

*Ancora sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*

[«Stilistica e metrica italiana», 5 (2005), pp. 311-27]

Recensendo su «Stilistica e metrica italiana» (2 [2002], pp. 296-300) il mio saggio *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti* («Studi di filologia italiana», 58 [2000], pp. 5-28), Alvaro Barbieri giunge a conclusioni contrarie rispetto a quelle che avevo proposto riaffermando in sostanza, su ciascuno dei punti in questione, la validità dell'interpretazione tradizionale. Nelle pagine seguenti esaminerò ad una ad una le sue obiezioni. Ma, prima, riassumo in estrema sintesi i fatti.

Esiste un testo cavalcantiano, responsivo a un sonetto di Gianni Alfani, dallo strano schema metrico. Il testo è trasmesso dal solo canzoniere Chigiano L VIII 305 sotto questa altrettanto strana rubrica: «Risposta di Guido de' Cavalcanti a Gianni degli Alfani per uno mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso» (non *appreso*, come legge l'«edizione diplomatica» procurata da Barbieri, p. 297). Rubrica strana perché, invece di dire a chi e a che cosa risponde Cavalcanti, annuncia con una lunga e apparentemente inutile perifrasi il componimento subito seguente; e perché il *mottetto* è un genere dall'identità – a esser generosi – assai labile, dato che di mottetti, nella poesia delle origini, sembra averne scritti soltanto Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore*. Dopo aver confrontato i mottetti di barberiniani con quello di Cavalcanti, dopo aver studiato la struttura di quest'ultimo, e dopo aver letto con attenzione la rubrica che lo introduce, osservavo:

1) che non c'è alcun rapporto formale, tematico e men che meno di genere tra i mottetti di Francesco da Barberino e il testo cavalcantiano;

2) che in entrambi i casi *mottetto* non è il nome di un genere poetico ma un 'nome comune' sinonimo di 'detto, motto, battuta';

3) che il testo cavalcantiano dovrebbe essere interpretato, e dunque stampato, piuttosto che come un componimento in versi, come prosa rimata;

4) che infine – e questo indipendentemente dai rilievi 1, 2 e 3 - il copista chigiano avrebbe potuto voler designare, con la formula 'mottetto rimatetto', non il testo responsivo di Cavalcanti ma il testo missivo di Gianni Alfani.

1. Barbieri divide la sua esposizione in tre parti: nella prima affronta il problema della «presenza e consistenza del mottetto nella tradizione poetica italiana tra Duecento e Trecento».

Nella produzione letteraria italiana dei secoli XIII e XIV – scrive Barbieri – il mottetto poetico (non musicale) mostra una tradizione instabile ed estremamente ristretta: per il Duecento c'è soltanto la testimonianza cavalcantiana, mentre per l'inizio del Trecento si hanno i *Mottetti* inclusi da Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore* [...] e quelli che costituiscono il *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli.

Ma le cose stanno diversamente.

(i) Nella «testimonianza cavalcantiana» vanno distinti l'oggetto, il testo, dall'etichetta che definisce l'oggetto. Il testo è stato scritto da Guido Cavalcanti nella seconda metà del Duecento. L'etichetta «mottetto» - ammesso e non concesso che essa si riferisca effettivamente al testo cavalcantiano e non al missivo di Alfani – appartiene con ogni probabilità al copista chigiano, che vive e scrive circa un secolo dopo: e ciò stando non solo a quanto osservavo nel mio saggio, ma anche ad entrambe le spiegazioni che lo stesso Barbieri avanza per spiegare la rubrica così come la leggiamo nel codice (rubrica e spiegazioni sulle quali tornerò più avanti): (1) un'aggiunta fatta dal copista per evitare di lasciare spazi bianchi, (2) l'imitazione del «modello di presentazione» dei testi rinvenibili nella *Vita nova*, copiata all'interno dello stesso manoscritto. Il copista chigiano riconoscerebbe quindi come 'mottetto', e rubricherebbe a questa maniera, uno strano testo cavalcantiano che la tradizione, per le prove che abbiamo, non designava in questo modo.

(ii) Quanto ai mottetti «che costituiscono il *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli», temo di avere io stesso depistato Barbieri proponendo, nel mio saggio, un confronto tra i componimenti di Graziolo e i mottetti barberiniani, confronto che era fatto solo per negarne la plausibilità: in ciò d'accordo con Daniela Goldin, che si era occupata dell'argomento alcuni anni fa (e il cui contributo Barbieri mostra di conoscere)<sup>1</sup>, e con i migliori manuali di metrica (tanto in quello di Beltrami quanto in quello di Bausi e Martelli, nei paragrafi dedicati al mottetto, il nome di Graziolo non figura neppure). Di fatto, Graziolo (Bologna, prima metà del Trecento) non chiama i suoi testi altrimenti che «sentenze»; e di fatto, metro e sostanza di questi testi sono prossimi, piuttosto, alle *Regole dei Documenti d'Amore* (Goldin) nonché, osservavo nel mio saggio, a un paio di tratti del *Reggimento*, metricamente identici (ABB > ABB) o quasi identici (ABbCcDD > ABbCcD). Se le sentenze di Graziolo sono mottetti, lo sono a egual titolo anche le *Regole* e i suddetti testi del *Reggimento*: un allargamento del canone a cui nessuno ha mai pensato, e che lo stesso Barbieri, credo, accoglierebbe con perplessità. E allora come definire le *sentenze* di Graziolo, posto che – come non è affatto necessario – si voglia dare una definizione metricologica di questi pochi versi (endecasillabi e settenari) legati in elementari catene rimiche? La parola e la cosa si trovano proprio nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, nel minuzioso elenco di forme metriche che precede la raccolta dei 'mottetti': «gobula est aliqua brevis oratio circumthonsa et rimata nec brevis vel longo ordine limitata» (II, p. 263). *Gobule, cobbole*: e così possono essere definite – ma ripeto: una definizione non è necessaria – le *sentenze* di Graziolo, le *Regole* e i tratti del *Reggimento* sopracitati<sup>2</sup>.

