate dal notatore.* — Abbiamo considerato, finora, soltanto le 'ipermetrie apparenti' determinate dalla notazione, ossia il caso di versi perfettamente regolari resi apparentemente ipermetri dal copista del testo musicale, che impone diersi e dialefi non richieste dal numero sillabico del verso mediante una dilatazione della linea melodica.

Prendiamo ora in esame le ipermetrie del testo verbale determinate dalla presenza di vocali atone non strettamente necessarie, ossia con valore virtuale<sup>(52)</sup>. Si tratta in genere di:

(I) atone postoniche, protoniche e intertoniche, in posizione debole (generalmente inserite in un nesso di due consonanti di cui la prima sia una liquida o una nasale, cfr. 2.2) e appartenenti a parole latineggianti e non sincopate, usate in alternativa alle corrispondenti forme sincopate: *umiltade* in luogo di *umiltade*, *diritto* in luogo di *dritto*, *spirito* in luogo di *spirto*, ecc.;

(II) atone finali diverse da *a* e *u* e precedute da liquida o nasale: *peccatori* in luogo di *peccator*, *crudele* in luogo di *crudel*, *sono* in luogo di *son*, ecc.

L'analisi della notazione rivela che il notatore utilizza le tecniche di ampliamento della linea melodica precedentemente descritte anche in corrispondenza delle vocali virtuali, da un lato dimostrando di considerare le vocali virtuali come irrilevanti ai fini del computo sillabico allo stesso modo delle vocali contigue interessate da sineresi o sinalefe, dall'altro avvalorando l'ipotesi che le vocali virtuali, come le vocali contigue, venissero realmente cantate (e quindi pronunciate). In altri termini, il fatto che il notatore adotti la stessa tecnica di ampliamento della linea melodica sia per le vocali virtuali, sia per le vocali contigue, induce a pensare che le prime, allo stesso modo delle seconde, pur essendo cantate, non compromettessero né l'andamento ritmico, né la regolarità sillabica del verso<sup>(53)</sup>.

(52) Anche la nozione di 'vocale virtuale' è mutuata dall'introduzione di AVALLE all'edizione dello *Sponsus* cit., p. 67, dove le vocali di temperamento vengono definite 'vocali virtuali'.

(53) Vengono in tal modo confermate le osservazioni di AVALLE sull'argomento, che ha in più occasioni posto l'accento sull'esistenza di « misure ipo- o ipermetre, non sempre

Si vedano i seguenti esempi, in cui, in corrispondenza delle vocali virtuali, troviamo note anticipate o ribattute:

*Atone finali e intertoniche*, lauda 35, vv. 4 e 5 (endecasillabi), il primo con note ribattute in corrispondenza di vocali virtuali (-e di *Morire* e -a- di *dovaresti*), il secondo con nota ribattuta in corrispondenza di vocali contigue:

*Atona postonica*, lauda 31, vv. 1 e 3 (ottonari), il primo con nota ribattuta in corrispondenza di vocale virtuale (seconda *i* di *spirito*):

*Atona protonica*, lauda 37, vv. 2 e 6 (ottonari), il secondo con nota anticipata. L'esempio è anomalo, perché la nota anticipata non

addebitabili ai cosiddetti guasti della tradizione manoscritta » e neppure da considerare « pura e semplice anisosillabia » (cfr. *La struttura musicale e i suoi problemi tra Medioevo e Rinascimento*, in *Musica, società e cultura. Dal Medioevo al barocco*, Torino, 1982, pp. 153-165, p. 160, tradotto anche in francese, *Musique et poésie au Moyen Age*, in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 21/2, 1983, pp. 7-19, ora in CLPIO, I, pp. LXXXVII-LXXXIX).

è posta sulla *i* atona, ma sulla *i* tonica della parola *diricto*:

v. 2  
lo pri-mer fra-te mi-no-ra

v. 6  
e Sua di-ri-cto ser-vil-do-ra

Le atone postoniche, protoniche e intertoniche a cui il notatore fa corrispondere un ampliamento della linea melodica, non dovevano avere funzione diversa da quella delle vocali di temperamento che normalmente accompagnano le liquescenze, ma mentre le vocali di temperamento sono sottintese o meglio esistono solo in fase di esecuzione (*sempiterna* > \**sempiter(e)na*), le atone postoniche, protoniche e intertoniche sono invece esplicite nel testo verbale e tendono a ricostruire la matrice latina, cioè appartengono, nella maggior parte dei casi, alla parola latina originaria (*umiltade* > *umilitate* < *humilitatem*). Fa eccezione il caso di *soforçare* in luogo di *sforçare* in 39,8 *soforçare* (trisillabo), dove la vocale di temperamento non è etimologica<sup>(54)</sup>.

Diversa è la valutazione che si può dare delle atone finali precedute da liquida o nasale (ad esempio nell'ottonario 28,1 *Laudamo* [= *Laudam*] *la resurrectione*), che hanno funzione di vocali di appoggio e per le quali si dovrà forse pensare piuttosto ad esigenze di carattere esclusivamente esecutivo.

A conclusione del discorso, ci sembra opportuna un'ultima osservazione. Il valore virtuale delle vocali atone del tipo qui sopra descritto ci permette di spiegare la compresenza della tecnica delle note aggiunte e della tecnica delle note liquescenti nel sistema semiografico del Cortonese.

Il ripristino delle vocali etimologiche e l'utilizzazione delle vo-

(54) Un'altra parola in cui è stata inserita una vocale di temperamento non etimologica in un nesso di due consonanti si trova al v. 54 della canzone *Ai lasso! or è stagione de doler tanto* di Guittone d'Arezzo. La canzone è tradita da due manoscritti, il canzoniere L (CLPIO, I, p. 133, L. 43) e il canzoniere V (CLPIO, I, p. 371 sg., V. 150), sui quali si veda a 3.2.: L. 43, v. 54 *Sangimignan, Pogibonis' e Colle*, dove *Pogibons'* diventa *Pogibonis'*; V. 150, v. 54 *Sangimignano e Pogibonize e Colle*, dove *Pogibonze* diventa *Pogibonize*.

cali di appoggio comportavano una dilatazione esplicita del testo verbale. Alla dilatazione esplicita del testo verbale doveva conseguentemente corrispondere una dilatazione esplicita del testo musicale attraverso l'impiego di vere e proprie note aggiunte. Per indicare un'esecuzione di tipo liquescente, quindi, il notatore utilizzava i neumi liquescenti quando la vocale di temperamento o di appoggio non era esplicita, mentre aggiungeva altre note quando la vocale di temperamento o di appoggio era esplicita, come dimostrato, negli esempi che seguono, dal neuma liquescente posto in corrispondenza dell'ultima sillaba della parola *amor* in 45,1 (ottonario) e dalla nota aggiunta posta in corrispondenza dell'ultima sillaba della parola *core* in 42,3 (ottonario):

45,1  
A-mor dol-çe sen-ça pa-re

42,3  
de buon co-re, cun dol-çe can-t[i]

3.2. *Riflessioni sugli usi grafici nelle edizioni moderne e nei codici antichi.* — Partendo dalle considerazioni esposte nei paragrafi precedenti, si rende auspicabile una riflessione sui criteri grafici adottati nelle edizioni moderne per le atone finali dopo liquida e nasale e più in generale per tutte le altre vocali a cui si è soliti attribuire, quando necessario, un valore puramente grafico. La tecnica semiografica adottata nei codici con notazione dimostra che il notatore considera nel medesimo modo (I) le vocali interessate da sinalefe e (II) le atone con valore virtuale generanti 'ipermetria apparente'. Gli editori moderni, al contrario, conservano di norma le prime (ma le eccezioni sono numerose), mentre espungono le seconde al fine di ripristinare il regolare numero di sillabe del modello metrico<sup>(55)</sup>.

(55) Una diversa soluzione sceglie CONTINI per l'edizione di Bonvesin de la Riva (*Le opere volgari*, Roma, 1941), a rappresentazione di uno stadio fonetico intermedio, dove

La pratica di espungere le vocali virtuali in caso di ipermetria non può dirsi incoraggiata dai codici antichi della lirica italiana duecentesca, che conservano tutti, più o meno regolarmente, le vocali virtuali, anche a danno (apparente) della misura sillabica canonica.

Anche in questi codici, sebbene privi di notazione, la presenza delle vocali virtuali dovrà probabilmente essere interpretata come la rappresentazione grafica di una pronuncia di tipo 'liquescente' o 'semivocale' (cfr. 6 2.2.). Ad esempio, perché le consonanti finali di parola seguite da un'altra consonante fossero chiaramente percepite, si doveva munirle di una vocale virtuale con funzione di appoggio (42,3 *de buon core* [= *cor*], *cun dolce cant[i]*, cfr. l'esempio musicale nel paragrafo precedente).

Come l'uso dei neumi liquescenti, anche l'uso delle vocali virtuali non era obbligatorio, ma dipendeva dalle abitudini grafiche dei singoli copisti. Si spiega così il fatto che, mentre in alcuni codici (ad esempio nel canzoniere V, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3793) le vocali virtuali sono quasi sempre presenti, in altri (ad esempio nel canzoniere L, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9) il loro uso è più contenuto e risponde presumibilmente ad una sensibilità prosodica più moderna (cfr. 14.).

In quest'ottica devono essere interpretati alcuni tipi di rime al mezzo terminanti con vocale diversa da *a* e *u* e preceduta da liquida o nasale (vocale virtuale), la cui presenza genera ipermetria. Ad esempio Guittone, *Ora parrà s'eo saverò cantare*, vv. 40-41, endecasillabi (CLPIO, I, p. 104 sg., L 1): *ché più honta che mort'è da dottare / e portare — disragion più che dannaggio*. Si hanno di norma due possibilità alternative: (I) se si sceglie di conservare la vocale virtuale per salvaguardare la rima, il verso rimarrà ipermetro, (II) se si sceglie di espungerla, si restituirà la misura canonica, ma si avrà una rima irregolare.

le vocali finali diverse da *a* tendono a cadere, ma sono ugualmente passibili di conservazione. Contini le mantiene anche quando siano sovrabbondanti per la misura del verso, contrassegnandole con il puntino espuntivo. Cfr. anche *Poeti del Duecento* cit., I, p. 670. Allo stesso modo S. ORLANDO, nell'edizione dei *Memoriali Bolognesi* (*Rime dei Memoriali Bolognesi* [1270-1300]), contrassegna con un puntino espuntivo le vocali e le sillabe sovrannumerarie, considerandole come ipercorrettismi dovuti al copista. Il puntino espuntivo viene utilizzato anche nella recente edizione del *Laudario di Santa Maria della Scala*, a cura di R. MANETTI, Firenze, 1993 (Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia della Crusca), per segnalare le vocali ritenute di valore puramente grafico e quindi eliminabili.

La situazione è analoga a quella delle rime al mezzo terminanti con un nesso di vocale tonica e vocale atona. Ad es. Dante, *Rime, Poscia ch'amor*, vv. 59-60, quinario + endecasillabo (ed. Contini, p. 109): *che leggiadria/disvia — cotanto, e più che quant'io conto*. Anche in questo caso le soluzioni applicabili al medesimo verso sono due, e cioè (I) se il nesso viene considerato bisillabo si salverà la rima, ma si avrà un'ipermetria, (II) se il nesso viene considerato monosillabo, si eliminerà l'ipermetria, ma si avrà una rima quanto meno irregolare, coinvolgente una desinenza piena e una desinenza tronca<sup>(56)</sup>.

Nuovamente affrontato da Menichetti<sup>(57)</sup>, da Antonelli<sup>(58)</sup>, da Beltrami<sup>(59)</sup> e da Avalle<sup>(60)</sup>, il problema fu tuttavia sollevato, com'è noto, già alla fine degli anni Trenta quando Mariangela Serretta, poi contestata da Casella e da Tallgren, pubblicò il suo studio sugli endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini fino a Petrarca<sup>(61)</sup>.

Tenendo conto di quanto si è detto finora sul valore sillabico e sulla funzione delle vocali contigue e delle vocali virtuali, ci sembrerebbe da escludere, come inutile forzatura del testo, la creazione artificiale di rime imperfette del tipo *are: ar* (o del tipo *mia* bisillabico: *mia* monosillabico, sebbene graficamente non rilevante) al fine di salvaguardare la regolarità numerica del verso.

Il problema della valutazione delle vocali contigue e delle vocali virtuali si manifesta in modo evidente anche quando l'editore sia costretto, per ottenere la misura canonica di un verso, a dover scegliere tra più interventi correttivi equivalenti.

Per far 'tornare' il numero sillabico di un verso come 13,27

(56) Sui nessi di vocale tonica e vocale atona si veda MENICETTI, *Metrica italiana* cit., pp. 241-255.

(57) *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, in *Studi e problemi di critica testuale*, II (1971), pp. 40-71, pp. 45-49; Menichetti ritorna ora sull'argomento in *Metrica italiana* cit., pp. 543-548.

(58) *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, 1984, p. XLVII sg.

(59) *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in *Rivista di letteratura italiana*, III (1990), pp. 465-513, pp. 491-495 e *La metrica italiana* cit., pp. 143-146.

(60) *La struttura musicale* cit., pp. 160-163; *Musique et poésie* cit., pp. 14-17; CLPIO, I, pp. LXXXVII-LXXXIX.

