

# CRITICA TESTUALE DELLA CANTILENA DI PIETRO CAXARO

di GIUSEPPE BRINCAT

L'importanza storica della *Cantilena* di Pietro Caxaro (di cui ricorre il quinto centenario della morte 1485-1985) è indiscutibile. È il primo documento poetico in lingua maltese, e pertanto se ne sono occupati studiosi locali e stranieri, discutendo dei suoi molteplici problemi linguistici e interpretativi. Eppure a vent'anni dalla sua scoperta<sup>1</sup> restano alcuni punti oscuri che le conferiscono il fascino dei segreti impenetrabili. Perché la *Cantilena* è anche un enigma.

È strano che della produzione di Pietro Caxaro, 'filosofo, poeta e oratore', sia sopravvissuto solo un componimento in maltese. In effetti Pietro, di cui era stato detto, secondo la compiaciuta rubrica del suo discendente Brandano de Caxario (1508-1565), 'confla precor calamum Caxaro clara propago: te cupiant ninphe te tua musa curavit', non poteva non essere un poeta prima di tutto in latino e probabilmente anche in siciliano, cioè nelle due lingue che aveva studiato e che adoperava nel suo ufficio di notaio e giudice. Meno strano di quanto potesse sembrare è il fatto che Caxaro tentò la poesia in vernacolo. Anche se nel 1450, fallito il tentativo umanistico della ripresa del latino classico per l'espressione letteraria, il volgare toscano aveva trionfato già, in tutt'Italia resisteva la 'mentalità culturalmente autonoma' che sentiva il dialetto come 'segno di distinzione, come tramite di libertà e di distacco, e di cosciente superiorità culturale rispetto alla prigione anche letteraria del toscano',<sup>2</sup> specie in Sicilia, a Napoli, in Lombardia e nel Veneto, perfino nella seconda metà del Cinquecento, cioè nel pieno dell'espansione del toscano. Sarà stato questo sentimento a spingere Brandano

<sup>1</sup> G. WETTINGER e M. FSADNI, *Peter Caxaro's Cantilena*, Malta, 1968. Edizione diplomatica con notizie biografiche dell'autore e del copista, quadro storico-culturale e note linguistiche (in inglese).

<sup>2</sup> G.L. BECCARIA, *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 2.

a copiare la poesia dell'avo in lingua locale? È probabile, ma bisogna notare che in questo la situazione locale non contrasta con quella vigente in Italia, bensì le è parallela e ne deriva.<sup>3</sup>

Resta il fatto che purtroppo non ci sono pervenuti altri componimenti di Pietro Caxaro, né in maltese, né in latino, né in siciliano malgrado le 8 carte bianche (r.e.v.) che precedono e seguono la *Cantilena* nel ms., dove Brandano avrebbe potuto presentare un piccolo canzoniere. Né sono stati scoperti versi latini di altri letterati maltesi del '400 e del '500 quali Andreotta de Bisconis, Ġakbu Bondin, Thomasio de Abrami e Pasquale Vassallo.<sup>4</sup> Sarebbero stati utili per far luce sulle preferenze tematiche e metriche di Pietro e sulla sua perizia nella composizione formale. È vero che le intenzioni estetiche di Caxaro sono state ben messe in rilievo da B. Mallia e P. Xuereb e che l'appartenenza della *Cantilena* alla tradizione lirica europea è stata indicata da O. Friggieri,<sup>5</sup> però non si può non constatare che il metro della *Cantilena* è inedito. Personalmente devo confessare di averne cercato per anni un modello nelle più note antologie italiane di letteratura dei primi secoli, senza esito. Ho chiesto aiuto epistolarmente a illustri specialisti, eppure non ho potuto riscontrare un altro esempio dello schema di 6 versi a rima baciata, 4 versi senza rima e 10 versi di cui i primi quattro sono senza rima mentre gli ultimi sei sono a rima baciata. Per conseguenza sospetto che il testimone trasmessoci da Brandano de Caxario sia imperfetto. Lo scopo del presente studio è dunque di vedere se l'appli-

<sup>3</sup> Sulla necessità di superare i limiti stretti dell'interpretazione nazionalistica del rapporto fra lingua maltese e lingua italiana ho insistito nel mio studio 'Le prospettive culturali della poesia maltese', in *Orizzonte senza fine* di V.M. PELLEGRINI, Valletta, 1975; ripubblicato con ritocchi in *Critica Letteraria*, Napoli, n. 21, 1978, e in maltese in *Mis-Sillabu*, nn. 1, 2, 1985.

<sup>4</sup> G. WETTINGER - M. FSADNI, 1968, p. 28, e con notizie più ampie *L-Ghanja ta' Pietru Caxaru*, Malta, 1983, pp. 34, 36, 42.

<sup>5</sup> B. MALLIA, 'Il-Cantilena ta' Pietru Caxaro', in *Problemi ta' Llum*, 1970, pp. 118-25. P. XUEREB, *Cantilena - First Known Poem in the Maltese Language*, *Poezija*, n. 1, 1971, pp. 16-19.

O. FRIGGIERI, *Storja tal-Letteratura Maltija*, vol. 1, 1979, p. 87.

cazione alla *Cantilena* dei criteri dell'ecdotica<sup>6</sup> ci permetterà di restaurare il testo in modo conforme alla *voluntas auctoris*.

## IL VERSO

Prima di analizzare lo schema metrico della *Cantilena*, bisogna chiarificare la questione della vocale anapittica. Così come è stato trascritto da Brandano il componimento presenta versi di varia lunghezza sillabica: nell'ordine 16 13 13 15 14 16; 13 16 13 7; 13 17 13 13 13 13 14 11 16 13.

In verità l'anisosillabismo, cioè la compresenza o alternanza di versi mancanti o eccedenti in un medesimo testo lirico, era tutt'altro che raro nella poesia popolare o giullaresca dei primi secoli, perché tali difetti venivano facilmente mascherati dal canto o dalla recitazione.<sup>7</sup> Del resto nel Medioevo la voce latina *cantilena* indicava proprio 'un canto in genere, svolgentesi su una melodia lenta e monotona'<sup>8</sup> e Wettinger e Fsadni c'informano che la tradizione della recitazione e del canto in pubblico di cantilene era ben viva a Malta e Gozo.<sup>9</sup> Non è da scartare dunque l'ipotesi di B. Mallia (op. cit.) che la frequente epentesi possa essere stata

<sup>6</sup> L'ecdotica è quella parte della filologia che ha come compito la pubblicazione di testi antichi e moderni secondo criteri rigorosamente scientifici. A.E. Housman la definì 'la scienza di scoprire gli errori nei testi e l'arte di rimuoverli'. Si noti che dopo Saussure si distingue la filologia (che 'vuole anzitutto fissare, interpretare, commentare i testi) dalla linguistica (che studia 'i fatti di lingua', parlata e scritta, e ne cerca una legge interpretativa). Cfr. B. BASILE, *Letteratura e filologia*, Bologna, Zanichelli, 1975.