(iii) «Per l'inizio del Trecento – scrive Barbieri – si hanno i *Mottetti* inclusi da Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore*». E questo è il punto, la questione a cui tutte le altre sono subordinate: il nome *mottetto* è per Francesco quello di un determinato genere metrico la cui prima testimonianza è, cronologicamente, quella di Cavalcanti, oppure il termine non significa altro che 'breve detto arguto' (cioè quello che ancor oggi significa *motto*), senza connotazioni metrico-letterarie? Questa seconda era la mia conclusione: che mi pareva tanto ovvia e necessaria, al termine della dimostrazione che ero venuto facendo, da non aver bisogno di prove ulteriori. Indico ora queste prove.

Ricordiamo intanto che ruolo hanno, per così dire narrativamente, i mottetti nei *Documenti d'Amore*. Si tratta di – userò la più generica delle etichette – enunciati che Amore suggerisce di adoperare quando, in società, si vuol dire qualcosa che sia compreso da alcuni ma non da altri, oppure quando, a qualcuno che ci ha tirato in ballo, vogliamo rispondere con una battuta che, senza dare soddisfazione all'interlocutore, ci tragga però d'impaccio di fronte agli altri:

Aliquando etiam occurrit quod aliquis in publico per indirectum te tangit . cui si respondeas aliquando te accusas . si omnino taceas confiteri aliquando videreris . quo casu convertens te ad alios coperte loquaris ut de hiis omnibus habebis exempla inferius eodem documento per totum (II, p. 259).

I mottetti raccolti di seguito da Francesco sono dunque esempi di queste battute o – nel senso che, ripeto, la parola ha ancor oggi – motti; e proprio come un bel motto va sprecato se non lo si sa ben porgere, così Francesco suggerisce di meditare questi mottetti fra sé e sé, prima di parlare: «sed attende quod ea prius quam emictas foris in corde pluries revolvat et limes» (ivi). Si tratta dunque, secondo l'intendimento dell'autore, piuttosto che di 'testi letterari', di arguzie da spacciare nelle conversazioni mondane. Cápita, scrive Francesco, che ci si trovi in compagnia di individui verbosi

---

<sup>1</sup> D. Goldin, *Un gioco poetico di società: i 'mottetti' di Francesco da Barberino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 150 (1973), pp. 259-91 (p. 262 nota 13).

<sup>2</sup> E infatti così scrive Francesco nel proemio al *Reggimento*: «né parlerai rimato [...], ma ben porrai tal fiata, per dare alcun diletto a chi ti legerà, di belle gobbolette seminare» (*Reggimento e costumi di donna*, edizione critica a cura di G. E. Sansone, 2<sup>a</sup> ed. riveduta, Roma, Zauli Editore 1995, p. 5).

«et de se multum loquentes et rumoriçantes»; ebbene, «contra istos aliquando periculosum est aperte loqui» (II, p. 278), e allora si potrà ricorrere al mottetto XXIV (ed. Goldin, p. 281):

Nullò è buono – s'ello è buon no,  
e tal è buò no  
ch'è più che bestia conosciuto al suono.

È raggiunta così la prova che il mottetto barberiniano è un detto arguto, e non il nome di un genere poetico legato per il nome e per la forma al testo cavalcantiano *Gianni, quel Guido salute?* Non ancora. La prova, anzi le prove, si trova però nella stessa glossa barberiniana, poche righe prima del passo sopracitato, e poche righe dopo. Perché Francesco scrive:

Dicit amor in isto primordio quod sicut regule dant in omne documentum introitum, sic etiam expedit ad ingressum, certorum usum habere mottorum, cum voluerimus ab astantibus non intelligi.

Cioè adopera indifferentemente, per designare i testi in questione, la parola *mottus* e la parola *mottettum*: e così fa altrove nei *Documenti*: «... superius parte secunda in tractatu de *mottis*» (III, p. 144: e allude appunto al capitolo dedicato ai *mottetti*); alternando addirittura i due termini all'interno del medesimo contesto: «lictera istius mottetti clara est [...]. Istud mottum potest induci ad excusandum et incusandum» (II, pp. 279-280)<sup>3</sup>.

Ma non è tutto. Dopo aver consigliato di meditare bene, prima di parlare, i propri 'mottetti', Francesco dà un ulteriore suggerimento:

... et qui nescit eos [i mottetti] facere rimatos prosaicos fabricabit licteraliter vel vulgariter ut loca exigunt tempora et persone.

Chi non sa farli rimati, dice Francesco, li faccia in prosa, e scelga poi anche liberamente se adottare il latino o il volgare, a seconda delle circostanze. Un genere poetico che contempra una simile gamma di varianti (un genere poetico che possa essere, per esempio, in prosa) *non è* un genere poetico. Viceversa, questa variabilità di forme si accorda bene con il 'motto' o 'mottetto' nell'accezione non tecnica del termine: breve detto arguto, in cui quello che conta, al di là della lingua, al di là della forma prosastica o versificata, è la sostanza.

Infine, converrà proseguire nella lettura della prosa latina e arrivare al suddetto mini-trattato sui metri della poesia in volgare (II, pp. 262-264): e non stupirà, a questo punto, scoprire che in una lunga lista che comprende in sostanza tutti i generi metrici in uso a inizio Trecento, più una manciata d'altri cui non è ben chiaro quale fisionomia si debba attribuire (*concordium*, *contentio*, ecc.), del mottetto, cioè del supposto genere metrico di cui è questione nelle medesime pagine dei *Documenti*, non c'è traccia alcuna.