(61) M. SERRETTA, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milano, 1938; M. CASELLA, *Endecasillabi di dodici sillabe?*, in *Studi Danteschi*, XXIV (1939), pp. 79-109; O. J. TALLGREN (=TUULIO), *Intorno alle origini dell'endecasillabo italiano*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, XL 1939, pp. 318-338. Se n'era già occupato M. SCHERILLO, *Ancora degli endecasillabi di dodici sillabe*, in FRANCESCO PETRARCA, *Il canzoniere*, a cura di SCHERILLO, Milano, 1918.

*O Maria, cui anuntione* (ottonario), come scegliere tra la dieresi su *-ria* di *Maria* (*O - Ma-ri-a - cui a-nun-tiò-ne*), la dieresi su *cui* (*O - Ma-ria - cū-i a-nun-tiò-ne*), la dieresi su *-tiò* di *anuntione* (*O - Ma-ria - cui a-nun-tiò-ne*) o la dialefe tra *cui* e *anuntione* (*O - Ma-ria - cui ~ a-nun-tiò-ne*)?

Per un verso come 40,105 *meglio vendere denari trecento* (decasillabo) è difficile decidere se la vocale da espungere per ottenere la misura di dieci sillabe sia la vocale finale di *vendere* o di *denari*.

In realtà, come indica la notazione del Cortonese, ai fini dell'esecuzione (canto o recitazione) di un verso, poco importava che le vocali contigue fossero interessate da sineresi o dieresi, da dialefe o sinalefe, oppure che le vocali virtuali, con funzione di temperamento e di appoggio, fossero o meno esplicite. È probabile che, nella scansione del verso, ogni elemento fonetico venisse pronunciato distintamente, all'occorrenza con il ricorso alle vocali virtuali, e che, se necessario, la misura del verso venisse 'corretta' attraverso un'esecuzione di tipo 'liquescente' o 'semivocale' (cfr. 2.2.). Sia che si separassero le vocali contigue, sia che si aggiungessero delle vocali virtuali, il modello metrico rimaneva sempre riconoscibile. Da questo punto di vista, l'*usus scribendi* dei copisti dovrà essere considerato come il riflesso del particolare *usus canendi* dell'epoca.

Illuminanti a questo proposito sono alcuni passi di Avalle:

Nel contesto che ci interessa il fatto è che, se l'attenzione del poeta medievale va senza dubbio al computo delle sillabe, quasi sempre l'istinto (guidato dalla musica che si accompagna tanto spesso a quella produzione) procede di norma oltre, giocando su vari fattori, come, ad esempio, proprio i 'ritardi' della sinalefe (elisione + aferesi) e dell'apocope, tutte alternative o possibilità queste che permettono di aggirare le durezze di un sillabismo ad oltranza senza metterne a repentaglio la pregiudiziale teorica.

Le indicazioni che si ricavano da un'assidua frequentazione dei manoscritti dell'epoca ci portano, invece, a ritenere che tutte queste atone, apparentemente fuori luogo in una versificazione *soi-disant* isosillabica, potrebbero, in effetti, essere lette. Che il poeta medievale si proponga molto spesso di offrire al lettore diverse 'possibilità' di lettura, è proposizione, forse, scarsamente comprensibile per noi moderni. Eppure non mancano accenni, sia in negativo sia in positivo, a questa pratica, che, se, da un lato, può mettere in moto meccanismi perversi e provocare guasti irrimediabili all'integrità del testo ..., viene anche intesa come un mezzo per coinvolgere attivamente il lettore

nella 'decodifica' ritmica e musicale del testo, e per glorificare il testo stesso nel momento in cui se ne esaltano le potenzialità espressive (lo 'scintillio') e la possibilità di sopravvivenza nella memoria del pubblico.

I 'ritardi' che si diceva sono tutti riconducibili alla sfera della virtualità. Le sillabe coinvolte in tali ritardi sono, e, nello stesso tempo, non sono, sia per quel che riguarda il computo sillabico — per cui, quando necessarie, sono, e quando non necessarie, non sono —, sia in rapporto all'andamento agogico del verso, non necessariamente compromesso, come si è visto, da eventuali oscillazioni nell'ambito di tale sillabismo. Il fatto, però, che esse siano e non siano, spiega perché possano essere, anche quando esse non sono necessarie<sup>(62)</sup>.

Il fenomeno [delle atone virtuali] è flagrante nei casi in cui sia difficile decidere quale di due o più atone finali conservate nei manoscritti per uno stesso verso e comportanti ipermetria, vada espunta nell'edizione moderna. La scelta in questi casi era libera; sempre ammesso che tale scelta andasse operata e non fosse invece possibile conservarle tutte nell'esecuzione orale<sup>(63)</sup>.

3.3. *Le tecniche di ampliamento della linea melodica al di fuori dell'ambito italiano.* — La tecnica delle note aggiunte (anticipate e ribattute) è presente, sin da tempi ben più antichi e al di fuori dell'ambito italiano, nello *Sponsus* (il primo esemplare in cui il testo latino sia frammisto a farciture in volgare), il cui bilinguismo è, per il lettore moderno, la manifestazione più esplicita della coesistenza conflittuale del registro linguistico del latino con il registro linguistico del volgare. Anche nello *Sponsus*, come avverte Avalle nella prefazione alla sua edizione « la tradizione scrittoria musicale del Medioevo comporta di norma note e 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, ecc., ecc. »<sup>(64)</sup>. Nelle farciture romanze, inoltre, si trovano anche versi resi ipermetri dalla presenza di parole latine in luogo delle corrispondenti forme romanze. È il caso, ad esempio, del *virgines*

(62) CLPIO, I, p. LXXXVII sg., ma cfr. anche *La struttura musicale* cit., p. 161 sg., e *Musique et poésie* cit., p. 15.

(63) CLPIO, I, p. CCLXIX.

(64) *Sponsus* cit., p. 65 sg., p. 65.

del verso 11, probabilmente in luogo di *virges*, in cui troviamo una nota ribattuta sulla sillaba finale:

*Sponsus*, (ed. Avalle), vv. 11 e 15 (*décasyllabes*), il primo con nota ribattuta

v. 11  
O- let, vir- gi- nes, ai- so que vox di- rum

v. 15  
Ai- sal es- pos que vox ha- r'a- ten- det

Sempre al di fuori dell'ambito italiano non è esente da forme di anisosillabismo analoghe a quelle delle laude e dello *Sponsus* neppure la produzione trobadorica, tradizionalmente considerata isosillabica<sup>(65)</sup>. Un esame dei componimenti contenuti nei codici trobadorici provvisti di notazione rivela, infatti, in caso di vocali contigue, la presenza di dialefi e dieresi non giustificate dalla struttura sillabica del verso e imposte dal notatore attraverso l'uso di note aggiunte (anticipate e ribattute o ricavate dalla scomposizione di figure neumatiche).

Il numero relativamente alto di componimenti trobadorici muniti di melodia richiederebbe un vaglio più attento ed approfondito. Ci limiteremo, in questa sede, a fornire solo qualche esempio. Non meno importante, ai fini di una visione complessiva e sistematica del fenomeno, sarebbe, inoltre, una ricerca estesa ai testi con melodia di area francese e iberica<sup>(66)</sup>.

(65) Cfr. quanto afferma CONTINI, *Filologia* cit., p. 24, a proposito dell'anisosillabismo: « Finora non si è ottenuto un adeguato coordinamento, in ordine a questo problema, di critica testuale e filologia musicale, incline quest'ultima piuttosto a coonestare la variabilità fin dal latino medievale (ma si oppone l'inconcutibile isosillabismo di un fenomeno solidamente letterario-melodico qual è la poesia trobadorica) ».

(66) Per il rapporto testo/musica nel repertorio trobadorico con riferimento alla versificazione si veda VAN DER WERF, *The Extant Troubadours Melodies* cit., pp. 62-66. Si veda inoltre la parte introduttiva delle edizioni a cura di F. GENNICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958-60 (*Summa Musicae Medii Aevi*, 3, 4, 15) e di I. F. DE LA CUESTA e R. LAFONT, *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, 1979.

Esempi (secondo l'ed. van der Werf):

*Dialefe*, Bernart de Ventadorn, P.C. 70, 41, v. 1 (*octosyllabe*) secondo W e G, W con nota anticipata. Si noti, sempre in W, la nota liquescente sul monosillabo *vert*:

W  
Quant par la flor sou- bre el vert suell

G  
Cant par la flor jus- ta'l verd foil

*Dieresi su dittongo* [deli-eg], Bernart de Ventadorn, P.C. 70, 12, v. 6 (*décasyllabe*) secondo R e G, R con nota ribattuta:

R  
car en s'a- mor mi de- li- eg en so- jorn

G  
car en s'a- mor mi de- leix en so- jorn

*Dialefe*, Gaucelm Faidit, P.C. 167, 52, v. 5 (*pentasyllabe*) secondo R e G, R con scomposizione di neuma:

R  
ben de- gra yeu a- ver

G  
ben de- gr'au a- ver

*Dieresi su dittongo* [cossiri-er], Bernart de Ventadorn, P.C. 70, 23, vv. 3-4 (*heptasyllabes*) secondo R, il v. 4 con scomposizione di neuma:

R. v. 3  
que m'es dins lo cor sa- lhi- da

R. v. 4  
si que tot lo cos- si- ri- ar

#### 4. FIGURE METRICHE TRA DUE VERSI

4.1. *La sinalefe tra due versi e la compensazione.* — Procedendo nell'analisi della versificazione del Cortonese e dei rapporti tra testo verbale e testo musicale, passiamo ad esaminare quei versi anisossilabici la cui esuberanza numerica non è riconducibile, almeno con altrettanta immediatezza, al particolare trattamento delle vocali contigue e delle vocali virtuali di cui si è parlato.

Si tratta generalmente di versi in cui si avverte un'ipermetria determinata dalla presenza di una sillaba atona in posizione iniziale (si veda ad esempio la sillaba iniziale *La* dell'ottonario 28,31 *La vostra fe' non se removea*). Ed è proprio per spiegare questo particolare tipo di ipermetria che i metricologi hanno fatto ricorso al principio ritmico dell'anacrusi.

Partendo da questo presupposto, la soluzione del problema non potrà prescindere da una corretta valutazione del valore sillabico di questa sillaba iniziale. Esso va riconsiderato, a nostro avviso, in un'ottica di maggiore aderenza all'assetto grafico del codice.

La disposizione in cui vengono solitamente presentati i testi poetici nelle edizioni moderne non è che la rappresentazione del tutto convenzionale (e sconosciuta ai trascrittori dei codici medievali) della reale segmentazione in unità versali. Di norma i versi venivano trascritti, come si sa, uno di seguito all'altro, ed è probabile che, per i copisti come per i lettori, la catena di successione delle parole non si interrompesse al termine di ogni verso.

Da questo punto di vista, diventa naturale pensare che, nei casi di ipermetria generata dalla presenza di sillabe atone sovrannumerarie a inizio di verso, (I) le vocali contigue tra due versi e (II) le vocali virtuali in fine di verso si comportino come se si trovassero nel corpo del verso. Le prime potranno quindi essere interessate da sinalefe, senza che la rima venga annullata: 27, 25-26, (ottonari) *Poi raparbe 'n quella dia. / a duo discipuli fé cena*); le seconde conserveranno il loro valore virtuale anche in rima, come accade per le rime al mezzo di cui si è trattato a 3.2.: 13, 3-4 (ottonari) *O Maria, savia d'amore / si fort'amasti Dio signore*).

Che versi ipermetri con sillaba sovrannumeraria in prima posizione e che cominci per vocale possano essere 'corretti' per sinalefe con la vocale finale del verso precedente è fenomeno già riscontrato nella nostra poesia delle origini. Tuttavia gli studiosi tendono a limitarlo ai casi in cui i/e + n iniziali di verso siano precedute da vocali 'affini', come ad esempio nei vv. 34-35 (settenari) della canzone *Disioso cantare* di Carnino Ghiberti, (CLPIO, I, p. 385, V 172): *e disio d'avere* ↓ *in fino amore*, [= *amor*] *tuto preudo* (67). In queste condizioni, però, sarà difficile stabilire se la sillaba sovrannumeraria implichi una sinalefe con la vocale finale del verso precedente (... *d'avere* ↓ *in* ...) o se, più semplicemente, la vocale iniziale di verso, passibile di aferesi, debba essere considerata virtuale (... *d'avere* / *in* [= 'n] *fino* ...) (68).

Della sinalefe tra due versi nella poesia francese si sono occupati diversi metricologi, sebbene non esistano studi complessivi (69).

(67) L'esempio è riportato da AVALLE, CLPIO, I, p. LXXXIX. Cfr. anche ANTONELLI, *Metrica e testo*, in *Metrica*, IV (1986), pp. 37-66, p. 51; GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, a cura di ANTONELLI, Roma, 1979, p. 42. Questo tipo di interpretazione di analoghi versi ipermetri era già stata proposta da CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 58, per la combinazione ottonario+quaternario. Si vedano inoltre sull'argomento i contributi di DI GIROLAMO, *Teoria e prassi* cit., pp. 112, 123; ORLANDO, *Manuale di metrica italiana* cit., p. 49 sg.; MENCHETTI, *Metrica italiana* cit., pp. 162-166.