<sup>7</sup> R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1966, p. 19.

<sup>8</sup> *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, dir. G. PETRONIO, Laterza Unedi, Bari Roma, 1966.

<sup>9</sup> Gli editori della *Cantilena* riferiscono due testimonianze precise di cui vale ricordare quella su Andreotta de Bisconis che nel sec. XV andava per le strade di Gozo con alcuni giovani a 'cantare et dicere cantilenas alta voce'. G. WETTINGER poi fa riferimenti alla composizione di *canczuni* d'occasione, in 'Looking back on the Cantilena of Peter Caxaro', *Journal of Maltese Studies*, n. 12, 1978, p. 98. La consuetudine ricorda la recitazione in piazza di rime religiose, amorose, politiche e burlesche in Firenze e Perugia nel '300 e nel '400.

dettata da esigenze melodiche, nel qual caso servirebbe ad allungare il verso secondo il ritmo dell'accompagnamento musicale.

Senonché un letterato del '400 come Pietro Caxaro, degno della qualifica 'filosofo, poeta e oratore' (e non giullare), doveva essere ben conscio del fatto che nelle liriche del secolo XV predominava già la lettura e la recitazione, e che si erano evolute precise regole metriche ed espedienti ornamentali sofisticati. Si sa che Pietro si era recato a Palermo almeno per sostenere l'esame di notaio nel 1438, e forse ci si era preparato, frequentando le cerchie letterarie. Il fatto sta che la *Cantilena* mostra chiaramente una volontà di strutturazione basata sui versi più nobili della tradizione volgare italiana, l'alessandrino e l'endecasillabo. Nel primo caso la vocale anaptittica (generalmente *i*, ma non solo) avrebbe lo scopo di allungare il verso per amplificare i due emistichi (sempre molto ben distinguibili) in un doppio settenario, però manca la rimalmezzo che, seppur non obbligata, era frequente negli alessandrini. È più probabile che i versi siano endecasillabi, come suppone O. Friggieri (op. cit.) quando rileva che nella versione in maltese odierno ben 7 dei 20 versi sono 'endecasillabi perfetti', e che alcuni mettono gli accenti principali sulla 4a, sull'8a e sulla 10a sillaba. In questo caso la vocale anaptittica ha uno scopo puramente grafico e presuppone la sua elisione durante la recitazione.

A questo punto occorre una parentesi linguistica. Nel siciliano antico e moderno, scritto e parlato, l'anaptissi è molto frequente. Cito alcuni esempi indicativi dalla *Crestomazia* di E. Monaci:<sup>10</sup> *Lettera in volgare siciliano*, del 1341: umilimenti, fidelitati, adiveni ('avvenne'); *Quaedam profetia* (versi alessandrini con rimalmezzo in lasse monorime di varia lunghezza): suffiriri, honestitati, per consolarila, la bonitati; STEFANO PROTONOTARO, *Pir meu cori alligrari*: crudilimenti, equalimenti (ma anche lialmenti, speclu), suffiriri. E per quanto riguarda il siciliano parlato oggi, noto in un ar-

<sup>10</sup> E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, riedizione a cura di F. ARESE, Società Editrice Dante Alighieri, 1955. Vedi anche G. CUSIMANO, *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, Palermo, 1951, 1952 (2 voll.).

ticolo di Gabriella Alfieri:<sup>11</sup> vutarisi, larica ('larga'), a mmaritarivi, supira ('supra'), a dirimillu ('a dirmelo'), tirarisi.<sup>12</sup> Non c'è dubbio che nei casi citati la *i* anaptittica mostri una tendenza a evitare gruppi consonantici, forse sentiti come rozzi. Quest'avversione ai gruppi consonantici non poteva non passare a chi era di cultura siciliana, come erano i dotti maltesi nei secoli XIII, XIV e XV. Wettinger e Fsadni (1983, p. 33) informano che questi non solo studiavano spesso in Sicilia ma ricevevano la loro istruzione locale sotto la guida di maestri siciliani.

Alla luce di quest'osservazione, la ragione per cui Pietro introduce la vocale anaptittica nelle voci maltesi sembra essere la necessità di separare consonanti che formano gruppi ignoti al latino e al siciliano, forse abusandone nello sforzo di ragentilire, per il registro poetico, quei suoni che la sua penna non era abituata a scrivere. Il fenomeno si spiega con quello che P. Zumthor chiama 'il bilinguismo del chierico medievale'.<sup>13</sup> Si tratta dunque di un procedimento meccanico, e con scopi puramente grafici, soprattutto quando si constata che l'uso non era limitato a Pietro e a Brandano bensì era generale fra i notai che trascrivevano parole maltesi nei loro atti.<sup>14</sup> Questa interpretazione naturalmente contrasta con le conclusioni di W. Cowan<sup>15</sup> il quale, in un bel lavoro che vede la *Cantilena* come testimone di una tappa di transizione nell'evoluzione del maltese dall'arabo classico,

<sup>11</sup> G. ALFIERI, 'Innesti fraseologici siciliani nei *Malavoglia*', in *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, vol. XIV, 1980, pp. 3-77.

<sup>12</sup> Per la vocale anaptittica nei dialetti italiani, si veda G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1966, vol. I (Fonetica), pp. 471-2.

<sup>13</sup> P. ZUMTHOR, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 85. Riprendendo uno spunto di Henri Yvon, egli ricorda come il bilinguismo spesso traspare attraverso la grafia.

<sup>14</sup> Cfr. G. WETTINGER, 'Some Grammatical Characteristics of the Place-Names of Malta and Gozo in Early Modern Times', in *Journal of Maltese Studies*, No. 15, 1983, pp. 31-68.