Il confronto tra il testo cavalcantiano, quelli di Francesco da Barberino e quelli di Graziolo convince Barbieri di essere di fronte a «un filone testuale sfuggente» eppure «individuato da certe costanti e definibile come 'mottetto'». Tali costanti sono la «concisione del dettato, [la] polimetria (con netta prevalenza delle misure brevi), [l']uso largamente maggioritario di coppie di versi in rima baciata, [il] tono sentenzioso, [il] ricorso alle 'figure dell'ambiguità'». Certo, riconosce Barbieri, «gli elementi indicati sono un po' vaghi, indeterminati»; e certo, «il mottetto del *maggior Guido* è indubitabilmente altra cosa rispetto a quelli, poniamo, barberiniani» (il *poniamo* è un po' fuori luogo, dato che stiamo parlando di un genere che, nella migliore delle ipotesi, consta in tutto di tre esemplari). E tuttavia, gli «elementi distintivi» sono sufficientemente numerosi da autorizzare a parlare di un genere dotato di riconoscibili e peculiari caratteristiche. Abbiamo dunque un genere in cui rientrano per esempio (e scelgo a caso dai mottetti barberiniani e dalle sentenze di Graziolo) questi tre testi:

---

<sup>3</sup> E s'intende: *mottus*, che Francesco usa anche *non* in relazione ai mottetti, vuol dire 'motto', 'precetto', 'detto' - «non sine quare dat hoc mottum» (III, p. 77).

<p>Gianni, quel Guido salute ne la tua bella e dolce salute. Significàstimi, in un sonetto rimatetto, 5 il volere de la giovane donna che tti dice: «Fa di me quel che tt'è riposo». E però ecco me apparecchiato, 10 sobarcolato, e d'Andrea coll'arco in mano, e cco' gli strali e cco' moschetti. Guarda dove ti metti! Ché la Chiesa di Dio 15 si vuole di giustizia fio.</p>	<p>Ogni saetta non vede chi vede; ma chi sanç'occhi siede la trahe di là donde vita procede (II)</p>	<p>Speri ciaschuno offeso in basso stato veder, se 'l tempo aspetta contra 'l possente altier degna [vendetta perché fortuna non tien fermo lato, ma fa tosto cader huom exaltato (69).</p>
---	--	---

Ma si ricordi che a questi testi vanno aggiunte, perché omeometriche rispetto alle sentenze di Graziolo, le suddette *Regole* di Francesco da Barberino e i suddetti brani del *Reggimento*: e altro ancora, se i parametri sono quelli indicati da Barbieri, si potrà aggiungere. Si confrontino per esempio, per citare un testo scritto in anni non lontani da quelli di Cavalcanti e di Francesco, gli *Avvertimenti morali* piacentini pubblicati da Avalle nelle *CLPIO* (p. 51):

Supra ogra sapientia e ategnanza  
tuta l'altra cent'avanza  
l'om che à sen' e cognoscança.  
Dominude' del ciel inspira  
quelu' che ssa temprà' in lira.  
L'om che col cor ama De'  
de tuti cossi ven in pe'.  
Çoan e March, Luc e Mathe'  
à scrit tut çò che se dis de De'.  
Chi quel farà et à ·l atender  
illo regno del *Pater* à ·'l ascender.  
In çò ch'ày dit' è tut'el sen,  
siché no ·c say' plu dir ren.

Non sono compresenti qui proprio quei tratti che Barbieri riconosce come caratteristici del genere mottetto - «concisione del dettato, polimetria», «uso largamente maggioritario di coppie di versi in rima baciata, tono sentenzioso» (p. 297)? Manca solo l'uso delle «figure dell'ambiguità», ma di ciò diremo subito.

«Non siamo di fronte», concede Barbieri,

a un genere saldamente stabilito e codificato, sicché i tratti sopraelencati appaiono variamente declinati nelle diverse realizzazioni. Ciò è chiarissimo, p. es. nelle differenti intonazioni assunte dalla categoria della sentenziosità: troviamo infatti la pronuncia sorridente e scherzosa della chiusa cavalcantiana [...], la vena epigrammatica e giocosa del Barberino e la gnomicità aforistica del Bambaglioli. E ancora si noti come l'impiego della parola-rima equivoca *salute* da parte di Cavalcanti richiami il ludismo verbale e i procedimenti anfibologici esperiti nei mottetti barberiniani.

Io devo dire che non vedo, in questi testi, alcuna parentela di forma o di contenuto, a parte il fatto che sono brevi (ma ai quindici 'versi' di Cavalcanti fanno riscontro i tre-quattro barberiniani) e hanno parecchie rime bacciate (ma nel testo cavalcantiano ottenute dagli editori nel modo che ho spiegato nel mio saggio, e su cui tornerò). Le 'figure dell'ambiguità' – l'ultima delle caratteristiche indicate da Barbieri come denominatore comune - ci sono soltanto nei testi di Francesco da Barberino, e per la ragione che egli stesso dichiara: renderne ardua, non immediata l'interpretazione. Le sentenze di Graziolo sono di una semplicità desolante, e quanto a *Gianni, quel Guido salute*, nell'«impiego della parola-rima equivoca [in realtà identica] *salute*» non c'entrano nulla «il ludismo verbale e i procedimenti anfibologici», bensì il fatto che il testo cavalcantiano

arieggia la *salutatio* delle normali lettere: altrimenti il ludismo verbale e i procedimenti anfibologici saranno da vedere anche nella lettera di frate Ilaro («salutem in Eo qui est omnium vera salus») e negli altri modelli epistolari citati nel mio saggio a p. 25, nota 40, e a p. 28 (Boncompagno).

A completare e ad arricchire la tradizione dei ‘mottetti’ italiani, Barbieri fa un’altra osservazione:

Si noti come queste caratteristiche [brevità, sentenziosità, abbondanza di rime bacciate, uso delle ‘figure dell’ambiguità’] siano in larga misura riscontrabili anche nei *motets* profani in lingua *d’oïl*, la cui diffusione in area italiana è documentata fin dal secolo XIII (cfr. Jean Frappier, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, CDU, 1949, p. 74).