Il fenomeno è presente anche nella poesia di Pascoli (cfr. ad esempio *Figlia maggiore*, vv. 39-40, novenario+quinario: *fa che abbiano l'accia più tardi, / il guindolo e l'aspo*) dove rientra, con altri tipi di figure metriche tra due versi, nel più generale processo di disintegrazione del codice metrico istituzionale. Cfr. L. VISCHI, *La rima ipermetra del Pascoli*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, 1955, pp. 247-249; G. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, 1975, pp. 214-216; AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino, 1977(5), pp. 69-71.

(68) Propende per l'aferesi AVALLE, in *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini*, Torino, 1973, p. 8, per *j*: *nulla parte siano trovate > ' nulla parte siano trovate*; in CLPIO, I, p. XCH, ad esempio per *Inviluto sono li scolosmini* > *'nviluto sono li scolosmini*.

(69) Ricordiamo, tra gli altri, A. JEANROY, *Le origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, 1904(2), p. 479; A. TOBLER, *Von französischen Versbau*, Leipzig, 1910(5),

Essa inoltre è ben nota agli studiosi di metrica spagnola, che l'hanno utilizzata in maniera sistematica, in relazione ad un'altra figura metrica tra due versi, quella della compensazione, per la quale è possibile 'risolvere' le ipermetrie determinate da sillabe sovrannumerarie in prima posizione e che comincino per consonante, qualora il verso precedente termini con parola tronca, sia in grado cioè di 'assorbire' la sillaba in eccesso come se fosse l'ultima di una parola piana (ad esempio *los santos padres libró*  $\downarrow$  que *le esperaban*, ottonario + quaternario).

Il metricologo Aurelio Espinosa, nei tre saggi dedicati a questi fenomeni<sup>(70)</sup>, traccia un quadro complessivo della loro presenza nella poesia spagnola dal XIV secolo ai nostri giorni, distinguendo la versificazione propriamente irregolare da quella

p. 52, in nota; A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris, 1925, p. XLVII; GENNRICH, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle, 1918, pp. 46-50, p. 48; W. SUCHIER, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, 1963, p. 101. Ulteriore bibliografia è contenuta in U. MÖLK-F. WOLFFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972, p. 29). Il fenomeno viene definito dagli studiosi tedeschi *Binnenreimelision* o *Reimelision*. Recentemente la nozione di *Binnenreimelision* è stata utilizzata da MARSHALL, *Une versification lyrique popularisante en ancien provençal*, in *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'études occitanes*, London, 1987, pp. 35-66, p. 51. Per la produzione trobadoricista si veda l'articolo di F. M. CHAMBERS, *Some Deviations from Rhyme Patterns in Troubadour Verse*, in *Modern Philology*, LXXX (1982-83), pp. 343-355, p. 344 sg. Un ultimo contributo è rappresentato dal paragrafo 1.232. (*Altérations du schéma métrique*, pp. 31-49) del libro di D. BILLY, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, 1989.

(70) *La sinalefa entre versos en la versificación española*, in *The Romanic Review*, XVI (1925), pp. 103-121; *La compensación entre versos en la versificación española*, ibid., pp. 306-329; *La sinalefa y la compensación en la versificación española*, ibid., XIX (1928), pp. 289-301. Dal momento che la terminologia adottata dai metricologi per definire i due fenomeni presenta qualche oscillazione, chiariamo che nel nostro studio abbiamo adottato le definizioni di Espinosa, traducendole in italiano: sinalefe tra due versi e compensazione. R. BAEHR, invece (*Manual de versificación española*, Madrid, 1973, pp. 51-53), usa i termini *sinafia* e *compensación*.

Il termine 'compensazione' viene utilizzato da alcuni metricologi italiani per la poesia di Pascoli (DI GIROLAMO, *Teoria e prassi* cit., p. 112, nota 49; MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit. p. 106 sg.), ad indicare un altro tipo di figura metrica tra due versi. Tale figura metrica può verificarsi quando il primo verso termini con parola sdrucciola e il secondo sia ipometro e prevede che l'ultima sillaba del primo verso vada conteggiata nel secondo verso, sia per ragioni di rima sia per colmarne l'ipometria (cfr. ad esempio *La mia sera*, vv. 17-20, novenari, il v. 20 ipometro: *È, quella infinita tempesta, / finita in un rivo canoro. / Dei fulmini fragili restano / cirri di porpora e d'oro, dove resta[no]* è in rima con *tempesta*). In riferimento a questa stessa figura metrica pascoliana, Vischi, Beccaria e Avalle utilizzano invece il termine 'sinafia'. Per evitare che si crei confusione con la terminologia in uso per le ipermetrie di Pascoli, chiariamo che la 'compensazione' (o 'sinafia') pascoliana è cosa ben diversa dalla nostra compensazione: nella prima la sillaba finale di parola sdrucciola 'passa' al verso successivo apparentemente ipometro (*Dei fulmini fragili restano / cirri di porpora e d'oro*), nella seconda il procedimento è inverso, ossia la sillaba iniziale ipermetra viene 'assorbita' dal verso precedente (*O Maria savia d'amore / si forte amasti Dio signore*). Si veda anche quanto afferma Orlando nel paragrafo *Sinafia* del *Manuale di metrica italiana* cit., p. 48.

in cui le eventuali ipermetrie possono essere 'risolte' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (sinalefe tra due versi e compensazione). Secondo Espinosa quest'ultimo tipo di versificazione sarebbe solo apparentemente anisosillabico<sup>(71)</sup>.

Tornando alla versificazione del Cortonese, se analizziamo i versi ipermetri muniti di notazione a cui normalmente si applica il principio dell'anacrusi (cioè con una sillaba atona sovrannumeraria a inizio di verso) ci accorgiamo che, nella quasi totalità dei casi, la loro ipermetria può essere 'risolta' proprio con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Data la scarsità di versi tronchi, la compensazione risulterà praticabile grazie al ruolo svolto, anche in fine di verso e in rima, dalle vocali virtuali (nel caso specifico dalle atone finali diverse da *a* e *u* e precedute da liquida o nasale). E del resto lo stesso Espinosa intuisce, senza però fornire una spiegazione convincente, che in casi come *este es derecho camino / de salvación* (ottonario + quaternario tronco) l'ipermetria può essere ugualmente eliminata mediante compensazione (per il valore virtuale, aggiungiamo noi, della finale di *camino*: *este es derecho camino*  $\downarrow$  *de salvación*)<sup>(72)</sup>.

Che le ipermetrie 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (sinalefe e compensazione) debbano essere assimilate alle 'ipermetrie apparenti' studiate nei paragrafi precedenti (dieresi e dialefi non richieste dal numero sillabico e vocali virtuali) ci viene confermato dall'operato del notatore. Anche in questi casi, il notatore fa uso della speciale tecnica semiografica che permette di ampliare la linea melodica senza modificarla. Il fenomeno appare evidente negli esempi che seguono, in cui è stata aggiunta una nota ribattuta in corrispondenza della sillaba sovrannumeraria a inizio di verso:

'Ipermetria apparente' 'risolvibile' per sinalefe tra due versi, lauda 44, vv. 4-6 (ottonari). Al v. 6 troviamo una nota ribattuta in corrispondenza della sillaba sovrannumeraria a inizio di verso, come si evince dal confronto con il v. 4, che ha la stessa melodia del v. 6. Sempre

(71) *La sinalefa y la compensación* cit., pp. 289-293.

(72) Ibid., p. 295. Espinosa ipotizza che la compensazione possa essere praticata anche quando il primo dei due versi interessati sia piano, se solo si ammette la possibilità che diventi sdrucciolo (*este es derecho camino / De salvacion*) *este es derecho camino De / salvacion*). Ma conclude prendendo le distanze dalla spiegazione proposta: « Por ahora no me es absolutamente obligatorio explicármelo todo para buscar una perfeccion métrica que después de todo es muy difícil de encontrar en algunos manuscritos que poseemos ».

al v. 6, la vocale finale di *apostolo* ha valore virtuale. Il v. 4 presenta una dialefe non necessaria tra le parole *garzone* e *allora*.

v. 4



vv. 5-6



'Ipermetria apparente' 'risolvibile' per compensazione, lauda 36, vv. 5, 2, 3 (ottonari). Al v. 3 troviamo una nota ribattuta in corrispondenza della sillaba sovrannumeraria a inizio di verso, come si evince dal confronto con il v. 5, che ha la stessa melodia del v. 3. Anche il v. 2 presenta un'ipermetria apparente 'risolvibile' per compensazione / (cfr. 7.3.2.). Al v. 5, la vocale finale di *ène* ha valore virtuale ed è priva di notazione (cfr. 6.1. e 7.2.1.).

v. 5



vv. 2-3



A rendere praticabile la compensazione sembrerebbero contribuire, oltre alle vocali finali precedute da liquida o nasale, anche i nessi di vocale tonica e vocale atona in fine di verso: 7, 11-12 (ottonari) *L'angelo [= L'angel] fo messo da Dio / ben començò e ben finio*. In questa posizione, i nessi di vocale tonica e vocale atona sono bisillabi. Tuttavia, come dimostrato dalle rime al mezzo di cui si è trattato a 3.2., tali nessi possono rimare con un

corrispondente nesso monosillabo all'interno di verso, rendendo plausibile l'ipotesi che il loro valore sia 'ancipite', generalmente bisillabico, ma, all'occorrenza, monosillabico. Si aggiunge che la vocale atona è soggetta ad apocope allo stesso modo delle vocali atone finali dopo liquida o nasale e potrebbe pertanto essere considerata virtuale, ad esempio *io* > *i'*, *sei* > *se'*, *dai* > *da'*, ecc.

Un caso di compensazione resa praticabile da un nesso di vocale tonica e vocale atona in fine di verso si trova ai vv. 5 e 6 (ottonari) della lauda 28: *e 'n cotal di en ciel saño* / *san Marco 'l dice in suo sermone*. Al v. 6 la linea melodica è stata ampliata attraverso la scomposizione del neuma di due note (*pes*) in seconda posizione, come risulta dal confronto con il v. 4, che ha la stessa melodia del v. 6. Anche il v. 5 è apparentemente ipermetro, per la presenza di un'ipermetria apparente 'risolvibile' mediante sinalefe con il v. 4. Al v. 6, inoltre, troviamo una dialefe imposta dal notatore tra le parole *dice* e *in*, attraverso la scomposizione del corrispondente neuma di due note (*pes*):

v. 4



vv. 5-6



## 5. LE 'IPERMETRIE APPARENTI'

5.1. *'Ipermetrie apparenti' di tipo 'secondario e esterno' e di tipo 'primario e interno'*. — Alla luce di quanto finora è stato detto, ci sembra opportuno tentare una descrizione complessiva dell'anisosillabismo rilevabile nelle strofe munite di notazione.

In primo luogo diremo che l'analisi del rapporto testo/melodia ci mette di fronte all'esistenza di un 'anisosillabismo apparente', che non turba l'andamento metrico dei versi e, anzi, ne

costituisce una caratteristica peculiare<sup>(73)</sup>. Come dimostrano i dati relativi alle escursioni sillabiche presenti nei versi muniti di notazione, dati di cui renderemo conto nei paragrafi successivi, pochissime sono le escursioni sillabiche che non rientrano nella tipologia dell'«anisosillabismo apparente».

Aggiungeremo che, a fronte di un'elevata frequenza di ipermetrie, le ipometrie si dimostrano alquanto rare (cfr. 9.). Il fatto sembrerebbe indicare una diversa origine dei due tipi di escursione sillabica. Le ipermetrie saranno determinate dall'esigenza di rappresentare graficamente un particolare tipo di pronuncia ('liquescenze' o 'semivocale', cfr. 3.2.), mentre le ipometrie saranno piuttosto riconducibili alla disattenzione dei copisti (cfr. 10.3.). Da questo punto di vista il concetto di 'anisosillabismo apparente' esclude le ipometrie e coincide, nella sostanza, con il concetto di 'ipermetria apparente'.

Procediamo nella descrizione, partendo da alcune elementari considerazioni riguardanti la stesura dei codici con notazione.

I numerosi casi di manoscritti che presentano la rigatura musicale vuota o soltanto lo spazio necessario ad accogliere l'intero corredo melodico, confermano che i codici notati sono il frutto di due diverse stesure affidate a due diverse categorie di copisti e ci obbligano a separare l'*iter* del testo verbale da quello del testo musicale (il secondo veniva aggiunto soltanto dopo la stesura del primo)<sup>(74)</sup>.

(73) Che l'anisosillabismo del laudario di Cortona sia solo apparente è stato già da tempo sottolineato da TERNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, in *Studi medievali*, XVI (1965), pp. 1-41, ora in *Laudario di Cortona* cit., pp. XXVII-LXII, e *ibid.*, p. LXXVII, sul fondamento di argomentazioni ritmiche. Secondo TERNI, nell'ottonario e nella versificazione pari in genere, il ritmo sarebbe ottenuto per divisione, ammetterebbe cioè, per sua stessa natura, la presenza di sillabe sovrannumerarie: «Là dove è presente l'ottosillabo reale (quello che ha otto sillabe reali) oppure per posizione (con quattro accenti, ma con più o meno sillabe) ivi è presente il ritmo per divisione; là dove sono presenti il pentasillabo, l'eptasillabo e l'endecasillabo, è presente il ritmo per addizione. Nel primo caso non esiste problema di ipermetria; nel secondo, qualora si verifici ipometria o ipermetria, può trattarsi di contaminazione ritmica» (p. LXXVII).