<sup>15</sup> W. COWAN, *Caxaro's Cantilena: A Checkpoint for Change in Maltese*, in *Journal of Maltese Studies*, No. 10, 1975, pp. 4-10.

presuppone il perdurare della velarizzazione enfatica nel maltese del '400, e per conseguenza vede nelle vocali anapittiche dellà *Cantilena* un valore etimologico. Non essendo un arabista non oserei confutare l'interpretazione di Cowan, ma lo stesso Cowan ammette che non tutti i casi sono chiari abbastanza da permettere una comparazione decisiva. Il lavoro resta un valido contributo etimologico ma forse da attribuire a un periodo più lontano, e in ogni caso la ricerca dovrebbe essere allargata alla sfera non poetica, comprendendo i nomi di luogo pazientemente raccolti da Wettinger. Una rapida occhiata a una delle sue preziose liste<sup>16</sup> dimostra che l'epentesi dura ben oltre il '400 (p. es. *misirach* 1521, *il merchile* 1548, *il hayit* 1556, *il chineyes*, *il chibir* 1581, *ta sicayac* 1659, *i cichejchen* 1781). Lo stesso Cowan ricorda che le liste stilate da Megiser nel 1588 riportano voci in cui l'elisione è già avvenuta ('gbir, mnieher, flus, chtieb').

Se consideriamo i gruppi consonantici risultanti dall'elisione troviamo: nch thc (*nichadithicum*), ul (*uèle, uile*), fh (*fò homorcom*), mh (*mehandihe*), rm tn (*rimitiñe*), bt rg (*betiragin*), ft (*fi tirag*), tl (*nitila*), mr mt (*mirammiti*), zm (*zimen*), tl (*mectatìlix*), mh llm (*mihallimin*), cht (*chitali*), tm (*timayt/tumayt*), ls (*li sisen*), kt tl (*kitatili*), lg (*li gebel*), lh (*biddilibe*), mk (*miken*), mr (*bamyra*), mtr (*beme tred*), tm o mr (*tamarra o tammara*).

Il confronto tra le tavole riassuntive dei gruppi consonantici possibili nelle varie posizioni in maltese (anche delle parole siciliane e italiane, a causa della caduta frequente di vocali atone) e in italiano dimostra che questi gruppi sono impossibili o anomali in italiano.<sup>17</sup> E Caxaro ricorre all'epentesi per risolvere problemi grafici di diversi tipi, secondo la tradizione vigente tra i suoi contemporanei e che durerà per più di quattro secoli.<sup>18</sup> *Mirammiti*, *mihallimin* e *miken* sono un tentativo di risolvere il problema dei nomi 'mimmati' (il derivato nominale per mezzo del prefisso m), conformemente a quanto si legge nei documenti antichi: in Wettinger 1983 (cit. n. 14) vediamo *misidae*, *mijarru*, *mihabibe*, *minaydra* per

<sup>16</sup> Cfr. Nota 14.

<sup>17</sup> Cfr. A. BORG, 'Maltese Morphophonemics', *Journal of Maltese Studies*, N. 10, 1975, pp. 11-28, e Z. MULJACIC, *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, Bologna, 1969, p. 492.

Msida, Mgarr, Mqabba, Mnajdra.<sup>19</sup> Esempi come *fo homorcom*, *be tiragin*, *fi tirag* distinguono la preposizione dal nome dandone la forma piena, così come la particella negativa *ma in mebandibe*, mentre la *i* anaptittica distingue le particelle enclitiche in *rimitine* (cfr. *gialitini* nella nota 18), *biddilibe*, *kitatili*. Un altro problema è l'assimilazione dell'articolo alla serie di consonanti che la richiedono (detti 'xemxin'), che non viene resa con il raddoppiamento fonosintattico nemmeno da I.S. Mifsud nel '700. Caxaro scrive *il cada*, *il miken*, *il vintura*, ma poi *li sisen*, *liradi* che richiederebbero l'assimilazione. Se non vogliono indicare la preposizione *lil* (dove *lis-sisien*, *lir-radi*, *lill-gebel* v. 12 distinto da *il gebel* v. 13) sono dunque da leggere come nel maltese di oggi. La stessa inversione di vocale e consonante si osserva nei nomi 'mimmati' *mirammiti*, *miballimin*, *miken*, da leggere come oggi *im-*, e nella forma verbale *nichadithicum* (*ni->in-*, cfr. *nillesti* in I.S. Mifsud, op. cit.). Non si escludono scrupoli etimologici come in *tiragin* (cfr. *tirag*), *miballimin* (cfr. \**miballim*) *mirammiti* (cfr. \**mirammit*) e *timayt/tumayt* (cfr. \**tama*), ma in alcuni casi sembra che la vocale anaptittica voglia indicare la lunghezza della vocale tonica seguente (*zimen*, *miken*, *chitali*) o l'accento forte precedente quando essa segue le consonanti doppie (*mirammiti*, *miballimin*, *hemme*). Si può concludere dunque che l'uso dell'epentesi nella *Cantilena* rappresenta certamente tentativi convenzionali per risolvere problemi grafici, ma la sua abbondanza palesa anche intenti

<sup>18</sup> In una predica di Ignazio Saverio Mifsud del 1739, pubblicata da J. ZAMMIT CIANTAR, 'Malti tas-Seklu XVIII', in *Hypben*, Malta, IV, 5, 1985, pp. 178-206, la vocale anaptittica serve per 1. la reintegrazione etimologica per un effetto aulico, (*propositu*, *miraculu*, *nobili*, *blittiri*); 2. indicare la *g* palatale (*migginun*, *baggigu*); 3. evitare l'uscita tronca (*uisca*, *iedauna*, *fl istessu*); 4. aggiungere una iniziale protonica (*immela*, *iedac*, *iedauna*); 5. indicare la preposizione (*fedina*, *fi gisem*, *bedich*); 6. evitare gruppi consonantici alieni all'italiano (*gialitini*, *chebira*, *biniedem*). L'incoerenza rivela che l'autore l'adopera per ragioni prosodiche.

<sup>19</sup> Questo problema grafico non è stato risolto nemmeno oggi, perché si insiste a scrivere tali nomi di luogo senza l'articolo, che sul piano funzionale ne è parte integrante e che con l'introduzione della *i* prostetica ne facilita la pronuncia. Dunque *L-Imdina* non *Mdina*, *L-Im sida*, *L-Imgarr*. *L-Imnajdra*

prosodici. Le vocali anaptittiche, benché da elidere nella recitazione, se sono sostituite da una leggera pronunzia vocalica indeterminata possono dare una certa cadenza dolce al discorso, che supplisce forse intenzionalmente al fatto che le parole maltesi, a differenza di quelle italiane e siciliane, scarseggiano di vocali atone. Ha ragione P. Xuereb (cfr. n. 4) quando rileva che la lettura della versione moderna è meno scorrevole dell'originale.