È senz’altro comprensibile che, nello spazio di una recensione, Barbieri non abbia ritenuto di sviluppare ulteriormente il discorso, ma questo accenno è veramente troppo poco, o troppo. Perché l’accertamento di una continuità non solo terminologica ma anche strutturale e formale, e persino tematica, tra i mottetti francesi e i ‘mottetti’ di Cavalcanti e di Francesco da Barberino, sarebbe una novità di grande rilievo. Ma appunto perché si tratta di una scoperta di notevole importanza, la cosa non può essere liquidata con una frase e con il rinvio a un manuale di letteratura francese. Nel mio saggio mi mantenevo cauto su questo punto: «... mentre è possibile che i mottetti barberiniani risentano più o meno profondamente delle soluzioni metriche adottate nei *motets* francesi» (p. 27). Era una formula tuzioristica, sia perché mi ero posto il problema ma non l’avevo approfondito, sia soprattutto perché la ricerca della vera natura del mottetto barberiniano mi aveva già portato su tutt’altra strada. Ma quella remota eventualità si può senz’altro escludere: non solo per le considerazioni svolte sin qui sul ben diverso significato del termine e della cosa ‘mottetto’ in Italia, ma anche perché lo studio del *Recueil* di Raynaud e dei contributi recenti sul genere suggerisce conclusioni apposte rispetto a quelle adombrate da Barbieri: genere sempre musicato, sempre a più voci, quasi sempre centrato sull’amore, metricamente semplice e irregolare (ma non tanto quanto lo sono i ‘mottetti’ di Guido Cavalcanti o, per altro verso, di Francesco da Barberino: e insomma, per così dire, di una tutta diversa semplicità e irregolarità), il mottetto francese non condivide con quelli di cui qui è questione nient’altro che il nome<sup>4</sup>.

Per chiudere su questo punto, credo dunque di dover ribadire con ancora maggior forza, e su fondamento ancora più saldo, le conclusioni cui ero giunto nel mio saggio: (i) non c’è alcun rapporto tra le sentenze di Graziolo e i ‘mottetti’ di Cavalcanti e di Francesco da Barberino; (ii) la parola *mottetto* non designa, per Francesco, un genere poetico, un «genere specifico» (Barbieri), ma quello che oggi definiamo ‘motto’; (iii) e anche prescindendo dalla terminologia (ma s’intende che non se ne può prescindere, dato che tutta la discussione ruota attorno ad essa), i testi chiamati a confronto hanno pochissime somiglianze e molte differenze: e resta perciò confermato che, come concludevo, «di un genere ‘mottetto’ nella poesia italiana delle origini non è davvero il caso di parlare».

2. La seconda questione riguarda l’«interpretazione della rubrica che introduce *Gianni, quel Guido salute* nell’unico testimone manoscritto» (Barbieri). «Una porzione cospicua del lavoro di Giunta – osserva giustamente Barbieri – consiste nell’analisi della rubrica preposta al componimento del Cavalcanti». Ora, è bene chiarire che la mia analisi è lunga perché la questione è molto complessa, *non* perché la questione sia in sé molto importante. Alla fine dell’analisi stessa osservo infatti che quale che sia l’interpretazione che decidiamo di dare della rubrica «le implicazioni per quanto riguarda il mottetto come genere metrico non cambiano. O meglio, non ci sono implicazioni, le due questioni (il significato della rubrica e lo *status* metrico del mottetto)

---

<sup>4</sup> Cfr. G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Hildesheim, Olms 1972 [Paris 1881-83]; tra gli studi recenti cfr. soprattutto M. Everist, *French Motets in the Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press 1994; Chr. Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France (1100-1300)*, London, Dent 1989; Id., *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press 1993, pp. 43-111.

possono restare distinte» (p. 23): e dirò, anzi ripeterò tra poco il perché. Intanto, ricorderò che di questa rubrica io contemplo due possibili interpretazioni; mi domando cioè

- (i) se la parola *mottetto* si riferisca, come tutti hanno sempre inteso, al testo cavalcantiano;
- (ii) o se la parola *mottetto* designi invece il sonetto di Gianni Alfani.

Gli elementi che mi fanno ritenere plausibile *anche* questa seconda interpretazione sono elencati nel mio saggio alle pp. 17-23, e non ci torno sopra. Ricordo soltanto come, per giustificare il fatto che il testo di Alfani preceda e non segua, nel codice, la risposta di Cavalcanti, io abbia avanzato tre proposte: una che scarto subito (quella per cui la parola *appresso* vorrebbe dire ‘vicino’), altre due (che invece non scarto a priori) che chiamano in causa l’una la peculiare tradizione manoscritta del testo, l’altra la peculiare fisionomia del codice Chigiano che lo trasmette. Concludevo la mia analisi su questa *impasse*: «Ci restano aperte, dunque, due strade. Considerare la rubrica che nel Chigiano è anteposta a *Gianni, quel Guido salute* come riferita al testo che immediatamente la segue, oppure riferirla al sonetto di Gianni Alfani trascritto alcune carte prima. Non è necessario scegliere. Quale che sia la nostra decisione, infatti (e io propenderei, ma senza certezze, per la seconda opzione), le implicazioni», eccetera<sup>5</sup>. *Senza certezze*: e poco importava e importa, perché la cosa è ininfluente per il problema che ci sta a cuore. Barbieri è invece certo che la rubrica vada intesa nel modo consueto: commentando le mie parole («non c’è alcun bisogno di dire che la rubrica di un testo si riferisce proprio a quel testo [...] e non a un altro»), egli riconosce che «l’indicazione è effettivamente pleonastica», ma spiega il pleonasma proponendo due soluzioni. La prima è questa:

Una pagina di Ch contenente quattro sonetti è impostata su 32 righe: ogni pezzo si dispone su otto righe, con i quattordici versi preceduti da rubrica e trascritti a due a due. Ora, a f. 61r si verifica una situazione anomala, perché a tre sonetti fa séguito un componimento più corto, il nostro *Gianni, quel Guido salute*, posto in fondo alla facciata. La brevità del testo cavalcantiano (cinque righe a fronte dei sette di un sonetto) rischiava di lasciare troppi spazi in bianco, compromettendo gli equilibri dello specchio di scrittura: perciò è assai probabile che il copista, nell’intento di mantenere un’impaginazione uniforme, abbia deciso di riempire un rigo in più allungando la rubrica dell’ultimo testo.