(74) Presentano rigatura musicale vuota la lauda 5 (Ave Maria) del laudario di Cortona e otto laude dell'altro laudario provvisto di notazione (il laudario di Santo Spirito contenuto nel codice Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Per il repertorio trobadorico si veda lo studio complessivo di ZUNO sulla tradizione dei codici notati, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège, 1991, (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 258), pp. 85-212. Per il repertorio trovierico basti l'esempio del codice C (Bern, Burgerbibl. 231), in cui la rigatura musicale, di cui il codice è interamente provvisto, è rimasta inutilizzata.

Se quindi è plausibile pensare che il notatore imponesse, nel caso delle vocali contigue, dieresi e dialefi ampliando il numero dei neumi, si deve però tener presente che le cosiddette vocali virtuali erano invece già contenute nel testo verbale e che il notatore si limitava semplicemente ad interpretarne il valore sillabico.

La prima e più immediata considerazione è che esistono due tipi di 'ipermetria apparente'.

L'uno, che potremmo definire 'secondario' e 'esterno' al testo verbale, è imposto dal notatore ed è percepibile solo nella fase esecutiva. Il testo verbale non presenta sillabe sovrannumerarie e le dieresi o dialefi sono determinate da un ampliamento della linea melodica, come ad esempio in 3,4 *Colla gratia supernale* (ottonario), dove la dieresi su *gratia* rende eccedente la misura del verso, che di per se stesso sarebbe regolare.

L'altro, che potremmo definire 'primario' e 'interno' al testo verbale, è percepibile anche indipendentemente dall'esecuzione. Il testo verbale presenta una o più sillabe sovrannumerarie, a cui il notatore fa corrispondere un ampliamento della linea melodica, come ad esempio in 37,5 *peroké fosti ben perfecto* (ottonario), dove il verso è reso ipermetro dalla vocale virtuale *o* (atona intertonica) di *peroké*.

Ferma restando questa distinzione, la tecnica semiografica applicata indifferentemente ad ambedue i tipi di 'ipermetria apparente' rivela in maniera inequivocabile la loro comune matrice e li iscrive nel medesimo universo ritmico-esecutivo, dimostrando che i versi interessati dalle 'ipermetrie apparenti primarie e interne', ossia con vocali virtuali nel testo verbale, non venivano considerati meno regolari dei versi interessati dalle 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne', ossia con dialefi o dieresi imposte dal notatore.

E infatti, se consideriamo l'effettiva scansione del verso, la distinzione tra 'ipermetrie apparenti primarie e interne' e 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' ci appare del tutto fittizia. Per fare un esempio, nella lettura ad alta voce (e a maggior ragione nel canto), l'ipermetria primaria e interna di 29, 1 *Spiritu Sancto, dolçe amore* (ottonario), determinata dalla vocale virtuale (atona postonica) della sillaba *-ri-* di *Spiritu*, non sarà sentita diversamente dall'ipermetria secondaria e esterna di 43, 3 *Dio, per sua gran cortesia* (ottonario), determinata dalla dieresi indotta dal notatore sulla parola *Dio*. In ambedue i casi, la seconda sillaba del verso

(-ri- in 29, 1 e -o in 43, 3) sarà interessata da una pronuncia di tipo 'liquescente' o 'semivocale' (cfr. 3.2.).

La conclusione può essere soltanto una, e cioè che la versificazione dei testi da noi studiati appare irregolare soltanto se la si interpreta secondo principi prosodici moderni, estranei ad una produzione in cui è ancora forte l'influenza della secolare tradizione mediolatina (cfr. 1.4.). Ad essa vanno ricondotte le peculiarità prosodiche che l'analisi del rapporto testo verbale/testo musicale ci ha permesso di individuare ('latinismi' ottenuti mediante l'uso di dieresi e dialefi [cfr. 2.1.] e il ripristino delle vocali etimologiche [cfr. 3.1.], esecuzione 'liquescente' delle vocali contigue e delle vocali virtuali [cfr. 2.2., 2.3., 3.2.]). Tali peculiarità prosodiche oltrepassano il confine della tradizione dei testi musicali e possono efficacemente contribuire ad una migliore comprensione della versificazione italiana del Duecento nel suo complesso (cfr. 3.2., 12., 13. e 14.).

#### 6. LE ESCURSIONI NEI VERSI MUNITI DI NOTAZIONE

A conferma delle considerazioni finora esposte, nei paragrafi successivi procederò alla classificazione delle escursioni sillabiche rilevabili nei versi muniti di notazione. Mi limiterò, per il momento, ad analizzare le caratteristiche tecniche del sistema semiografico utilizzato dal notatore in rapporto alle vocali contigue e alle vocali virtuali (cfr. 6.1.) e ad esporre i criteri da me seguiti nella classificazione delle escursioni sillabiche (cfr. 6.2.).

6.1. *Caratteristiche tecniche del sistema semiografico in rapporto alle vocali contigue e alle vocali virtuali.* — Delle diverse tecniche di ampliamento della linea melodica (note anticipate, note ribattute e scomposizione di neumi) la scomposizione di neumi è quella meno utilizzata. Il suo impiego potrebbe essere stato limitato dal fatto che, nelle melodie del Cortonese, si dà la preferenza ai neumi di una sola nota (il tipo di linguaggio musicale adottato è vicino a quello proprio della salmodia cosiddetta sillabica e poco ornata, in cui scarseggiano le figure neumatiche).

Si registrano delle precise linee di tendenza nel rapporto tra le note aggiunte e il testo verbale (vocali contigue e vocali virtua-

li). Il notatore di norma (ma le eccezioni sono numerose) inserisce le note anticipate, le note ribattute e gli elementi neumatici divenuti indipendenti (I) in corrispondenza della seconda delle vocali nel caso delle vocali contigue, e (II) in corrispondenza della vocale virtuale nel caso delle atone finali diverse da *a* e *u* dopo liquida o nasale e nel caso delle vocali postoniche, intertoniche e pro-toniche:

*Vocali contigue*

*Vocali virtuali*

Oltre alla *virga* e al *punctum*, il notatore anticipa o ribatte anche note appartenenti a figure neumatiche, sempre *clivis* (••) o *pes* (•••): ne anticipa la prima nota o ne ribatte l'ultima:

Solo in tre casi il neuma interessato è un *climacus* (••••): in 2,5 il *climacus* è accompagnato da una nota anticipata [1], in 38,6 da una nota ribattuta [2]; in 6,1 del *climacus* vengono ripetute le prime due note [3]:

Talvolta le vocali atone finali diverse da *a* e *u* e precedute da liquida o nasale con valore virtuale sono rimaste prive di notazione (75). Si veda, ad esempio, il caso di 7,5 *favellano in lingua ebraea* (ottonario), dove è rimasta priva di notazione la vocale finale di *favellavano*, in sinalefe con la vocale iniziale della parola successiva (*in*). La misura ottonaria è ottenibile mediante l'apocope della vocale finale di *favellavano*, l'afèresi della vocale iniziale di *in* e lo scempiamento della doppia *n* che ne risulta (*favellavan' n lingua ebraea* > *favellava' n lingua ebraea*): (76)



6.2. *Criteri di classificazione delle escursioni sillabiche.* — I versi muniti di notazione sono interessati da un elevato numero di escursioni sillabiche, distinguibili in: (I) 'ipermetrie apparenti' (cfr. 7.), (II) 'ipermetrie reali' (cfr. 8.) e (III) ipometrie (cfr. 9.).

(I) Ho classificato le 'ipermetrie apparenti' (7.) in 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne', dovute alla separazione delle vo-

(75) Il fenomeno è stato studiato da TERNI, *Laudario di Cortona* cit., p. LXXVII. Il fatto che manchi la notazione non vuol dire che la vocale non venisse cantata: « Di estrema evidenza è l'esempio che offre il primo verso della lauda n. 36 "Chi vole lo mondo desprezzare", dove il secondo fa — esempio di 'nota compendio', frequentissima nel canto liturgico, cosiddetto gregoriano — sopporta due sillabe: *vole*, che in altri testi è *vol* ». Di parere opposto è VARANINI, *Laude e laudari: problemi editoriali*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (1984)*, Roma, 1985, pp. 343-361, pp. 352 sg., che propende per il valore puramente grafico delle vocali finali prive di notazione.

(76) Un caso analogo si trova al verso 36,1 *Chi vole lo mondo desprezzare* (ottonario), in cui è rimasta priva di notazione la vocale finale di *vole*. La misura ottonaria è ottenibile con l'apocope della vocale finale di *vole*, la riduzione di *lo* in enclisi a *'l* e lo scempiamento della doppia *l*: *Chi vol' 'l mondo desprezzare* > *Chi vo' 'l mondo desprezzare*. Una conferma ci viene dal v. 11 della lauda 14 *turbâr lo mondo tutto quanto*. La lauda 14 è riportata anche nelle pergamene di guardia del codice conservato nell'Archivio di Stato di Pisa con segnatura Comune di Pisa - Div. A, n. 11 = Pi2, cfr. CLPIO, I, p. 52 sg.), in cui si ha la seguente versione: *turbâ' 'l mondo d'ogne canto*. Cfr. anche 22,4, *bascio Li' diè de gran dolore* (ottonario), dove la misura ottonaria è ottenibile per riduzione del pronome clittico *Li* a *'L*, e 22,5 *lo qual faciam noi per amore* (ottonario), dove la misura ottonaria è ottenibile per riduzione dell'articolo *lo* a *'l*. Sulle forme prive dell'elemento vocalico di articoli e pronomi atoni in clisi cfr. CLPIO, I, pp. CXX-CXXII, da cui anche i criteri grafici adottati. A p. CXX si legge: « In sede di clisi la particella può: (I) rimanere integra..., oppure (II) perdere l'elemento vocalico in séguito a fenomeni vari di elisione e di apocope, ..., oppure (III) scomparire definitivamente, allorché si sommano, ad esempio, i due fenomeni dell'apocope+assimilazione e dello scempiamento della doppia... ».

cali contigue da parte del notatore (7.1.), 'ipermetrie apparenti primarie e interne', dovute alla presenza già nel testo verbale di vocali virtuali (7.2.) e 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (7.3.).

Nel primo gruppo (7.1.) sono comprese le 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dialefe (7.1.1.) e le 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dieresi (7.1.2.)

Nel secondo gruppo (7.2.) sono comprese le 'ipermetrie apparenti primarie e interne' dovute alla presenza di vocali atone finali diverse da *a* e *u* dopo liquida o nasale (7.2.1.), vocali atone pstoniche (7.2.2.), vocali atone intertoniche (7.2.3.) e vocali atone protoniche (7.2.4.). Sono stati inclusi nel gruppo delle 'ipermetrie apparenti' dovute alla presenza di vocali atone finali diverse da *a* e *u* dopo liquida o nasale anche i casi di 'ipermetria apparente' eliminabile per riduzione di articoli e pronomi atoni in sede di clisi (cfr. in proposito 6.1. e la nota 76).

Nel terzo gruppo (7.3.) sono comprese le 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' per sinalefe tra due versi (7.3.1.) e per compensazione (7.3.2.).

Ogni tipo di 'ipermetria apparente' è suddiviso a seconda del tipo di ampliamento della linea melodica ad esso corrispondente: 1) note anticipate o ribattute, 2) scomposizione di neumi, 3) note di passaggio, 4) ampliamento non meglio specificabile.

1) L'individuazione delle note anticipate e ribattute si è dimostrata relativamente agevole. Ho risolto i casi dubbi attraverso la comparazione con frasi-verso del tutto o in parte identiche (ad esempio appartenenti alla volta e alla ripresa oppure alla prima e alla seconda mutazione, che nelle laude più regolari presentano la stessa melodia).

2) La comparazione tra melodie del tutto o in parte identiche si è resa necessaria per individuare i casi di scomposizione di figure neumatiche.

(4) Talvolta la comparazione mi ha rivelato l'uso di note di passaggio.

(5) In tutti i casi per i quali mi sono mancate melodie che permettessero una comparazione (e non mi è stato quindi possibile stabilire con un sufficiente margine di sicurezza in che modo la linea melodica sia stata ampliata), ho definito l'ampliamento 'ampliamento non meglio specificabile'.

Ho distinto anche le ipermetrie determinate dalla presenza

di atone finali diverse da *a* e *u* e precedute da liquida o nasale in assenza di notazione (cfr. 6.1.).

(II) Ho denominato 'ipermetrie reali' quelle ipermetrie che non possono essere spiegate alla luce dello speciale trattamento delle vocali contigue e delle vocali virtuali e che non sono 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Le ho elencate in 8.

(III) Ho elencato le ipometrie in 9.

L'analisi del testo musicale è stata condotta sulla citata edizione delle melodie di Clemente Terni<sup>(77)</sup>. Solo per due versi, 29,4 *lo cor alumina [e] la mente* (cfr. 7.2.2.) e 36,6 *ke neuno ne pò campare* (cfr. 7.2.1.), mi è sembrata preferibile una diversa distribuzione dei neumi, peraltro richiesta dal testo verbale da me adottato. Nell'edizione di Terni si legge *lo core alumina e la mente*, con l'aggiunta di una vocale di appoggio in *cor*, e *ke neun ne pò campare*, con l'espunzione della vocale di appoggio in *neuno*.