Per tornare al problema della versificazione, vediamo che l'elisione dell'epentesi permette di ridurre quasi tutti i versi a endecasillabi: il numero delle sillabe scende a 13 11 11 12 13 13; 10 12 12 5; 10 11 12 10 11 11 11 11 11 11. Con questa misura dei versi la volontà di strutturazione endecasillabica è innegabile e rientra nella norma della tradizione popolareggiante italiana. Inoltre, trova conferma nella chiarissima suddivisione del verso in due emistichi: su 20 versi il primo emistichio è di 5 sillabe in ben 13 versi, in 5 casi è un settenario (vv. 4, 9 = 13, e i vv. 12 e 16 che sono tronchi). Il v. 15 può essere letto come un endecasillabo con l'integrazione di qualche vocale anaptittica nel primo emistichio (settenario) e la sineresi nel secondo. Irriducibile è solo il v. 6 anche perché le sei sillabe del primo emistichio sono seguite da un secondo ipermetro, ma questo, come il v. 1, si potrà correggere con l'anacrusi. Ovviamente sarebbe superfluo analizzare la posizione degli accenti e la loro varia combinazione (Spongano, cit. p. 20, informa che dalle 48 varietà formali dipendenti dagli accenti le combinazioni salgono a 261 se si tiene conto delle uscite); basta qui ricordare che O. Friggieri (cit. p. 87) ha rilevato che in alcuni versi l'accento forte cade sulla quarta sillaba (ne conto 15) e sulla ottava, e che tutti i versi hanno l'accento sulla penultima sillaba (aggiungo tranne il v. 11 che è tronco, mentre i vv. 19 e 20 sono solo apparentemente sdrucchioli perché l'elisione li rende piani).

A parte l'epentesi, che permetteva di rettificare i versi mancanti tramite la rinuncia all'elisione di qualche vocale parassita, i giullari adoperavano l'anacrusi per ridurre i versi eccedenti. Questa era tollerata sia all'inizio del verso sia all'inizio del secondo emistichio, considerando fuori battuta le sillabe iniziali che precedono il primo accento. La sua applicazione al primo emistichio del primo verso, (*Xideu*



il) *cáda ye giréni*, e al secondo emistichio del v.6, (*deyem*) *fil bâchar il bâli*, riduce gli emistichi a quinari e i versi ipermetri a endecasillabi. Vale notare che tali scrupoli si fanno non per forzare la regolarizzazione dei versi della *Cantilena*, ma perché provano che Pietro Caxaro non ignorava i trucchi del mestiere.

#### LO SCHEMA METRICO

Superato lo scoglio della misura dei versi, si affaccia quello dello schema metrico. La *Cantilena*, come trascritta da Brandano, si presenta con lo schema seguente: una strofa di sei endecasillabi a rima baciata; una di tre endecasillabi e un quinario senza rima; e dieci endecasillabi di cui i primi quattro sono senza rima mentre gli ultimi sei sono a rima baciata.

Lo schema è senz'altro inedito, e non basta per giustificarlo fare riferimento alla definizione filologica di cantilena. Spongano dice semplicemente 'Ha metro vario: di canzone o di ballata, ma anche più sciolto. E, ad ogni modo, ha origine e tono popolare' (op. cit. p. 33). Più dettagliata è la definizione nel *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* (cit. n.8). La cantilena medievale era inizialmente modellata sulle sequenze liturgiche ma in volgare trattava temi sia religiosi sia profani. Generalmente era costituita da lasse monorime e assonanzate, varianti nel numero dei versi, ottonari o settenari in genere. La cantilena poi si evolvette nei cantari (rozzi componimenti narrativi in ottave, recitati nelle piazze da giullari e cantastorie). È interessante notare che le sequenze liturgiche presentavano vari aggruppamenti di assonanze e rime, e che nella versificazione italiana esse testimoniano uno dei passaggi dalla metrica quantitativa classica a quella accentuativa moderna, e che servivano da modello ai primi ritmi in volgare.

Considerando che le più celebri sequenze liturgiche sono lo *Stabat Mater* di Jacopone da Todi (del tipo tardo, pienamente strofico e rimato), il *Dies Irae* attribuito a Tommaso da Celano, e il *Pange Lingua* di San Tommaso d'Aquino (nelle quali non manca l'assonanza accanto alla rima, mentre sono evidenti le simmetrie artificiali),<sup>20</sup> popolarissime nel

<sup>20</sup> G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.

Aliquantulum ex hinc et inde memorans eam in hunc modum cum compe  
catorum quorundam mei nationis Petri de casoreo philosophi  
poteat orationis cuiusdam dicitur fuisse confusa per  
calamitatem dicitur dicitur propugnare et impare simplici  
tunc missa dicitur quam lingua meliora in ordine

Didon il cada ye givni tale maha ad hunc  
Alouis fil guez ucle nifab fo honoram  
Alb me maha dicitur dicitur nile nile  
Hic igamur rimitate betungu mar sale  
Sen bayran al garca nile f turag marzoh  
Nula vy nargia nifil deyam fil buntan Al bah

Hic dicitur hi miramur lili Zanon nibry  
mactantia maballim me dicitur tafal marz  
fon timayt mab il gabol sif tafal marz  
wackir hi miramur

Hic dicitur hi miramur dicitur hi li sison  
mactantia dicitur maballim ma hunc dicitur  
fon timayt mab il gabol sif tafal marz  
Hic dicitur hi miramur lili Zanon nibry  
Hic dicitur hi miramur nargia ibrie  
bididibe nate il mabam illi yeutihe  
Am ibidil il mabam ibidil dicitur  
haleo mactat al col colbre sira  
Hic dicitur ad bryda hunc and sicut in hunc  
Hic dicitur mab dicitur hunc tunc mabam

mondo cattolico dall'ultima parte del secolo XIII, è logico pensare alla loro influenza su Pietro Caxaro e sui rimatori del suo tempo. Senonché per adoperare l'endecasillabo (e per altri espedienti ornamentali raffinati, come vedremo più avanti) Pietro doveva conoscere anche la produzione volgare italiana o almeno quella siciliana, che aveva già stabilito da tempo le forme caratteristiche come il sonetto, la canzone, la ballata e l'ottava, palesando la sua preferenza per la rima alterna. Eppure Pietro ci presenta un componimento di struttura arcaica, con i distici a rima baciata e con l'assonanza, per tacere dei versi che sono addirittura senza rima.