La seconda è questa:

Ma c’è anche un’altra possibilità: tale effetto di ridondanza potrebbe dipendere dai modelli di presentazione rinvenibili nella *Vita nuova*, trascritta ai ff. 7r-27r di Ch: ess. «Et questo el sonetto checomincia qui» (f. 25v), «Questo el sonetto checomincia qui» (f. 27r).

Entrambe queste ipotesi sono meritevoli di considerazione. Quanto alla prima, è certo possibile che il copista abbia allungato la rubrica per ragioni di «estetica della *mise en page*» (Barbieri). Devo dire però che non solo in relazione al caso in esame ma in generale io sono piuttosto restio ad accettare spiegazioni di questo genere. Ho l’impressione, infatti, che per un’eccessiva vicinanza e penetrazione con l’oggetto di studio, i filologi finiscano talvolta per attribuire ai copisti il loro proprio spirito di geometria, sovrainterpretando, cioè razionalizzando e interpretando come intenzionali fatti dovuti semplicemente al caso. Nella fattispecie, osservo che «gli equilibri dello specchio di scrittura» potevano essere rispettati, anziché aggiungendo parole superflue alla rubrica originaria, aumentando anche di poco la distanza – nel codice davvero minima – tra la rubrica del ‘mottetto’ e il testo subito precedente; e osservo, soprattutto, che la presunta intenzione del copista di guadagnare spazio per salvaguardare «l’estetica della *mise en page*» è contraddetta dal fatto che

---

<sup>5</sup> Perciò la lezione di rigore filologico che Barbieri ritiene di dovermi impartire non ha ragion d’essere, dato che su queste ipotesi io non costruisco alcuna ulteriore tesi: sono ipotesi, letteralmente, fini a se stesse, e il discorso si ferma lì. C’è una rubrica ambigua, e io provo a sciogliere, con ragionevoli congetture, questa ambiguità: che può dipendere dal motivo (1), o dal motivo (2), o dal motivo (3), ma anche dai motivi (4) e (5) indicati da Barbieri, o da altri che altri più sagaci sapranno trovare.

egli scrive la rubrica del ‘mottetto’ partendo dall’inizio del rigo, cioè dal margine interno della carta, laddove in tutti gli altri casi dispone la rubrica al centro del rigo – così:

Guido Cavalcanti  
*Se mercè fosse amica a’ miei disiri ecc.*

Guido Cavalcanti  
*Tu che porti nelli occhi sovente ecc.*

Guido de’ Cavalcanti a frate Guittone d’Areçço  
*Da ppiù a uno face un sol legismo ecc.*

Risposta di Guido de’ Cavalcanti a Gianni degli Alfani per uno mottetto rima  
tetto il quale udirete qui appresso  
*Gianni quel Guido salute ne la tua bella ecc.*

Cioè: il copista contravviene alla sua prassi abituale (disporre la rubrica al centro del rigo), per far posto a una rubrica insolitamente lunga: e poi decide «di riempire un rigo in più allungando la rubrica dell’ultimo testo» (Barbieri)? Non sembra una spiegazione convincente.

Quanto alla seconda spiegazione proposta da Barbieri, certo non si può escludere che la formula della *Vita nova* (s’intende, secondo la copia del Chigiano) «E questo è ’l sonetto che comincia qui» spieghi – cioè, per così dire, contagi – la formula «... un mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso». Ma la cosa sembra poco probabile: perché (i) le due formule, in effetti, non sono poi troppo simili (la forma, qui, conta quanto la sostanza: tant’è vero che la prima non stupisce, non suona abusiva, la seconda sì), e gli enunciati figurano in contesti molto diversi (un testo in prosa, la rubrica di un canzoniere); perché (ii) i testi in questione giacciono a circa 35 carte di distanza, dopo decine e decine di altri componimenti; e soprattutto perché (iii) bisogna distinguere tra lezioni proprie del Chigiano e lezioni che il Chigiano *certamente* eredita dalla sua fonte. Mentre infatti la rubrica preposta a *Gianni, quel Guido salute* appartiene, per quanto ne sappiamo, al solo Chigiano, le formule della *Vita nova* che Barbieri cita risalgono all’esemplare cui il Chigiano attinge, ciò che si può affermare con sicurezza alla luce delle lezioni – quasi identiche – del collaterale (limitatamente alla *Vita nova*) Trivulziano 1058 (c. 21r: «E q(ue)sto è il sonetto ch(e) comi(n)cia q(ui)vi»; c. 23r: «E questo è el sonetto che comincia quivi»)<sup>6</sup>. Riassumendo, questa seconda ipotesi avanzata da Barbieri ci costringe a pensare che il *ricordo* di una formula *copiata* nella *Vita nova* alle cc. 25v e 27r del canzoniere Chigiano riaffiorerebbe – in realtà in forma assai variata – 35 carte più avanti suggerendo al copista di aggiungere, *di fronte a quest’unico testo e non altrove*, le parole «per uno mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso». È, anche questa, una spiegazione difficilmente recepitibile.

Più interessante mi pare un’altro rilievo di Barbieri. *Appresso*, egli osserva, è senz’altro interpretabile come «più avanti, *infra*», ma altro è il caso di

«qui appres[s]o», espressione con cui si designa ciò che segue immediatamente. Si veda, p. es., in *Vita nuova* xxii, 12, la formula introduttiva «Qui appresso è l’altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato», cui tiene subito dietro il sonetto *Se’ tu colui c’hai trattato sovente* (pp. 298-299).