Sono stati esclusi dalla classificazione i vv. 1-10 della lauda 5 e il verso 6 della lauda 24, dal momento che la rigatura musicale ad essi corrispondente è rimasta priva di notazione.

## 7. CLASSIFICAZIONE DELLE 'IPERMETRIE APPARENTI'

Nei 348 versi muniti di notazione si registrano ben 162 ipermetrie. Di queste, 154 rientrano nella categoria delle 'ipermetrie apparenti'. Vediamole nei dettagli.

7.1. 'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne'. — Si elencano di seguito tutti i versi interessati da 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne', cioè da dialefi o diresi non richieste dal numero sillabico, ma imposte dal notatore attraverso un ampliamento della linea melodica.

(77) L'edizione è stata recensita da A. ZANON, *Un'altra trascrizione del laudario di Cortona*, in *Italianistica* XVIII (1989), pp. 333-340. Segnaliamo le altre due principali edizioni complete di testo musicale. Una è quella a cura di Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana* cit., I (il vol. II contiene l'edizione del laudario di Santo Spirito), recensita da J. HANDSCHIN, *Über die laude — à propos d'un livre recent*, in *Acta musicologica*, X (1938), pp. 14-31, e Y. ROKSETH, *Les laude et leur édition par M. Liuzzi*, in *Romania*, LXV (1939), pp. 383-394. L'altra è quella a cura di L. LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, Vicenza, 1987, recensita da C. BOLOGNA, *Il laudario di Cortona. Musica e poesia*, in *Italianistica*, XVII (1988), p. 313 sg.

### 7.1.1. 'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dialefe.

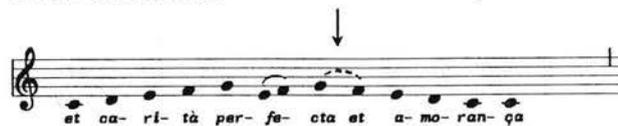
a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 2,5; 4,3; 6,5; 8,3; 9,4; 17,5; 18,5; 23,1; 23,2; 23,8; 25,1; 26,1; 26,3; 29,1; 29,3; 29,5; 29,6; 34,9; 35,5; 37,3; 38,7; 42,1; 42,11; 44,4; 45,6; 46,2; 46,3; 46,5; 47,3; 47,8.

es.: 2,5 (ottonario)



b) in corrispondenza di scomposizione di neumi: 6,6; 12,6; 25,2; 27,8; 28,6; 32,2; 34,5; 39,9; 39,12; 41,3.

es.: 25,2 (endecasillabo)



c) in corrispondenza di note di passaggio: 17,5.

17,5 (decasillabo)



d) in corrispondenza di ampliamento non meglio specificabile: 1,6; 18,6; 20,1; 23,4; 29,4; 29,5; 38,7; 46,3; 46,11.

es.: 20,1 (ottonario)



## 7.1.2. 'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dieresi.

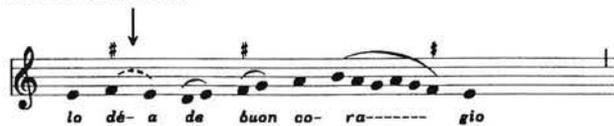
a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 1,4; 1,6; 3,4; 6,1; 13,3[2]; 13,4; 17,1; 17,4; 20,1; 20,4; 22,2; 25,6; 27,3; 27,8; 27,9; 27,11; 27,12; 31,5; 31,6; 35,1; 38,1; 38,6; 40,2; 42,11; 43,3; 43,6; 46,2; 46,10; 47,1 47,4; 47,5.

es.: 3,4 (ottonario)



b) in corrispondenza di scomposizione di neumi: 6,6; 12,6; 25,5; 39,6; 40,2.

es.: 39,6 (settenario)



c) in corrispondenza di note di passaggio: 34,10; 42,10.

es.: 42,10 (ottonario)



d) in corrispondenza di ampliamento non meglio specificabile: 1,4; 13,2; 16,6; 17,6; 18,2; 22,2; 22,6; 27,5; 28,1; 28,5; 30,2; 30,6; 31,6; 40,4; 46,7.

es.: 16,6 (ottonario)



7.2. 'Ipermetrie apparenti primarie e interne'. — Si elencano di seguito tutti i versi interessati da 'ipermetrie apparenti primarie e interne', cioè contenenti già nel testo verbale una o più vocali virtuali generanti ipermetria, a cui il notatore fa corrispondere un ampliamento della linea melodica.

7.2.1. 'Ipermetrie apparenti primarie e interne' dovute alla presenza di vocali atone finali diverse da a e u dopo liquida o nasale.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 22,5; 35,4; 36,1; 38,2; 42,1; 42,3; 46,5.

es.: 42,1 (ottonario)



b) in assenza di notazione: 7,5; 36,1; 36,5; 36,6.

es.: 36,6 (ottonario)



c) in corrispondenza di ampliamento non meglio specificabile: 22,1; 22,4; 23,9; 28,1; 30,3; 31,2; 44,6.

es.: 31,2 (ottonario)



7.2.2. 'Ipermetrie apparenti primarie e interne' dovute alla presenza di vocali atone postoniche.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 29,1 (spirito); 29,3 (spirito); 29,4 (alumina); 30,1 (spirito); 31,1 (spirito).

es.: 29,4 (ottonario)



N.B. Il verso 29,4 *lo cor alumina [e] la mente* potrebbe essere ricondotto alla misura ottonaria anche per riduzione dell'articolo *lo* a 'l. Abbiamo preferito seguire l'interpretazione del notatore, che pone una nota anticipata in corrispondenza della vocale postonica di *alumina*.

7.2.3. 'Ipermetrie apparenti primarie e interne dovute alla presenza di vocali atone intertoniche.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 35,4 (*dovaresti*); 37,5 (*peroké*).

es.: 37,5 (ottonario)



b) in corrispondenza di scomposizione di neuma: 39,8 (*soforzare*).

39,8 (trisillabo)



7.2.4. 'Ipermetrie apparenti primarie e interne' dovute alla presenza di vocali atone protoniche.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 37,6 (*diritto*). L'esempio è riportato in 3.1.

7.3. 'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. — Si elencano di seguito tutti i versi interessati da 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso a figure metriche situate tra due versi e coinvolgenti la rima (sinalefe tra due versi

e compensazione), a cui corrisponde un ampliamento della linea melodica.

7.3.1. 'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' per sinalefe tra due versi.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 12,6; 27,11; 31,4; 38,4; 44,6.

es.: 31,3-4 (ottonari)



N.B. Il verso 31,4 *e fontana de bonitade* potrebbe essere ricondotto alla misura ottonaria anche considerando virtuale la vocale intertonica *i* di *bonitade* (> *bontade*). Abbiamo preferito seguire l'interpretazione del notatore, che pone una nota anticipata in corrispondenza della sillaba atona a inizio di verso.

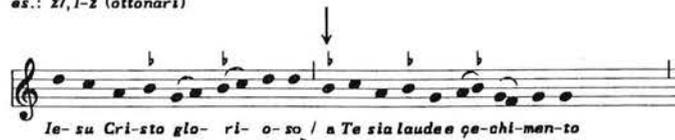
b) in corrispondenza di scomposizione di neuma: 39,5.

39,4-5 (quinario + trisillabo)



c) in corrispondenza di ampliamento non meglio specificabile: 13,6; 22,6; 23,11; 27,2; 28,2; 28,5; 44,2.

es.: 27,1-2 (ottonari)



## 7.3.2. 'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' per compensazione.

a) in corrispondenza di note anticipate o ribattute: 13,4; 13,5; 36,2; 36,3.

es.: 13,3-4 (ottonari)



N.B. In 36,2 *sempre la morte dea pensare*, la sillaba sovrannumeraria a inizio di verso è tonica anziché atona. L'anomalia potrebbe essere stata originata da un'inversione del tipo *la morte sempre ... > sempre la morte ...*

b) in corrispondenza di scomposizione di neumi: 28,6. L'esempio è riportato in 4.1.

c) in corrispondenza di ampliamento non meglio specificabile: 7,3; 7,4; 23,3; 29,3.

es.: 23,2-3 (ottonari, il primo con ipermetria reale, cfr. 11)



## 8. 'IPERMETRIE REALI'

Sono soltanto nove le ipemetrie contenute nei versi muniti di notazione che non possono essere spiegate alla luce dello speciale trattamento delle vocali contigue e delle vocali virtuali e che non sono 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi ('ipermetrie reali').

La lauda 23 (*Ben è crudele e spietoso*), in ottonari, è un probabile caso di *contrafactum*, ma limitato alla ripresa e alla volta. Le 'ipermetrie reali', presumibilmente legate al processo di adattamento di un nuovo testo ad una melodia preesistente, si trovano

infatti esclusivamente nella ripresa (v. 2: *ki non si move a gran dolore*) e nella volta (v. 10: *per noi prender humanitate* e v. 12: *Quei k'è sovr'ogne poderoso?*), che sono intonate sulla medesima melodia (78).

Riportiamo gli altri cinque versi interessati da 'ipermetrie reali'. Di questi, soltanto 28,3 supera di due sillabe la misura del modello metrico: 7,1 *Da ciel venne messo novello*, novenario anziché ottonario; 8,11 *belleça formosa*, senario anziché quinario; 12,5 *più de null'altra se' beata*, novenario anziché ottonario; 28,3 *di Iesù Cristo; filioli de Dio*, doppio quinario anziché ottonario; 34,12 *d'esto diletto fetoroso*, novenario anziché ottonario.

Per il verso 28,3 *di Iesù Cristo, filioli de Dio*, si dovrà probabilmente pensare all'inserzione arbitraria di un doppio quinario in contesto ottonario. Il procedimento inverso (sostituzione di doppi quinari con ottonari) si registra nella lauda 24, su cui si veda 1.3., 11. e 14.

L'ipermetria del verso 7,1 *Da ciel venne messo novello* potrebbe anche essere considerata 'apparente', a patto di ammettere la possibilità di una forma apocopata *ven'* di *venne*. Si confronti, a questo proposito, il verso 43,22 *ven' al parto copioso* (ottonario), in cui però *ven'* è seguito da vocale.

## 9. IPOMETRIE

Anche le ipometrie sono in tutto nove.

Sono decasillabi anziché endecasillabi i versi: 9,2 *quella ke de Cristo sta gaudente*, 9,6 *k'io ne trasmortisse spessamente*, 33,2 *dolç'amor, Iesù, sovr'ogn'amore*, 35,6 *ke per amor non vivi fervente* e 41,2 *sancto Michèl, laudi ciascun scente*.

(78) I *contrafacta* limitati alla ripresa e alla volta sono piuttosto diffusi nel repertorio laudistico del Due-Trecento. L'analisi dei *contrafacta* presenti nel Cortonese e nel laudario di Santo Spirito mi ha rivelato, infatti, che sono piuttosto numerosi i casi in cui del modello musicale venga utilizzata solo la melodia della ripresa e della volta. Le mutazioni, invece, vengono spesso munite di intonazioni appositamente composte.

Che la pratica del *contrafactum* possa essere fonte di anisosillabismo è già stato rilevato da NORBERG, *Introduction* cit., p. 145 e ZINNO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, 1973, pp. 653-669, p. 654.

Sono novenari anziché doppi quinari i versi: 24,1 *Dela crudel morte de Cristo*, 24,2 *on' -hom pianga amaramente*, 24,4 *d'ogne parte Lo circondaro* (sulla lauda 24 si veda l.3., 11. e 14.)<sup>(79)</sup>.

Il v. 14,5 *rosa biamch'e vermegla* è settenario anziché ottonario.

In cinque casi le ipometrie sono dovute all'omissione di un'atona finale diversa da *a* e *u* dopo liquida o nasale (e quindi soggetta ad apocope) con valore reale e non virtuale, cioè necessaria per la misura del verso (cfr. 24,1 *crudel*, 24,5 *-hom*, 33,2 *amor*, 35,6 *amor*, 41,2 *Michèl*) (cfr. 10.3. e 11.; su *Michèl* cfr. la nota 80).

In altri tre casi sono invece dovute all'omissione di una vocale finale seguita da altra vocale (e quindi soggetta ad elisione), anch'essa necessaria per la misura del verso (cfr. 9,6 *k'io*, dove però l'ipometria sarebbe sanabile anche ipotizzando una dieresi, 14,5 *biamch'e*, 24,4 *d'ogne*).

#### 10. TAVOLE RIASSUNTIVE DEI DATI RELATIVI ALLA CLASSIFICAZIONE DELLE ESCURSIONI SILLABICHE NEI VERSI MUNITI DI NOTAZIONE

Mettiamo a disposizione del lettore due tavole riassuntive dei dati riguardanti le escursioni sillabiche presenti nei versi corredati di melodia. Nella prima è contenuto un quadro sintetico della frequenza delle escursioni sillabiche (10.1.) Nella seconda è contenuto un quadro sintetico della frequenza delle tecniche di ampliamento della linea melodica. Si aggiunge anche il dato relativo ai casi di assenza di notazione (10.2.).

##### 10.1 *Frequenza delle escursioni sillabiche.*

Escursioni sillabiche .....	171
Ipermetrie .....	162 (94,74%)
Ipometrie .....	9 (5,26%)
Ipermetrie .....	162
'Ipermetrie apparenti' .....	153 (94,44%)
'Ipermetrie reali' .....	9 (5,56%)

(79) Non è stato preso in considerazione il verso 24,6, *como ladro, villanamente*, anch'esso ipometro, perché privo di notazione (cfr. 6.2.).