Sono proprio i versi senza rima che fanno nascere i primi sospetti che la versione di Brandano sia imperfetta. Questi si trovano nella quartina e nei primi quattro versi dell'ultima stanza. Questo fatto distingue formalmente l'ultima stanza in quattro versi senza rima e sei versi a rima baciata. Un'occhiata all'originale (anche nella sua riproduzione fotografica) rivela che gli ultimi cinque versi sono un po' schiacciati, tradendo la preoccupazione del copista di far coincidere la fine del componimento con la fine della pagina, lasciando in fondo il margine consueto. Brandano si denuncia come un copista più attento al messaggio poetico che alla sua veste grafica, perché con la mancanza dello spazio fra il v. 14 e il v. 15 ha disturbato la struttura simmetrica del componimento. Con la semplice aggiunta di un po' di spazio avremo una sestina a rima baciata, una quartina senza rima, un'altra quartina senza rima, e una sestina a rima baciata finale, una struttura per così dire speculare: 6+4+4+6. (Mi si conceda di adoperare i termini 'sestina' e 'quartina' nella semplice accezione di gruppo di sei e di quattro versi rispettivamente.)

Senonché a questo punto nasce un sospetto più grave. Le due quartine sono troppo simili, dal punto di vista lessicale sono quasi identiche e dal punto di vista del contenuto la seconda non aggiunge niente a quel che è stato detto nella prima. Tale ripetizione è assolutamente superflua, perché se fosse come una ripresa di ballata avrebbe dovuto seguire l'ultima sestina anziché precederla. Non si aspetterebbe un difetto così grossolano da parte di un poeta tanto attento e capace come apparirà Pietro alla luce dell'analisi formale che seguirà.

La differenza tra le quartine consiste solo nello stile, e il fatto più appariscente è il v. 10 che consta di un solo emistichio. Sarebbe allettante la proposta di E. Fenech<sup>21</sup> che ci vedrebbe la ripetizione del v. 7 (i due primi emistichi sono uguali), perché la quartina si presenterebbe con una rima incrociata (ABBA) di parole uguali (*nibni, morchi, morchi, \*nibni*), ma tale integrazione provocherebbe la ripetizione dello stesso verso per tre volte in otto versi (7, 10, 14), che è un po' troppo. Altrimenti si potrebbe congetturare un verso uguale al v. 11 (di cui i primi emistichi sono pure identici), il che darebbe una struttura speculare alle due quartine (ABBC. CBBA), ma questa possibilità viene esclusa dal v. 12 che non corrisponde al v. 8 (*nibni, morchi, morchi, \*sisen, sisen, gebel, morchi, nibni*). Tuttavia, a parte il fatto che stona la ripetizione di *tafal morchi* in posizione contigua, resta sempre il problema della ridondanza semantica delle due quartine.

Evidentemente qui siamo di fronte a due possibilità. La prima è che Brandano sta copiando da un autografo di Pietro che contiene la riscrittura o rifacimento della quartina, nel qual caso avremo una variante d'autore, primo e secondo abbozzo. La seconda possibilità è che Brandano abbia commesso seri errori nella trascrizione della quartina, dei quali si sia accorto solo prima di trascrivere il secondo emistichio del v. 10, e' che abbia ricominciato a copiare la quartina correttamente al v. 11. Non è facile decidere per l'una o per l'altra soluzione, perché in entrambi i casi si presume la mancata cancellazione della quartina rigettata o spuria. Due indizi esteriori sembrano favorire l'attribuzione dell'errore al copista: i ritocchi riguardano solo la quartina (anche se questo non esclude che Pietro potesse essere rimasto insoddisfatto della quartina dopo aver fissato le sestine), mentre una spia grafica indica che Brandano era conscio degli errori della prima quartina. Se si guarda l'originale si vedrà che la coda che chiude ogni verso è assente dalla quartina. A Brandano, che copiava la poesia dell'avo a uso proprio, forse bastava questo segno al posto di una brutta cancellatura.

<sup>21</sup> DWARDU FENECH, *Wirt il-Muża: Studji Kritiċi Komparattivi*, Malta, 1977, p. 14.

Queste ipotesi, non essendo fine a se stesse, ci interessano solo relativamente, perché quel che conta è l'approdo alla versione che rispecchia le intenzioni (autentiche o finali) dell'autore. E per il restauro del testo, le fondamenta più sicure sono gli indizi interiori, cioè le prove della superiorità semantica e tecnica della seconda versione (vv. 11-14) rispetto alla prima (vv. 7-10).

- A 7 Huakit hi mīrammīti/lili zimen nibni  
 8 Mectatīlix mīhallīmin/me chīтали tafal morchi  
 9 fen tīmayt insīb il gebel/sīb tafal morchi  
 10 vackit hi mīrammīti/  
 B 11 Huakit hy mīrammīti/Nizlit hi lī sisen  
 12 Mectatīlix il mīhallīmin/ma kītatīli lī gebel  
 13 fen tūmayt insīb il gebel/sīb tafal morchi  
 14 Huakit thi mīrammīti/lili zimen nibni

A parte il v. 10 che è incompleto, il confronto rivela che i primi emistichi delle due quartine sono identici, come pure i versi 9 e 13 che sono in sede uguale, cioè al terzo verso della quartina. Per conseguenza nella nostra ipotetica quartina unica, su otto emistichi abbiamo cinque fissi e tre 'mobili'. Si noti come il secondo emistichio del primo verso di A (v. 7) scende all'ultimo verso di B (v. 14) per costituire un verso assolutamente identico. Si noti poi che la quartina B evita la ripetizione di *tafal morchi* in fin di verso (cfr. vv. 8 e 9 di A con i vv. 12 e 13 di B). Si noterà pure che conserva le prime due parole *me chitali* (v. 8) *ma kitatili* (v. 12). Risulta chiaro che le differenze fra le due quartine si riducono a casi di omoteleutíe. Questo è uno degli errori più caratteristici degli amanuensi (ma anche degli stampatori di oggi): a causa della somiglianza nelle finali di parole vicine o di righi vicini, un trascrittore salta le parole o i righi compresi tra le parole o tra i righi che terminano con quel gruppo uguale, o anche simile, di parole.<sup>22</sup> Il fatto sta che le differenze seguono effettivamente frasi uguali: *Huakit hi mirammiti* ... (vv. 7, 10, 11, 14) e *me chitali/ma kitatili* (vv. 8 e 12).

<sup>22</sup> ALBERTO CHIARI, 'L'emendatio', in *Letteratura e filologia* a cura di B. BASILE, Zanichelli, Bologna, 1975, p. 82.