È una giusta osservazione, che depone a favore dell’interpretazione tradizionale della rubrica: anche se (i) i due casi indicati non sono esattamente sovrapponibili (come sopra: la prosa della *Vita nova* e la rubrica di un canzoniere); anche se (ii) non mancano casi in cui «qui appresso» non ha un significato così preciso, di immediata consecutività; si consideri per esempio questo passo tratto dalla *Cronica* di Giovanni Villani, in cui il secondo «qui appresso» si può parafrasare ‘ed ecco’, ma il primo significa piuttosto ‘poco più avanti, tra breve’:

---

<sup>6</sup> I rapporti tra i due codici sono stati chiariti da Michele Barbi nella sua edizione della *Vita nova* (Firenze, Bemporad e Figlio 1932, pp. CXCIX-CCVII).

E 'l re volle a cautela e a magnificenza di sé ch'eglino il seguisseno infino a Fuligno; ma a Rimino gli spuosono l'ambasciata, la quale ambasciata e risposta fu nella forma ch'è ritratta **qui appresso** per messer Tommaso Corsini, che ne fu dicitore. E poi giunti in Fuligno, pregarono il re i nostri ambasciadori che tre di loro facesse cavalieri, il quale di buona voglia fece cavalieri di sua mano i sopradetti tre ambasciadori con grande festa; e poi il dì appresso si partì da Fuligno, e andossene verso l'Aquila, e gli ambasciadori nostri si tornarono in Firenze a dì 11 di Gennaio. **Qui appresso** scriveremo l'ambasciata isposta in Arimino per gli nostri ambasciadori...<sup>7</sup> [e nel capitolo successivo si riferisce appunto l'ambasciata].

E anche se (iii), così spiegata, la rubrica seguita a sollevare i dubbi che avanzo alle pp. 21-23 del mio saggio: perché dare questa superfluissima informazione? Perché, se il desiderio è quello di riempire uno spazio bianco, non dare l'unica informazione pertinente, cioè a chi e a che cosa Cavalcanti *risponda*, come sempre altrove si fa, nel manoscritto chigiano? Non dà da pensare il fatto che la rubrica del Chigiano ricordi da vicino, per sintassi e struttura, quella di altre rubriche che si trovano nei canzonieri antichi in cui *per* regge il complemento di causa? Non è strano che il sintagma «mottetto rimatetto» ricalchi la definizione che Cavalcanti dà del missivo di Alfani («sonetto rimatetto»)?

Ora, ripeto, questa discussione è di qualche interesse se si vogliono accertare le intenzioni del copista del canzoniere Chigiano, ma è del tutto irrilevante per l'interpretazione dei fatti o meglio del fatto che più conta: la questione del genere 'mottetto'. Perché a Barbieri sembra sfuggire questo: che sia che la si riferisca al sonetto di Alfani (come nell'italiano antico era perfettamente possibile: cfr. p. 19)<sup>8</sup> sia che la si riferisca al testo cavalcantiano, la parola *mottetto* non ammette di essere parafrasata altrimenti che come 'detto, battuta, motto arguto',

(a) per le ragioni che indico alla nota 45: cioè perché non si capisce che bisogno ci sia di precisare «rimatetto» di fronte a un genere metrico che per statuto fa «uso largamente maggioritario di coppie di versi in rima baciata» (Barbieri), laddove invece si capirebbe che il copista spiazzato di fronte a un testo così atipico lo definisse un motto, un detto, un enunciato breve che ha la peculiarità di essere pieno di rime;

(b) perché questa è l'unica accezione che la parola *mottetto* mostra di avere nell'italiano delle origini e che ha *sempre* in Francesco da Barberino (oltre ai *Documenti* si veda – sempre con l'aiuto del *TLIO* - il *Reggimento*: «... certi mottetti e parlari da donna a cavaliere» [p. 7]; «... tratta utilmente di certe contenzioni e di mottetti da donna a cavaliere» [p. 213]; «Seguitano alquanti mottetti, che lle donne danno a cui lor piace» [p. 214]).

(c) perché il 'genere poetico' cui questo mottetto apparterebbe, genere rappresentato dai soli mottetti barberiniani, semplicemente non esiste, perché anche i mottetti barberiniani sono in realtà detti, motti, ecc.

3. Il terzo problema è: che cos'è dunque il testo cavalcantiano (Barbieri, p. 296: «struttura e *status* formale del componimento»)? Io lo definisco un «testo quasi ametrico». Barbieri rileva al contrario alcuni «aspetti [...] di regolarità»:

Prendiamo lo schema rimico: AABBCDDDEEFGGHH. L'architettura del componimento è costruita secondo un disegno parallelistico: muovendo dall'inizio e dalla fine si trovano due coppie a rima baciata interrotte da versi irrelati (rispettivamente C ed F) tra loro consonanti (doNNA : maNo). Si aggiunga che i simmetrici BB e GG sono collegati da consonanza e assonanza imperfetta (eTTTo : eTTTI). Al centro, un terzetto di versi tronchi seguito da una coppia a rima baciata. Insomma: un esame ravvicinato fa emergere un reticolo di rispondenze speculari. Giunta non vede che ametricità.

Lo schema rimico indicato da Barbieri è quello delle edizioni: «la divisione [dei versi] adottata», scriveva Contini, «meramente congetturale, ricava le rime che può, pur lasciando irrelati alcuni

<sup>7</sup> Giovanni Villani, *Cronica*, a cura di I. Moutier, Firenze, Margheri 1823, VII, pp. 241-42 (ricavo il passo dal *TLIO* [*Tesoro della lingua italiana delle origini*], consultabile in rete all'indirizzo [www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org)).