'Ipermetrie apparenti' .....	153
'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' .....	104 (67,97%)
'Ipermetrie apparenti primarie e interne' .....	27 (17,65%)
'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi .....	22 (14,38%)
'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' .....	104
'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a diafe .....	50 (48,08%)
'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dieresi .....	54 (51,92%)
'Ipermetrie apparenti primarie e interne' .....	27
'Ipermetrie apparenti primarie e interne' dovute alla presenza di vocali atone finali .....	18 (66,67%)
'Ipermetrie apparenti' primarie e interne dovute alla presenza di vocali atone postoniche, intertoniche e protoniche .....	9 (33,33%)
'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi .....	22
'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' per sinalefe tra due versi .....	13 (59,09%)
'Ipermetrie apparenti' 'risolvibili' per compensazione .....	9 (40,91%)

##### 10.2. *Frequenza delle diverse tecniche di ampliamento della linea melodica*

'Ipermetrie apparenti' .....	153
Note anticipate o ribattute .....	86 (56,21%)
Scomposizione di neumi .....	18 (11,77%)
Note di passaggio .....	3 (1,96%)
Ampliamento non meglio specificabile .....	42 (27,45%)
Assenza di notazione .....	4 (2,61%)

10.3. *Conclusioni.* — I dati appena esposti delineano il quadro di una versificazione sostanzialmente immune da fenomeni di anisosillabismo.

Esiguo è il numero delle ipometrie (9 casi su 171 escursioni sillabiche, pari al 5,26%). Il dato sembrerebbe dimostrare l'origine puramente accidentale delle ipometrie, perlopiù dovute all'omissione di vocali atone finali soggette ad apocope o a elisione, con valore reale e non virtuale (cfr. 5.1. e 9.)<sup>(80)</sup>.

(80) Un'ipometria dovuta all'omissione di una vocale soggetta a dileguo con valore reale e non virtuale è quella segnalata da Contini come causa di 'diffrazione in assenza'

Quasi tutte le ipermetrie riscontrate rientrano nella casistica delle 'ipermetrie apparenti'. Le 'ipermetrie reali' (9 su 162, pari al 5,56%) dovranno essere considerate mere anomalie, in parte riconducibili all'adozione di particolari tecniche compositive (*contrafactum*), in parte interpretabili come il risultato di aggiunte apportate al testo originario nel corso della tradizione manoscritta. Una, infine, potrebbe anche essere soltanto 'apparente' (cfr. 8).

Circa due terzi delle 'ipermetrie apparenti' (104 casi su 153, pari al 67,97%) sono di tipo 'secondario e esterno'.

Le rimanenti ipermetrie sono ripartite abbastanza equamente tra 'ipermetrie apparenti primarie e interne' (27 casi, pari al 17,65%) e 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (22 casi, pari al 14,38%).

Lo stesso dicasi delle 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' (50 casi di 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dialefe, pari al 48,08%, e 54 casi di 'ipermetrie apparenti secondarie e esterne' dovute a dieresi, pari al 51,92%) e delle 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (13 casi di sinalefe tra due versi, pari al 59,09%, e 9 casi di compensazione, pari al 40,91%).

Nel gruppo delle 'ipermetrie apparenti primarie e interne' si registra, invece, una netta prevalenza di 'ipermetrie apparenti' dovute alla presenza di vocali atone finali diverse da *a* e *u* dopo liquida o nasale (18 casi su 27, pari al 66,67%).

La tecnica di ampliamento della linea melodica più frequentemente utilizzata è di gran lunga quella delle note anticipate e ribattute (86 casi su 153, pari al 56,21%). Non, ci è stato possibile

nella tradizione del *Saint Alexis*. Nel caso considerato da Contini l'ipometria è però dovuta all'adozione della variante sincopata *merveille* in luogo di una variante *difficilior* non sincopata (*mereville*) e dà luogo ad aggiunte congetturali di vario tipo. Cfr. CONTINI, *Scavi alessiani, in Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968, pp. 59-95, ora in *Breviario di ecdotica* cit., pp. 99-134, p. 119 sg.; Id., *La critica testuale come studio di strutture*, in *Atti del II Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto* (Venezia, 18-22 settembre 1967), Firenze, 1971, pp. 11-23, ora in *Breviario di ecdotica* cit., pp. 135-148, p. 143 sg.

Sulle ipometrie dovute all'omissione della vocale di appoggio in vocaboli e nomi dotti si veda B. MIGLIORINI, *Un tipo di versi ipometri*, in *Studi e problemi di critica testuale* cit., pp. 193-201. Questo tipo di ipometria è considerato da Migliorini come dovuto alla consuetudine di scrivere i vocaboli e i nomi dotti senza la vocale di appoggio anche quando questa sia necessaria per la misura del verso (ad esempio *lob* in luogo di *Giobbe*, *Rafaël* in luogo di *Raffaele*, ecc.). L'ipometria sarà quindi solo 'apparente', piuttosto che dovuta alla disattenzione dei copisti. A questa categoria potrebbe appartenere l'ipometria di 41,2 *Sancto Michèl, laudi ciascun scente*, determinata dall'omissione della vocale di appoggio in *Michèl* (cfr. 9).

accertare il tipo di ampliamento in 42 casi, pari al 27,45%, il più delle volte per la mancanza di linee melodiche del tutto o in parte identiche all'interno della stessa lauda, che permettesse una comparazione (cfr. 6.2.). Il dato dimostra, comunque, che l'impiego delle note anticipate e ribattute e della scomposizione di figure neumatiche è solo tendenziale.

#### 11. LE ESCURSIONI SILLABICHE NEI VERSI NON MUNITI DI NOTAZIONE

Forniamo ora un resoconto sommario delle escursioni sillabiche presenti nei versi non muniti di notazione. L'analisi è stata condotta secondo gli stessi criteri utilizzati per la classificazione delle escursioni sillabiche nei versi muniti di notazione.

Le ipometrie rimangono poco numerose e in molti casi sono determinate dall'omissione delle vocali finali quando queste siano passibili di apocope (cfr. 9. e 10.3.). Ne diamo qualche esempio: 15,9 *di portar l'alta 'nsegna* (ottonario), 35,12 *Séguita l'amor, ke pò valere* (endecasillabo), 35,21 *e restrégnar tutto enella mente* (endecasillabo), 39,135 *esser cu- llui acompagniato* (decasillabo) (manca la vocale di appoggio di *portar* in 15,9, di *amor* in 35,12, di *restrégnar* in 35,21 e di *esser* in 39,135).

I versi non musicati sono 2657, e di questi oltre 170 presentano una o più 'ipermetrie reali'.

L'elevato numero di 'ipermetrie reali' non sorprende se si considera il tipo di tradizione manoscritta propria del repertorio laudistico, una tradizione largamente soggetta a manipolazioni e rimaneggiamenti, in cui un linguaggio apertamente formulare e fortemente cristallizzato favorisce lo scambio e la sostituzione degli stilemi.

Si è già parlato del ruolo svolto dal 'copista rimaneggiatore' nella tradizione manoscritta del repertorio laudistico e della sua opera di rinnovamento del testo (cfr. 1.4.). La sostanziale regolarità delle strofe provviste di notazione induce a supporre che proprio la presenza del testo musicale (o, meglio, il fatto che il testo verbale dovesse accogliere un testo musicale e confrontarsi con esso), abbia protetto, nel corso della tradizione manoscritta, il testo verbale da interventi che ne compromettessero l'assetto metrico.

Nelle strofe non provviste di notazione la manipolazione tocca invece punte massime. Vengono inseriti versi di undici o più sillabe in luogo di ottonari (7,39: *F(f)iliol di l'Altissimo fie chiamato*,

22,10 *per um suo bascio Lo fece piliare*, 39,75 *si fineké de predicare fone forçato*, 39,123 *ke Padua ne starebbe [n] alto stato*, oppure versi di tredici, quattordici o più sillabe in luogo di endecasillabi (33,105 *Cului ke ce enpromette celestiale presente*, 33,127 *crede ke 'l mondo l'empia, e fare ne vole legge nova*, 33,179 *amore dolce, ke per amore io T'adomando*).

Molte delle ipermetrie potrebbero essere state determinate dall'aggiunta di congiunzioni, preposizioni, avverbi, aggettivi, epitesi, ecc., talvolta con valore enfatico: 13,33 *cun gram paura respondesti* (ottonario), 23,73 *cun gram tempesta, cun ruina* (ottonario), 31,16 *d'ogne veritade [= vertade] se' doctore* (ottonario), 33,99 *ki bene l'asagia, tutto lo [= 'l] mondo despreça* (endecasillabo), 33,103 *Oimé lasso!, quanto siamo [= siam] stati sconoscente* (endecasillabo), 37,32 *senza timore [= timor] ci predicasti* (ottonario), ecc.

Un'altra causa di escursione sillabica potrebbe essere la tendenza a sostituire il doppio quinario con l'ottonario. Tale tendenza è ravvisabile con chiarezza nella lauda 24, in cui, accanto al doppio quinario, che è il metro prevalente, vi è un notevole numero di versi di nove sillabe, facilmente riconducibili a doppi quinari (24,1 *Dela crudel—morte de Cristo*, 24,7 *Trenta denar'—fo lo mercato*, 24,17 *da li ludér'—fo condempnato*, ecc.), e qualche ottonario (24,15 *Poi ·L menâr a Pilato*, in cui *menâr* presuppone un *menaro*, 24,23 *nel Suo vulto Li sputaro*) (cfr. 1.3. e 14.).

Frequenti, infine, sono anche le ipermetrie dovute alla presenza di un monosillabo atono a inizio di verso (talvolta non indispensabile), ma che non sono 'risolvibili' per sinalefe tra due versi o per compensazione. Si vedano i seguenti ottonari ipermetri: 3,81 *di' k'io so' viva, non so' morta*, 4,24 *ke Lucifer se' fa kiamare*, 12,27 *Tu se' columba sença fèle*, 38,51 *di te, Francesco, franco core*, 38,77 *Tu ne' governa e ne' conduce*, ecc. Il fenomeno sarà stato determinato dall'estensione analogica di sillabe sovrannumerarie in posizione iniziale a contesti fonetici in cui non sarebbero ammesse.

## 12. LE 'IPERMETRIE APPARENTI' NEL « RITMO LAURENZIANO »

Le 'ipermetrie apparenti', nella diversa tipologia da noi descritta, sono presenti anche in altri testi italiani del Duecento di tono 'giullaresco' o 'semipopolare' e tradizionalmente considerati

anisillabici. Si veda, ad esempio, il caso del *Ritmo laurenziano*. Ne riportiamo il testo secondo CLPIO, vol. I, p. 50:

- 1 Salva lo vescovo senato, lo mellior c'unque sia na[to],
- 2 [...] ora fue sagrato, tutt'allumina 'l cerciato.
- 3 Né Fisolaco né Cato non fue sì ringraziato,
- 4 e 'l pap' à ll[u...] per suo drudo plu privato.
- 5 Suo gentile vescovato ben'è cresciuto e melliorato.
- 6 L'apostolico romano lo [...] Laterano.
- 7 San Benedetto e san Germano 'l destinòe d'esser sovrano
- 8 de tutto regno cristiano: peròe venne da Lornano,
- 9 del paradis dilitiano. Ça non fue quest[o] villano:
- 10 dacé 'l mondo fue pagano, non ci· sò tal marchisciano.
- 11 Se mi· dà caval balçano, monterrò 'll al bon toscano,
- 12 alo vescovo volterrano, cui bendicente bascio la mano.
- 13 Lo vescovo Grimaldesco, cento cavaler' a [...]
- 14 di n[ì]un te[n]po no lli· [n]crescono, ançi plaçono et abelliscono.
- 15 Né latino ne tedesco né lonbardo né fra[n]cesco]
- 16 suo melliorre no 'nvestisco, tant'è di bontade fresco.
- 17 A llui ne· +vò [...]sparesco+ corridor caval pultre[sco]:
- 18 « Li arcador' ne· vann'a tresco; di paura sbaguttisco! ».
- 19 Rispos'e disse latinesco: « 'Sten! Et tie· ti Nutiaresco! ».
- 20 Di lui bendicer non finisco mentre 'n questo mondo tresco.

Le ipermetrie del *Ritmo laurenziano*, qui suddiviso in ottonari doppi, sono in tutto dodici. Solo l'emistichio 12b raggiunge la misura decasillabica, mentre gli altri emistichi ipermetri sono tutti di nove sillabe.

Delle dodici ipermetrie otto sono soltanto 'apparenti'.

Le ipermetrie degli emistichi 7a e 12b sono 'risolvibili' per compensazione: 6b-7a *lo [...] Laterano* ↓ *San Benedetto e san Germano*, 12a-12b *alo vescovo volterrano* ↓ *cui bendicente bascio la mano*.

L'ipermetria dell'emistichio 12a (*alo vescovo volterrano*) può essere 'risolta' sia considerando virtuale la vocale finale di *alo* (= *al*), sia per sinalefe con il verso precedente: 11b-12a *monterrò 'll al bon toscano* ↓ *alo vescovo volterrano*.