Un verso che appare decisamente migliore nella versione B rispetto alla versione A è il secondo della quartina. Dal punto di vista semantico l'integrazione dell'articolo di *mi-ballimin* (v. 12) che era stato omissso (v. 8) è più corretto grammaticalmente, mentre allunga il primo emistichio in vista dell'accorciamento del secondo (da *me chitali tafal morchi*, settenario, a *ma kitatili li gebel*, quinario) riportando il verso ipemetro a un endecasillabo perfetto. È da notare anche la corrispondenza di *ma kitatili* con *mectatili*, terza persona sing. femminile (soggetto *mīrammīti?*) sia con *mi-ballimin* sia con *li gebel*, mentre al v. 8 *me chitali* si accordava con *tafal*. Se vogliamo poi essere pignoli dobbiamo rilevare anche come il v. 14 elimina l'inconsistenza grafica di *vackit* (v. 10) in sintonia con il primo verso della quartina (v. 7 e v. 11), però poi c'è *ucakit* al v. 15. Comunque, per non infierire contro Brandano, devo ammettere che il v. 12 è quello che ha la maggiore possibilità di essere un rifacimento dell'autore.

La superiorità della seconda versione della quartina sulla prima è comprovata anche da un espediente formale. L'emistichio *Nizlit hi li sisen* al posto di *lili zimen nibni* permette di legare la quartina alla sestina precedente tramite la parola *Nizlit* che al v. 11 riecheggia *ninzil* del v. 6. A confermare l'impossibilità che questo ritocco sia casuale, vediamo che *lili zimen nibni* (sceso dal primo all'ultimo verso della quartina) lega la quartina alla sestina seguente grazie alla parola *ibnie* (v. 15). Questo modo di legare le tre stanze del componimento è, nel primo caso, una variante geniale della tecnica trobadorica provenzale nota come *coblas capfinidas*, mentre è un esempio perfetto della *coblas capcaudadas* nel secondo caso. Il collegamento tra la quartina e la seconda sestina è rafforzato dall'anafora ai vv. 14 e 15.

L'espediente provenzale della ripetizione di parole, frasi o versi interi nell'ultimo verso di una stanza e nel primo della stanza seguente, venne ripreso da molti poeti italiani dei primi secoli e ha esempi illustri in Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, Guido Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, (capfinidas), Dante Alighieri, *Io son venuto al punto de la rota*, e Francesco Petrarca, *S'ìl dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*, (capcaudadas).

Dai Siciliani agli Stilnovisti e oltre, si è sviluppato in vari modi di collegamento tra stanze, o strofe, o terzine e quartine, e a riprova della popolarità e della durevolezza di tale espediente basti citare la sua presenza in alcuni componimenti di Giovan Matteo di Meglio, poeta toscano contemporaneo di Pietro Caxaro (nato nel 1427, le sue rime appartengono al 1450 circa).<sup>23</sup>

#### L'EDIZIONE CRITICA

In seguito alle considerazioni esposte sopra è lecito proporre la seguente *emendatio ope ingenii*. Nella versione restaurata, la *Cantilena* consiste di 16 endecasillabi in uno schema a distici rimati disposti simmetricamente in tre strofe di sei, quattro e sei versi. I versi ipermetri sono riducibili tramite l'elisione dell'epentesi, tranne i vv. 1, 5 e 6 che hanno l'anacrusi mobile. La rima, AABBBCC/DDEE/FFGGHH, è generalmente perfetta nelle sestine, necessitando qualche chiarimento solo in AA, CC e HH, mentre è imperfetta nella quartina. Il primo distico rima per la/ó/atona finale (-cum:-com), i suoni [o] e [u] essendo vicinissimi nella pronunzia dialettale odierna, e forse erano intercambiabili nel maltese del '400. Il terzo distico fa rimare *minzeli* con *il bali*: data la frequente intercambiabilità tra *a* ed *e* nel testo, si suppone una/e/molto aperta in /min'zæli/e forse anche in /il'hæli/. Wettinger preferisce leggere /'minzeli/, ma la rima obbliga l'accento tonico sulla /e/. Solo se questo crea serie obiezioni etimologiche sarà da applicare la spiegazione per diástole (lo spostamento dell'accento in avanti come in *umìle* per *umile*). L'ultima coppia di versi (15 e 16) fa rimare una parola dalla pronunzia chiara malgrado l'epentesi (*bamyra*) con una parola problematica sia nella sua grafia sia nell'etimologia. Nell'ultima edizione Wettinger e Fsadni (1983) hanno abbandonato la grafia *tamara* (1968) e l'interpretazione *tghammarha*, 'abitarci' o 'arredarla', accogliendo la proposta di Fenech (1977) di leggere *tamarra* nel senso di 'allontanarsene'. In questo caso l'accento cadrà sulla seconda sillaba /ta'marra/, che renderebbe necessario il ricorso alla sistole (lo spostamento dell'accento gram-

<sup>23</sup> GIOVAN MATTEO DI MEGLIO, *Rime*, a cura di G. BRINCAT, Firenze, Olschki, 1977, pp. 25, 68-69, 73, 95-96.

ticale indietro per farlo coincidere con quello ritmico, p.es. come in potèsta per potestà). Il fatto sta che la grafia, con quel *titulus* sopra la seconda *a* (vedi riproduzione fotografica), si presta a varie letture. Se il *titulus* indica il raddoppiamento di *r*, dando *tamarra*, allora ha ragione Fenech. Se invece indica il raddoppiamento della *m* precedente, una possibilità indicata dagli editori in un primo momento, allora bisognerebbe leggere *tghammarba*. Però c'è un'altra possibilità, che avrà il merito di conservare la rima: cioè sciogliere l'abbreviazione come negli altri casi in cui ricorre nel testo, con *am* (cfr. *mirammiti*, ai vv. 10, 11, 14, 15, *hamyra* v. 19, *imgamic* v. 4, *hemme* v. 19, nella versione manoscritta; ai vv. 5, 8, 12 e 13 il *titulus* indica *n*, e mancano esempi di raddoppiamento). Così avremo *tamamra*, che salva la rima ma rende il verso ipermetro o riducibile solo a scapito della musicalità. Infatti il verso si legge meglio *Hactar minn bedaun/hemę trid minne tamra*, e la parola *tamra* ('frutto' mi dice Fenech) è senza dubbio semanticamente appropriata all'argomento (*ard* significa 'terra'). La sentenza espressa nel distico finale potrebbe dunque essere interpretata come 'C'è terra bianca e c'è terra nera e rossa/Più importante è otteneme il frutto'. Naturalmente la mia traduzione dell'ultimo verso è solo indicativa; lascio agli arabisti il compito di inquadrare il significato nei limiti etimologici. La riduzione di *tamamra* a *tamra*, se necessaria, è facile: le lettere *am* sono in dittografia.