<sup>8</sup> E questo, mi preme esplicitare, non perché il genere metrico del sonetto potesse essere chiamato anche col nome del genere metrico del mottetto, ma perché la parola *mottetto* poteva significare semplicemente 'cosa (breve) detta o scritta', e attagliarsi perciò agli enunciati più diversi.



versi». L'editore 'ricava dunque tutte le rime che può'. È un curioso modo di procedere, riflesso del partito preso che si tratti di un componimento in versi e che ad ogni rima debba corrispondere un verso. La conseguenza di questo partito preso – a parte i due versi che restano irrelati (ma *pour cause*, ritiene Barbieri: per interrompere le due serie di rime bacciate in testa e in coda) – è la, come dire, creazione di versi e rimanti come «che tti dice: “Fa di me / quel che tt'è / riposo»: che porta con sé un'inaudita frattura tra verbo e predicato; la scrittura *ecco me* (perché 'occorre' un'altra rima in -é) invece di *èccome*, che non rimerebbe con niente; la valorizzazione delle rime desinenziali *sonetto* : *rimatetto* e *apparecchiato* : *sobarcolato*, che a sua volta dà luogo a tre versi-parola (4, 9, 10); e, infine, l'inserimento di pause versali là dove il testo del manoscritto non ne presenta: il Chigiano non pone infatti alcun segno interpuntivo o metrico all'interno della sequenza «fa di me quel che tt'è riposo». Quest'ultima deroga non turba affatto me, dato che, come dirò meglio tra poco, ritengo che questi segni non vadano tenuti in alcun conto in sede di edizione; ma dovrebbe turbare Barbieri, che poco più avanti scrive: «il dettato di *Gianni, quel Guido salute* è contraddistinto da quei segni di interpunzione metrica che lo scriba del Chigiano utilizza per tutti i componimenti in versi [...]: e questo è un fatto di cui non si può non tener conto» (pp. 299-300). Se teniamo conto di questo fatto, i vv. 6-8 vanno letti come un unico verso (mentre bisogna andare a capo dopo *dice*: che però non rima con niente, ecc. ecc.).

Ma anche accettando questo inaccettabile schema rimico, messo assieme ricavando 'quante più rime possibili', il prodotto di tale razionalizzazione è lo schema metrico seguente:

A<sub>8</sub>A<sub>10</sub>B<sub>10</sub>B<sub>4</sub>C<sub>11</sub>D<sub>8</sub>D<sub>4</sub>D<sub>8</sub>E<sub>5</sub>E<sub>5</sub>F<sub>8</sub>G<sub>10</sub>G<sub>7</sub>H<sub>7</sub>H<sub>9</sub>

Ora, la poesia italiana del Medioevo obbedisce a leggi prosodiche più o meno rigide: l'assortimento dei versi, cioè delle misure e delle rime, può rispecchiare un ordine più o meno rigoroso. Ma un ordine, quale che sia, c'è. Nel testo cavalcantiano, invece, non c'è alcuna legge, e se una legge si vuole ad ogni costo trovare (coppie di rime bacciate 'interrotte' – ma perché mai? In ossequio a quale norma? - da versi irrelati, tritico di rime bacciate all'interno, ecc.), essa non trova applicazione in nessun altro testo medievale. Si tratta dunque di un genere poetico non fondato su alcuna regola riconoscibile e condivisa, un genere costituito da un unico componimento: questo. Viceversa, e proprio in virtù della loro spiccata identità prosodica, nessuno dei generi della poesia italiana medievale valorizza come tratti distintivi i (labilissimi) nessi fonici 'a distanza' indicati da Barbieri. Le sue osservazioni circa il «reticolo di corrispondenze speculari», cioè la consonanza tra 5 *donna* e 11 *mano* e la consonanza + assonanza tra 4-5 *-etto* e 12-13 *-etti* sarebbero pertinenti se riferiti a testi moderni, scritti in regime di metrica libera (per esempio, e spero di non complicare ulteriormente le cose, i *Mottetti* di Montale), non lo sono se riferiti a un testo scritto nell'epoca di Guido Cavalcanti: perché i tratti qualificanti del genere 'poesia' sono, in quest'epoca, altri.

Discussi tutti i dati, arrivavo alla conclusione che *Gianni, quel Guido salute* andrebbe considerato come un pezzo di prosa rimata. Barbieri obietta:

(i) che contro questa interpretazione «milita anzitutto l'esiguità di esempi di prosa rimata nelle scritture romanze».

(ii) che il dettato del testo «è contraddistinto da quei segni di interpunzione metrica che lo scriba del Chigiano utilizza per tutti i componimenti in versi: canzoni, ballate e sonetti. Ciò significa che il nostro mottetto era sentito dall'esecutore di Ch o dal suo antecedente come un pezzo in versi, e questo è un fatto...».

(i) Che la prosa rimata nella letteratura italiana delle origini sia poca lo osservavo anch'io, aggiungendo che poca è in realtà «la prosa epistolare [di qui provenivano gli esempi che citavo] che sia stata scritta in volgare nel primo secolo» (p. 25). Per questo come per molti altri aspetti della letteratura antica ragioniamo su una gamma di esemplari piuttosto ridotta. Non ridottissima, per altro: segnalavo i casi di Guido Fabà, di Guittone e del *Laudario dei Battuti di Modena*; in un contributo più recente ho richiamato l'attenzione sull'esordio dell'*Ameto*, sul sermone francescano

*Audite, poverelle, sui mesticci* tràditi dal ms. Conventi Soppressi 122 della Biblioteca Laurenziana<sup>9</sup>. D'altro canto, sarebbe legittimo replicare che, se la prosa rimata è poca, di 'mottetti' non ne esiste nessun altro a parte il (non esistente) 'mottetto' cavalcantiano. Ma il discorso va impostato diversamente. Una volta negata l'esistenza di un 'genere mottetto' dotato delle caratteristiche che i manuali gli attribuiscono, non penso certo di riempire questo vuoto con un genere 'prosa rimata', che naturalmente *non esiste*. La prosa rimata non è un genere bensì, per così dire, una *facoltà* della scrittura letteraria medievale. O meglio: la rima è una facoltà, una possibilità espressiva di cui i prosatori antichi potevano servirsi a scopi e secondo modalità differenti. E semplificando si può dire che la rima adoperata in modo seriale, all'interno di enunciati che restano purtuttavia prosastici perché non presentano quelle regolarità e simmetrie che la poesia antica normalmente presenta, la rima seriale, dicevo, ha diritto di cittadinanza soprattutto in due tipi di discorso: quello comico-parodico (può esserne un esempio il testo cavalcantiano) e quello gnomico (ma di una gnome elementare, prossima al proverbio). Che cos'è, a che genere appartiene un testo come il seguente (*CLPIO*, p. 51)?