Per sinalefe tra due versi è 'risolvibile' anche l'ipermetria di 14b: 14a-14b *di n[ì]un te[n]po no lli· [n]crescono* ↓ *ançi plaçono et abelliscono*.

L'ipermetria dell'emistichio 2b è probabilmente determinata dalla presenza di una vocale virtuale (un'atona postonica) nella parola *allumina*: *tutt'allumina [=alluma] 'l cerciato*. Un *alumina*

in luogo di *aluma* si trova in un verso del Cortonese (29,4 *lo cor alumina [e] la mente*), in cui, in corrispondenza della sillaba *-mi-* contenente la vocale virtuale troviamo una nota anticipata (cfr. 7.2.2.).

Sono apparentemente ipermetri anche gli emistichi 8a (*de tutto regno cristiano*) e 9a (*del paradì dilitiano*), in cui la terminazione *-tiano* andrà interpretata come trisillaba, in considerazione del fatto che *dilitiano* è calco latino e che di norma le vocali contigue di parole latine inserite in componimenti in volgare valgono sempre per due sillabe (cfr. 2.1. e la nota 33). Anche queste due ipermetrie sono 'risolvibili' per compensazione: 7b-8a *'l destinòe d'esser sovrano* ↓ *de tutto regno cristiano*, 8b-9a *peròe venne da Lornano* ↓ *del paradì dilitiano*.

Si noti che la parola *paradis* è forma apocopata di *paradiso* (< *paradisum*), in cui la vocale finale è preceduta da una *s*. La forma *paradis* non potrà pertanto essere annoverata nella categoria delle parole interessate da apocope della vocale finale dopo liquida o nasale. È possibile, invece, che essa vada interpretata come un falso latinismo, cioè come il risultato di una falsa ricostruzione del corrispondente termine latino (cfr. 2.1.). Lo stesso calco latino si trova anche nella *Istoria* dello Pseudo-Ugucione, nella versione del codice Saibante (CLPIO, vol. I, pp. 59-68 = S Isto), al v. 341 *del paradì deliciario*, dove *deliciario* ha diverso suffisso.

Latinismi veri e propri terminanti con *s* sono adottati piuttosto frequentemente nei testi poetici del Due-Trecento e sono di norma ottenuti attraverso l'adozione del corrispondente nominativo latino. Rientrano generalmente nel gruppo dei nomi propri ossitoni del tipo *Paris, Peleüs, Diogenès, Empedoclès, Averois*, ma anche *Abèl, Ettòr, David, Elisabèth*, ecc. (su cui si veda anche la nota 80). Particolare il caso del *Dive* presente nella copia toscana della già menzionata *Istoria* dello Pseudo-Ugucione (CLPIO, vol. I, pp. 80-83 = U Isto vv. 51-560), vv. 493 *Ma 'l Dive c'era così forte* e 499 *Lo Dive ch'era ricco molto*, dove manca la consonante finale, contro il *Divès* di S Isto, vv. 493 *Lo Divès q'era così forte* e 499 *Lo Divès, q'era ricco molto*. Agli esempi riportati andrà forse aggiunto anche il *Vas* di *Inferno*, II, 28, (*Andovvi poi lo Vas d'elezione*), che può essere considerato sia come nominativo latino (da *vas-vasis*), sia come forma apocopata di *vaso* (dal latino volgare *vasum*), e quindi come falso latinismo.

Tornando all'analisi delle ipermetrie, dovrà essere considerata 'apparente' anche l'ipermetria dell'emistichio 1a (*Salva lo vescovo senato*), che presenta la forma piena dell'articolo anziché

quella abbreviata in enclisia (cfr. sopra 12a *alo vescovo volterra-no*, dove *alo* potrebbe stare per *al*).

Le restanti quattro ipermetrie sono invece 'reali' e sono perlopiù riconducibili ad innovazioni della tradizione manoscritta.

L'emistichio 5b presenta una zeppa in posizione iniziale (ben è *cresciuto e melliorato*). Nell'emistichio 12b (*cui bendicente bascio la mano*) potrebbe essere stato aggiunto l'articolo *la* <sup>(81)</sup>. Per 19a e 20a la situazione non è altrettanto chiara. L'ipermetria di 19a (*Rispos'e disse latinesco*) potrebbe essere stata determinata dall'adozione della dittologia sinonimica *Rispos'e disse*, mentre quella di 20a (*Di lui bendicer non finisco*) dall'aggiunta del pronome *lui*, non strettamente necessario o dall'adozione della forma *bendicer* in luogo di *bendir*.

In conclusione, anche nel *Ritmo laurenziano* la maggioranza delle ipermetrie è soltanto apparente, mentre l'incidenza delle 'ipermetrie reali' è piuttosto ridotta e può essere ricondotta alle consuete 'deviazioni' dovute ai meccanismi di riproduzione e trasmissione dei testi.

### 13. COMPENSAZIONE E RIME IPERMETRE NELLA LIRICA 'CORTESE'

Anche nella lirica di stile elevato (lirica 'cortese') si registrano non soltanto 'ipermetrie apparenti' determinate dalla presenza delle vocali atone virtuali, che sono conservate più o meno regolarmente in tutti i codici antichi (cfr. 3.2.), ma anche 'ipermetrie apparenti' 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi.

La sinalefe tra due versi è stata già da tempo utilizzata dagli studiosi per spiegare alcune ipermetrie unanimemente attestate dalla tradizione manoscritta (cfr. 4.1.). Ma nella lirica 'cortese' non sembrano mancare neppure casi di compensazione. In questa sede ci limiteremo a fornire solamente qualche esempio, ben consapevoli della necessità di un'indagine sistematica che renda conto della reale portata del fenomeno.

(81) L'ipotesi è stata formulata da CONTINI, *Esperienze cit.*, p. 182, che nell'edizione dei *Poeti del Duecento cit.*, I, p. 5, omette l'articolo. Propende invece per la conservazione dell'articolo CASTELLANI, *Il Ritmo Laurenziano*, in *Studi linguistici italiani*, V (1986), pp. 182-216, p. 198.

Si considerino i vv. 48-50 della canzone di Neri de' Visdomini *L'animo è turbato*. La canzone è riportata da un unico manoscritto, il Vaticano lat. 3793 (cfr. CLPIO, I, p. 339, V 91), ed è composta da settenari e endecasillabi. Il v. 48 è un endecasillabo, i vv. 49-50 sono settenari con sillaba sovrannumeraria a inizio di verso (v. 49 *Or*, v. 50 *per*): *ove tanto male [= mal] posa e duro affare. / Or non si- dovia mutare / per sé ciaschuno aulimento*. L'anomalia è stata già notata da Contini, che la porta ad esempio di anisosillabismo nella poesia 'cortese' (82). Ma a ben guardare, le due ipermetrie sono in realtà soltanto 'apparenti'. La prima è infatti 'risolvibile' per sinalefe tra due versi, mentre per la seconda si dovrà presupporre una compensazione: *ove tanto male posa e duro affare. ⊥ Or non si- dovia mutare. ⊥ per sé ciaschuno aulimento*.

Un caso analogo è nella canzone di Chiaro Davanzati *Nesuna gioia creò* (CLPIO, I, p. 429, V 259), anch'essa in settenari e endecasillabi, ai vv. 63-64 (settenari), il secondo dei quali è ipermetro: *così avene d'amare ⊥ che richiede gentileza*.

Partendo da questi presupposti, è possibile precisare quanto è stato detto in 3.2. a proposito del particolare tipo di rima al mezzo in cui vocali finali con valore virtuale o nessi di vocale tonica e vocale atona generano ipermetria. Anche questo tipo di ipermetria potrà essere 'risolto' per compensazione, a patto di interpretare i versi con rima al mezzo come il risultato della somma di due versi brevi.

Si veda, ad esempio, il v. 13 (endecasillabo) della canzone di Guido Guinizzelli, *Si sono angoscioso e pien di doglia* (CLPIO, I, p. 204, L 308): *... gire / né convertire — la mia disconfortanza*; oppure il v. 2 (endecasillabo) della già citata canzone di Chiaro *Nesuna gioia creò*: *che 'n esto monddo sia, — ver' cortesia*.

Nel primo caso l'endecasillabo con rima al mezzo dovrà essere interpretato come il risultato della somma di un verso breve di cinque sillabe (*né convertire*) e di un verso breve di sei sillabe con sillaba sovrannumeraria in prima posizione ([la] *mia disconfortanza*).

Nel secondo caso l'endecasillabo con rima al mezzo dovrà essere interpretato come il risultato della somma di un verso breve di sette sillabe (*che 'n esto monddo sia*) e di un verso breve di

(82) Cfr. *Esperienze* cit., p. 189. Per Contini questi settenari ipermetri « si possono certo notare, ma non con la coscienza del tutto tranquilla ».

quattro sillabe con sillaba sovrannumeraria in prima posizione ([ver'] *cortesia*).

Ambedue le ipermetrie determinate dalle sillabe sovrannumerarie in prima posizione saranno 'risolvibili' per compensazione: *né convertire* ⊃ *la mia disconfortanza, che 'n esto monddo sia* ⊃ *ver cortesia*.

#### 14. LE INTERFERENZE DELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA. INCOERENZA DELL'USO GRAFICO E 'IPERMETRIE REALI'

L'impressione che si ricava dalla somma degli elementi emersi nel corso della nostra indagine è che la poesia delle origini sia stata redatta secondo una diversa concezione della prosodia nel suo complesso, di cui però la tradizione manoscritta è spesso testimone contraddittorio.

Una conferma ci viene dall'uso grafico relativo alle rime ipermetre nei codici antichi della poesia del Duecento. Nei versi con rima al mezzo generante ipermetria apparente 'risolvibile' per compensazione (cfr. 3.2. e 13.), mentre alcuni copisti conservano la vocale virtuale ipermetra in rima, altri la omettono, facendo emergere una sensibilità prosodica più moderna, che privilegia la regolarità del numero sillabico, anche a discapito della rima. Si veda ad esempio il caso, riportato da Avallè (CLPIO, I, p. LXXXVIII), di L 359, vv. 13-14 (endecasillabi) *per dar -la sì dipo lunga stagione / ch'eo tengo ben garzon — ciascun amante*, dove è stata omessa la vocale finale di *garzone* in rima con *stagione*. Gli endecasillabi sono regolari per il numero di sillabe, ma presentano una rima imperfetta (*stagione: garzon*).

Nel Cortonese un esempio significativo di omissione della vocale finale in rima, in fine di verso e non in fine di emistichio, si trova in 22,1 (ottonario): *Plangiamo [= Plangiam] quel crudel basciar*. Il verso successivo presenta un monosillabo atono in posizione iniziale che il copista avrà interpretato come sovrannumerario (*Plangiamo quel crudel basciar ⊥ ke fe' Per noi Dēo cruciare*), per cui è possibile che l'omissione della vocale non sia dovuta a semplice svista. Anche in questo caso il copista avrà voluto privilegiare la regolarità del numero complessivo delle sillabe, danneggiando così la rima.

Rimane aperto il problema delle ipermetrie che sfuggono alla razionalizzazione da noi proposta ('ipermetrie reali'). Per esse abbiamo preferito pensare agli effetti della tradizione manoscritta, a cui andrà forse attribuita la responsabilità dell'inserimento analogico di sillabe sovranumerarie in contesti fonetici in cui non sarebbero ammesse (ad esempio le sillabe sovranumerarie a inizio di verso non più 'risolvibili' per sinalefe tra due versi o per compensazione, per cui si veda a 11.).

Assume invece un ruolo del tutto marginale la compresenza di due modelli metrici, che è centrale nella teoria di Contini sull'anisillabismo ed è da Contini associata al principio ritmico dell'anacrusi (cfr. 1.2.). Essa è stata da noi ipotizzata (anacrusi a parte) per il particolare caso della lauda 24 (cfr. 1.3 e 11.), dove sarà piuttosto da interpretare come il segnale di un rinnovamento metrico in corso di attuazione: il passaggio dal doppio quinario, sentito come più arcaico, all'ottonario, che è il metro di gran lunga più diffuso nel repertorio laudistico duecentesco<sup>(83)</sup>.

In ultima analisi, per concludere il discorso sulle 'ipermetrie reali', nel contesto di una tradizione manoscritta soggetta a processi di adeguamento stilistico e formale, in cui si fanno strada principi prosodici più moderni e a cui talvolta sfuggono le ragioni degli usi più antichi, la presenza di un numero anche cospicuo di elementi anomali non può certo sorprendere. Lo studio della versificazione del Cortonese, guidato e sostenuto dalla notazione, ci ha permesso di ridimensionare l'incidenza degli elementi anomali e di ricostruire i contorni di un sistema prosodico sostanzialmente regolare, sebbene lontano dalla sensibilità moderna. Stabilire in quale misura la tradizione manoscritta abbia potuto condizionarne l'economia interna (quale sia insomma il confine tra le oscillazioni ammesse e le oscillazioni non ammesse dal sistema, tra le varianti 'riducibili' e le varianti non 'riducibili') è problema che dovrà essere affrontato in sede di revisione ecdotica. È un

(83) Il repertorio laudistico subirà, nel corso dei secoli, diversi processi di rinnovamento. Non esistono studi recenti su questo argomento. Alcune informazioni si possono ricavare dal libro di V. DE BARTHOLOMEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, 1952(2), pp. 222-227 e pp. 255-259. Nei laudari perugini, che furono redatti a partire dal secolo XIV, si dà la preferenza alla ballata maggiore e alla sestina di ottonari, mentre nella raccolta di laude orvietane risalenti alla seconda metà del sec. XIV, compilata nel 1405 da Tramo di Lonardo, la ballata maggiore e la sestina di ottonari risultano contaminate nella stessa lauda. Sull'arcaicità del doppio quinario, cfr. BALDELLI, *La lauda e i disciplinati* cit., pp. 330-332.

fatto, comunque, che, almeno nel Cortonese, il numero degli elementi anomali si sia rivelato del tutto trascurabile proprio nelle strofe munite di melodia (cfr. 10.2.), dove è probabile che la presenza della notazione abbia fortemente limitato i danni arrecati al testo verbale dalle interferenze della tradizione manoscritta.