Per la soluzione delle rime della quartina sono indebitato a Giuseppe Tavani, dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma. Lo specialista di testi romanzi delle origini, specie portoghesi, rileva che la coppia *morchi:nibni* rima per l'atona finale (come AA), mentre *sisén* e *gébel* fanno rimare una sillaba tonica con una atona. In quest'ultimo caso credo però che si possa andare oltre: integrando la sillaba precedente, in entrambi i casi *i*, e considerando che il v. 7 è tronco, avremo una coppia assonanzata *sisénø:li gébel* (i.e.e.) in rima franta.

È stato importante risolvere questi problemi di metrica e versificazione perché le imperfezioni avrebbero gettato una cattiva luce su Pietro Caxaro, il quale dimostra invece una particolarissima cura formale e una non comune capacità



d'invenzione stilistica nella strutturazione della sua *Cantilena*. Il suo stilema più caratteristico è la replicazione di parole,<sup>24</sup> che non è mai casuale né impropria, bensì voluta e intesa a ornare il verso e ad accrescere la potenza espressiva. Dal punto di vista formale i più importanti sono i collegamenti fra le tre strofe, che applicano la tecnica delle *coblas capfinidas* e *capcaudadas*: v.6 *ninzil* alla fine del primo emistichio, v.7 *Nizlit* all'inizio del secondo emistichio; vv.10 e 11 l'anafora dei primi emistichi, *Huakit thi mirammiti*, *Huec ucakit hi mirammiti*, e le parole *nibni*, *ibnie* in *capcaudadas*. Notevole è anche l'anafora ai vv.7 e 10, cioè al primo e all'ultimo verso della quartina, che torna ad aprire l'ultima sestina. Poi abbiamo la replicazione orizzontale, generalmente di verbi che stabiliscono parallelismi o contrasti semantici nel contenuto degli emistichi, ai vv.2 *Me nsab*, *nisab*; 8 *Me ctatlix*, *ma kitatili*; 9 *insib*, *sib[t]*; 13 *ibidill*, *ibidil*; e 15 l'anafora di *hemme ard* nei due emistichi. Al v.5 abbiamo un emistichio che si apre e si chiude con derivati del verbo 'nižel': *nenzel* ... *minzeli*, che con la replicazione verticale di *ninzil* al verso seguente, stabilisce una replicazione triplicata nella coppia finale della sestina. L'espediente viene ripetuto ai vv.12 e 13 con *biddilibe* ... / ... *ibidill* ... / *ibidil*, e ancora nella coppia finale dell'ultima sestina con l'anafora di *hemme ard* ... *hemme ard* ... *heme* in tre dei quattro emistichi.

Naturalmente non bastano virtuosismi tecnici per fare poesia, ma per essere apprezzata in pieno la poesia medievale deve essere valutata secondo i criteri vigenti quando veniva scritta. Le replicazioni suindicate stabiliscono una fitta rete di corrispondenze formali che danno al componimento quella tensione strutturale che ricorda il *trobar clus* provenzale e le rime petrose di Dante, e che si addice particolarmente a esprimere i concetti e sentimenti gnomici del poeta svolti attorno all'allegoria centrale. Non dimentichiamo che nella poesia medievale la preoccupazione maggiore è d'ordine formale anche nei più grandi lirici proven-

<sup>24</sup> Vedi H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 131-148.

zali, siciliani e stilnovisti, in Dante e in Petrarca.<sup>25</sup> Il giudizio finale, alla luce dell'apporto filologico, non può non essere positivo dato che la *Cantilena* supera la prova di quella che Gianfranco Contini chiama la 'coerenza stilistica' nell'uso decorativo ed espressivo dei procedimenti tradizionali.

Pietro Caxaro, anche se ci ha lasciato un solo componimento (del resto probabilmente uno dei meno ambiziosi, considerando che la cantilena era ritenuta meno nobile della canzone, della ballata e del sonetto), dimostra di essere stato un ottimo conoscitore della tradizione lirica romanza, e un rimatori che non avrebbe certo sfigurato accanto ai poeti italiani del Quattrocento.

Ms. Arkivju Notarili, Valletta, R. 175/1, sul verso della sesta delle otto carte bianche non numerate che seguono c. 271 nell'ultimo fascicolo del ms.

Rubrica: 'Aliquantulum exhilaratus memorans cantilenam diu compositam quondam mei maioris Petri de Caxaro philosophi poete et oratoris cui aliquando dictum fuit confla precor calamum Caxaro clara propago: te cupiant ninphe te tua musa curavit quam lingua melitea hic subicio.'

Edizz. G. WETTINGER & M. FSADNI, 1968 e 1983.

Scoperta in un manoscritto contenente atti notarili redatti da Brandano de Caxario tra il 1533 e il 1536 (cc. 4-271), la *Cantilena* ricorda le rime dei Memoriali notarili bolognesi redatti tra la fine del Due e l'inizio del Trecento. Malgrado l'obbligo di simili Memoriali in altre città italiane, l'usanza di trascrivere versi (non solo di poeti bolognesi ma anche siciliani e toscani, Dante incluso) nelle pagine rimaste bianche è stata finora ritenuta esclusiva ai notai bolognesi (Contini, cit., p. 145). Vale notare che i Memoriali bolognesi contengono due cantilene anonime di particolare interesse per il confronto con la nostra: *Madona, per vui canto* (1309)

<sup>25</sup> Vedi P. ZUMTHOR, op. cit., pp. 138-139, sulla tecnicità e sullo stile dell'opera medievale. A p. 131 egli informa che il *trobar clus* era fondato su una concezione radicalmente metaforica del linguaggio e del canto.

in settenari disposti in una ripresa di quattro versi, una stanza di dieci, e ancora la ripresa, con collegamento *capfinidas* e *caḫcaudadas* (Monaci, p. 341), e *Babbo meo dolce...* (1315) con rima baciata (XX AAXX) in versi doppi, sempre sicuramente quinari nella prima parte, e spesso di misura varia, da quinario a settenario, ma per lo più riducibile, nella seconda (vedi Spongano, p. 108, Contini, p. 146). Utile è anche il confronto con le rime per musica e canto in N. Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, 1952, specie con quelle dette 'ciciliane' come *Qual esso fu lo malo cristiano*, la canzone del basilico citata dal Boccaccio nella novella di Isabetta da Messina, e *Sonno fu che me ruppe, donna mia*, concordi con la nostra per le stanze *capfinidas* e *caḫcaudadas* e per le rime non perfette (assonanza, consonanza, sconcordanza), oltre che per qualche verso ipermetro.