MARIA SOFIA LANNUTTI

## APPENDICE

### PICCOLO LESSICO

*Ampliamento della linea melodica.* Tecnica semiografica mediante la quale è possibile ampliare la linea melodica senza apportarvi variazioni sostanziali, in corrispondenza di vocali contigue, di vocali virtuali e di ipermetrie 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Cfr. *Ampliamento non meglio specificabile, Liquescentze, Note anticipate e ribattute, Scomposizione di neumi, Vocali contigue, Vocali virtuali*: 2.1., 2.2., 2.3., 3.1., 3.3., 4.1., 5.1., 6.1., 6.2., 7.1., 7.2., 7.3., 10., 10.2., 10.3.

*Ampliamento non meglio specificabile.* Ampliamento della linea melodica di cui non è possibile stabilire con certezza la natura per la mancanza di termini di confronto. Cfr. *Ampliamento della linea melodica*: 6.2., 7.1.1., 7.1.2., 7.2.1., 7.3.1., 7.3.2., 10.2., 10.3.

*'Anisillabismo apparente'.* Oscillazione del numero sillabico determinata dalla presenza delle 'ipermetrie apparenti'. Cfr. *Ipermetrie apparenti*: 4.1., 5.1.

*Compensazione.* Figura metrica tra due versi mediante la quale è possibile 'risolvere' le ipermetrie apparenti determinate dalla presenza di sillabe sovranumerarie in prima posizione che cominciano per consonante, quando il verso precedente termini con parola tronca e sia in grado di 'assorbire' la sillaba in eccesso come se fosse l'ultima di una parola piana (*los santos padres libró* ↓ *que le esperaban*). Nella versificazione italiana, data la scarsità di versi tronchi, essa risulterà attuabile grazie al ruolo svolto dalle vocali virtuali e dai nessi di vocale tonica e vocale atona in fine di verso. Esempi: 13,3-4 *O Maria, savia d'amore* ↓ *sì fort'amasti Dio Signore*; 28,5-6 e 'n *cotal di en ciel saho* ↓ *san Marco ·l dice in suo sermone*. Cfr. *Figure metriche tra due versi, Nesi di vocale tonica e vocale atona, Sinalefe tra due versi, Vocali virtuali*: 4.1., 6.2., 7.3.2., 10.1., 10.3., 11., 12., 13., 14.

*Figure metriche tra due versi.* Figure metriche mediante le quali è possibile 'risolvere', in determinati contesti fonetici, le ipermetrie

dovute alla presenza di sillabe sovrannumerarie in prima posizione. Cfr. *Anisosillabismo apparente*, *Compensazione*, *Ipermetrie apparenti*; *Sinalefe tra due versi*: 4.1., 6.2., 7.3., 8., 10.1., 10.3., 13.

*'Ipermetrie apparenti'*. Ipermetrie che non compromettono la regolarità metrico-ritmica del verso. Sono determinate (I) dalla presenza di dieresi e dialefi non richieste dal numero sillabico e imposte dal notatore in corrispondenza di vocali contigue ('ipermetrie apparenti secondarie e esterne'), (II) dalla presenza di vocali virtuali nel testo verbale ('ipermetrie apparenti primarie e interne'), (III) dalla presenza di ipermetrie 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi (sinalefe tra due versi e compensazione). Esempi: 18,5 *Marta per sore* ~ *avesti* (ottonario con dialefe imposta dal notatore); 31,19 *Spiritu del sancto timore* (ottonario con vocale virtuale nella sillaba -ri- di *Spiritu*); 6,12-13 *descese la Deitade* ⊥ *et prese in te umanitate* (ottonari, il secondo con ipermetria 'risolvibile' per sinalefe tra due versi); 29,21-22 *et ivi son gli acusatori* ⊥ *ke don spavento a tuttelore* (ottonari, il secondo con ipermetria 'risolvibile' per compensazione). Cfr. *Anisosillabismo apparente*, *Vocali contigue*, *Vocali virtuali*, *Figure metriche tra due versi*: 2.3., 3.1., 3.2., 4.1., 5.1., 6.2., 7., 7.1., 7.1.1., 7.1.2., 7.2., 7.2.1., 7.2.2., 7.2.3., 7.2.4., 7.3., 7.3.1., 7.3.2., 10.1., 10.3., 12., 13., 14.

*'Ipermetrie apparenti primarie e interne'*. Cfr. *Ipermetrie apparenti*: 5.1., 6.2., 7.2., 7.2.1., 7.2.2., 7.2.3., 7.2.4., 10.1., 10.3.

*'Ipermetrie reali'*. Ipermetrie che non possono essere spiegate alla luce del trattamento delle vocali contigue e delle vocali virtuali e che non possono essere 'risolte' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Cfr. *Figure metriche tra due versi*, *Ipermetrie apparenti*; *Vocali contigue*, *Vocali virtuali*: 6.2., 8., 10.1., 10.3., 11., 12., 14.

*'Ipermetrie apparenti secondarie e esterne'*. Cfr. *Ipermetrie apparenti*: 5.1., 6.2., 7.1., 7.1.1., 7.1.2., 10.1., 10.3.

*Liquescenze*. Neumi speciali appartenenti al sistema semiografico del canto liturgico. Vengono utilizzati in luogo degli originari neumi semplici per facilitare la pronuncia e l'intelligibilità dei 'casi di articolazione fonetica complessa' e sono assimilabili, nella sostanza, alle tecniche di ampliamento della linea melodica (note anticipate e ribattute, scomposizione di neumi). Le liquescenze venivano denominate anche 'semivocali'. Cfr. *Ampliamento della linea melodica*, *Note anticipate e ribattute*, *Scomposizione di neumi*: 2.2., 2.3., 3.1., 3.2., 5.

*Nessi di vocale tonica e vocale atona*. Nessi costituiti da due vocali, la prima tonica e la seconda atona, situati (I) in fine di parola nel corpo del verso (9,36, endecasillabo, *kiuse 'si 'n voi la gloria cun dolçore*), dove sono monosillabi e soggetti ad apocope (9,9, endecasillabo, *come se' [= sei] tu, madonna, c'èi la 'nsegna*); (II) in fine di verso e in rima (1,39, ottonario, *tropp'è la tua vita ria*), dove sono bisillabi. I nessi di vocale tonica e vocale atona situati in fine di verso

e in rima rendono praticabile la figura metrica della compensazione. Cfr. *Compensazione*: 3.2., 4.1., 13.

*Note anticipate e ribattute*. Tecnica di ampliamento della linea melodica utilizzata in corrispondenza di vocali contigue, di vocali virtuali e di ipermetrie 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Le note anticipate anticipano la nota successiva, le note ribattute ribattono la nota precedente. Cfr. *Ampliamento della linea melodica*, *Liquescenze*, *Scomposizione di neumi*: 2.1., 2.2., 2.3., 3.1., 3.3., 4.1., 6.1., 6.2., 7.1.1., 7.1.2., 7.2.1., 7.2.2., 7.2.3., 7.2.4., 7.3.1., 7.3.2., 10.2., 10.3.

*Scomposizione di neumi*. Tecnica di ampliamento della linea melodica, consistente nella scomposizione di neumi di due o più note, utilizzata in corrispondenza di vocali contigue, di vocali virtuali e di ipermetrie 'risolvibili' con il ricorso alle figure metriche tra due versi. Cfr. *Ampliamento della linea melodica*, *Liquescenze*, *Note anticipate e ribattute*: 2.1., 2.2., 2.3., 3.3., 4.1., 6.1., 6.2., 7.1.1., 7.1.2., 7.2.3., 7.3.1., 7.3.2., 10.2., 10.3.

*Sinalefe tra due versi*. Figura metrica tra due versi per la quale è possibile 'risolvere' le ipermetrie determinate dalla presenza di sillabe sovrannumerarie in prima posizione che cominciano per vocale, per sinalefe con la vocale finale del verso precedente. Esempio: 44,1-2 *Ogn'om canti novel canto* ⊥ *a San Iovanni, aulente fiore*. Cfr. *Compensazione*, *Figure metriche tra due versi*, *Vocali contigue*: 4.1., 6.2., 7.3.1., 10.1., 10.3., 11., 12., 13.

*Unità della sillaba*. Principio ritmico-esecutivo proprio del canto liturgico, per il quale la sillaba rimane indivisibile anche quando vengano introdotte delle vocali di appoggio o di temperamento (*sanctus*) \**san(e)-ctus*, in *cae-lo* > \**in(e) caelo*) o vengano separate le vocali contigue (*e-lei-son* > \**e-le-i-son*). Cfr. *Vocali contigue*, *Vocali di appoggio e di temperamento*: 2.2., 2.3.

*Vocali contigue*. Vocali consecutive, non separate da consonanti. Possono essere situate (I) nel corpo di una parola (*gloria*), (II) tra una parola e l'altra (*divino amore*), (III) tra la fine di un verso e l'inizio del verso successivo (... *novel canto* / *a San Iovanni*...). Le vocali contigue situate tra la fine di un verso e l'inizio del verso successivo possono dar luogo alla sinalefe tra due versi. Cfr. *Ipermetrie apparenti*, *Sinalefe tra due versi*, *Unità della sillaba*: 1.3., 2.1., 2.3., 3.1., 3.2., 3.3., 4.1., 5.1., 6., 6.1., 6.2., 8., 12.

*Vocali di appoggio e di temperamento*. Vocali atone di norma inserite tra una consonante e l'altra nei nessi di due o tre consonanti, per facilitarne la pronuncia. Possono trovarsi (I) all'interno di una parola (vocali di temperamento: *s(o)fforçare*), (II) tra una parola e l'altra (vocali di appoggio: *amor(e) divino*). Cfr. *Unità della sillaba*, *Vocali virtuali*: 2.2., 2.3., 3.1., 3.2.

*Vocali virtuali.* Atone protoniche, intertoniche, postoniche o finali queste ultime diverse da *a* e *u* e precedute da liquida o nasale), con funzione di vocali di appoggio o di temperamento e soggette a dilogio. Esempi: *d(i)ritto, umil(i)tade, spir(i)to, cammin(o)*. Le atone finali possono essere situate (I) all'interno del verso, (II) in fine di verso e in rima. Le atone finali situate in fine di verso e in rima rendono praticabile la figura metrica della compensazione. Cfr. *Compensazione, Unità della sillaba, Vocali di appoggio e di temperamento*: 3.1., 3.2., 4.1., 5.1., 6.1., 6.2., 8., 12.

## RICERCHE

Nuove voci longobarde tra apparato e glosse  
nelle « *Leges Langobardorum* »

*abthin* « servus de curte », *edarschild* « ruptura sepis »,  
*asalin* « effrazione? » (con un richiamo a *aldio* « mezzo-servo »)

1. Il lessicografo che attinge i suoi materiali dalle *Leges Langobardorum* nell'edizione approntata negli anni '60 del secolo scorso dal Bluhme per i *Monumenta Germaniae Historica* (1) può muoversi liberamente, senza troppe remore fra testo e apparato visto che lì non abbiamo una vera e propria edizione critica (e dato e concesso che una simile edizione, s'intende in senso passabilmente lachmanniano, sia mai possibile: ma questo è un altro discorso). Lì siamo ancora in una fase dove i ruoli del lessicografo e del filologo (nella stretta accezione critico-testuale, ecdotica) praticamente coincidono, nella fase cioè in cui si tratta di stabilire l'accettabilità, eventualmente la stessa sussistenza di una parola. Poi invece, quando si tratta della promozione a testo o della relegazione in apparato (sulla base di uno stemma o di una convenzione), le strade si dividono: sappiamo che dal punto di vista lessicale può capitare di rinvenire fra gli 'scarti' a piè di pagina una voce più interessante di quella argomentata come autentica.

La mia attenzione è rivolta in modo privilegiato, se non esclusivo, sulle parole di origine germanica, o tali sospettabili. In questa sede prenderò in esame due casi di connubio lessicografico-ecdotico in cui mi sono imbattuta nei miei percorsi attraverso le *Leges Langobardorum*.

Segle e abbreviazioni usate per le antiche lingue germaniche: aat.=antico altotedesco, afris.=antico frisone, aing.=antico inglese, anord.=antico nordico, asass.=antico sassone, got.=gotico, mat.=medio altotedesco, mbt.=medio bassotedesco, mnederl.=medio nederlandese.

(1) *Leges*, t. IV, Hannover, 1868 (rist., Stoccarda, 1984), pp. IX-XLVI, CXIII-CXVIII e 1-205. Le citazioni dalle *Leges* saranno tratte, se non diversamente specificato, da questa edizione.