Xideu il cada, ye gireni, tale niḫadithicum  
 Me nsab fil gueri uḫ le niḫsab fo homorcom.  
 Calb meḫandiḫe chakim, soltan uḫ le mule.  
 bir imgamic rimitine, be tiragin mucsule,  
 5 fen, hayran al garca, nenzel fi tirag minzeli,  
 nitila vy nargia ninzil (deyem) fil bachar il hali.

v. 1. *Xideu il*: Le prime due sillabe, con sinalefe, sono in anacrusi mobile. Il poeta annuncia subito il tema del lamento contro la Fortuna, apostrofando i vicini di casa.

v. 2. L'iperbole pone in confronto il passato e il presente nei due emistichi per mezzo del verbo *nsab*. — La coppia rima per l'atona finale *-cum: -com*. Le vocali *u* e *o* atone erano probabilmente intercambiabili nelle parlate rustiche (cfr. *soltan*, *iymayt*, vv. 3 e 9).

v. 3. Si noti l'accumulazione ascendente in struttura tricolon.

v. 4. Il verso suona meglio con *bir* in anacrusi mobile e leggendo *im-* per *rim-*, cioè conservando la prima vocale anaptittica come prostetica. — *tiragin*: grafia etimologica, da leggere */tir'gi:n/* oppure */tar'gi:n/*.

v. 5. *fen*: anacrusi mobile, ma il verso resta ipermetro per la difficoltà di ridurre il secondo emistichio. Si noti la ripetizione di derivati del verbo 'nizel' in apertura e chiusura del secondo emistichio, e in chiusura del primo emistichio del verso seguente.

v. 6. *il hali* rima con *minzeli*, probabilmente tramite una pronunzia molto aperta di [ae].

Huakit hy mirammīti! Nizlit hi lī sisen.  
 Me ctatilix il mihallimin, ma kītatīli lī gebel.  
 Fen tūmayt insib il gebel sib tafal morchi.  
 Huakit thi mīrammīti, l'īli zīmen nibni!  
 Huec ucakit hi mīrammīti, v argia ibnīe!  
 Biddilīhe inte il miken illi yeutihe.  
 Min ibidill il mīken ibīdil il vintura,

v. 7. Questo verso corrisponde al v. 11 della versione manoscritta, di cui sono stati omessi i vv. 7-11, ritenuti spuri o primo abbozzo d'autore. *Nizlit*: collega la quartina con la strofa precedente (*ninzil*), secondo la tecnica della *coblas capfinidas*.

v. 8. La particella avversativa *me/ma* nel ms. può essere agglutinata o separata. Ho preferito uniformare la forma separata. È preferibile espungere la vocale di *li*, conservando la *i* etimologica precedente che salva l'assonanza /i.é.e/ con la precedente /i.é.φ/ in *sisén*: -i lī gebel (franta). Da notare il parallelismo contrastivo di *me ctatilix ... ma kītatīli*, un espediente che ricorre ai vv. 2, 9, 13 e 15.

v. 9. *morchi* rima con *nibni* per l'atona finale. Rima imperfetta dunque, ma non irrelata.

v. 10 Il primo emistichio ripete quello del primo verso, aprendo e chiudendo la quartina. L'anafora è ripresa al v. seguente collegando la quartina alla seconda sestina. Il collegamento è consolidato dalle parole finali dei vv. 10 e 11 *nibni*, *ibnīe*, evitando per poco la ripetizione del verso intero. Si può considerare una variante della tecnica che caratterizza, p. es., la cantilena siciliana *Qual esso fu lo malo cristiano*. Per evitare l'ipometria è necessario conservare la sillaba *mir-* in *mirammīti*.

v. 11. *ucakit*: devianza grafica rispetto a *Huakit* che nel ms. ricorre tre volte. Evidente la trasposizione della *c* (cfr. *vackit* al v. 10 della versione manoscritta).

v. 12. *Biddilīhe*: forse manca una *l* prima della *b*, nel quale caso sarebbe da espungere la *i* della sillaba *-dil-*. *il miken*: da leggere /l im'ken/.

v. 13. *ibidill ... ibīdil*: Il verso suona meglio se si legge /'ibdil/, oggi 'jibdel', del resto il copista non raddoppia la *d* come aveva fatto nel verso precedente. Inizia la serie di sentenze proverbiali o allegoriche, secondo la tradizione delle rime gnomiche. La loro

halex`liradi al col xebir sura.

Hemme ard bayda v hemme ard seude et hamyra.

Hactar min hedaun, heme tred minne tamamra.

concentrazione negli ultimi quattro versi rende il discorso oscuro, e piuttosto allusivo che informativo (*trobar clus*). Si confronti il detto siciliano *Cangia locu o paisi, ca cangi vintura* (M. CASTAGNOLA, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, 1863, ed. Cavallotti, Palermo, 1980, voce *LOCU*).

v. 15. *et*: lapsus grafico con la congiunzione latina al posto di quella maltese *u* (variamente resa nel testo: *ue, ui, vy, v*).

v. 16. *tamamra*: conservando la parola del ms. bisognerebbe espungere una vocale (meglio la *e* di *minne* che la *e* di *hedaun*, per la disposizione degli accenti). È probabile che bisogna correggere la dittografia, dando *tamra*, ma gli arabisti dovrebbero considerare anche la possibilità di separare la *ta* iniziale, *ta mamra*, perché la sintassi non è molto chiara.

*Nota al testo*: Viene rispettata la grafia del copista malgrado le sue evidenti inconsistenze. Gli interventi sono minimi, limitati alla punteggiatura e alla divisione di alcune parole, p. es. la separazione di certe preposizioni e dell'avverbio negativo. Le espunzioni delle vocali anaptittiche sono indicate con un punto sottoposto. Non si propongono letture e interpretazioni diverse da quelle degli editori, ammenoché non siano fondate su considerazioni formali.

*Traduzione*: I. Il canto della sfortuna, o vicini, venite, vi racconterò, / senza precedenti nel passato e nella vostra vita. / Un cuore senza podestà, re, né signore (Dio?) / mi ha gettato in un pozzo profondo, con scale rotte, / dove smanioso di annegare (o forse temendo di a.), scendo una scala ripida, / salgo e scendo continuamente nell'acqua profonda (*lett.* nel mare alto).

II. È crollata la mia casa! Sono sprofondate le fondamenta. / La colpa non è stata dei muratori, ma della roccia. / Dove speravo di trovare la roccia, ho trovato argilla friabile. / È crollata la mia casa, che costruivo da tanto tempo!

III. E così è crollata la mia casa, e bisogna ricostruirla. / Cambiale tu il luogo che l'ha rovinata. / Chi cambia il posto cambia la ventura, / perché ogni fazzoletto di terra ha la propria conformazione. / C'è terra bianca, e c'è terra nera e rossa. / Soprattutto occorre sfruttarla (*oppure* Oltre a queste, c'è [quella che] vuole chi ci abiti).