Discendenti di ser Aldibrandino  
et del suo frater Paganino  
giaceno in questo lavello  
per loro factò si bello.  
Dicti filliuoli Guidiccioni,  
preghiamo Dio che loro perdoni.  
Questo è per li maschi factò,  
et per le femine l'atro,  
in MCCXC.  
Aiutili la Vergine sancta.

Si tratta di un'iscrizione sepolcrale (Lucca, cappella della Madonna del Soccorso) datata 1290. Nel modo che si è visto, come 'poesia', la stampa A valle nelle *CLPIO*. E in questo modo il documento è descritto dallo stesso A valle nell'introduzione (p. xxxix): «Dieci versi a mo' di prosa disposti sul margine superiore del sarcofago». Dunque, l'iscrizione è scritta «a mo' di prosa» nell'unico originale, ma viene stampata a mo' di poesia (ovvero: come oggi la poesia viene stampata) nell'edizione interpretativa. La ragione di questa correzione nella *mise en texte* è semplice. Dal momento che la prosa moderna non contempla mai l'uso dell'omeoteleuto, anzi lo censura come errore, l'impiego della rima finisce per essere identificato come il *proprium* dei testi versificati («Dieci versi a mo' di prosa...»). Proiettato sulla letteratura delle origini, questo modo di pensare fa sì che si considerino come versificati testi come quello appena citato, il cui schema metrico non ha, si capisce, termini di paragone né lontani né prossimi nella poesia antica:

A<sub>11</sub>A<sub>9</sub>B<sub>8</sub>B<sub>8</sub>C<sub>9</sub>C<sub>10</sub>D<sub>8</sub>D<sub>8</sub>E<sub>9</sub>E<sub>10</sub>

A questa epigrafe segue, nelle *CLPIO*, il testo che ho citato per esteso in precedenza (*Supra ogra sapientia*) e che ci offre adesso lo spunto per considerazioni del tutto congruenti con quelle svolte sin qui. Riporto per intero la scheda descrittiva data da A valle nell'introduzione alle *CLPIO* (p. XXXIX):

N1 AvMo [*Avvertimenti morali*]

1. Piacenza, Archivio della «Confraternita dello Spirito Santo» dell'Oratorio Ducale di San Dalmazio, via Mandelli 23. Codice contenente documenti relativi al «Consorzio dello Spirito Santo» (o anche «Fratrum verecundorum»).

2. Membranaceo – mm 340 x 210 – *littera rotunda* della fine XIII, inizio XIV secolo – piacentino.

<sup>9</sup> *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo 2004, pp. 35-72.

3. Codice miscelaneo di 48 carte contenente documenti vari del Consorzio (fondato nel 1268). Alla c. 15r gli *Avvertimenti morali* piacentini.

Diversamente da quanto aveva fatto nel caso dell'epigrafe lucchese, stavolta Avalle non dice nulla circa la *facies* grafica del componimento, ma se si osserva direttamente il documento (io ho potuto farlo attraverso una fotografia messami a disposizione dalla cortesia di Claudio Vela) si trova che anche questi 'versi', proprio come i 'versi' lucchesi, sono scritti «a mo' di prosa». Eccone un'edizione diplomatica che conserva anche le maiuscole e i segni interpuntivi dell'originale (il segno / indica l'accapo, sempre coincidente con la fine del rigo):

Supra oĝna sapientia e ategnanza Tuta / laltra cent auanza lom chea sen e co / gnoscança. Dominude del cel inspira / que luchessa tempra in lira. Lom che / col cor ama de de tuti cossi uen in pe. / Çoan emarch. Luc emathe ascrit tut / ço che se dis dede. Chi q(ue)l fara et alate(n) / der illo regno del pater al asscender. / In ço chay dit etut el sen si che noc say / plu dir ren.

Sono *versi*, questi segmenti rimati? Sono segmenti rimati che possiamo chiamare versi se decidiamo che questo è un testo poetico. E possiamo decidere che questo è un testo poetico soltanto se decidiamo, prima, che la presenza della rima connota *ipso facto* la poesia, perché lo 'schema metrico' di questo componimento non possiede, a parte il succedersi (a gruppi irregolari) di rime bacciate, nessuno dei tratti che, nel sistema regolato della poesia antica, risulta pertinente per l'identità del genere:

A<sub>11</sub>A<sub>8</sub>A<sub>8</sub>B<sub>9</sub>B<sub>9</sub>C<sub>8</sub>C<sub>9</sub>C<sub>9</sub>C<sub>10</sub>D<sub>10</sub>D<sub>12</sub>E<sub>9</sub>E<sub>8</sub>

S'intende, naturalmente, che la questione - se testi come quelli citati siano 'prosa' o siano 'poesia' - è, in sé, oziosa: così come è ozioso domandarsi se siano prosa o poesia quegli enunciati moderni in cui la rima gioca un ruolo preponderante, come gli slogan pubblicitari o gli scioglilingua. Una volta chiarito, e comunicato al lettore, come stanno le cose in generale, l'editore potrà decidere liberamente di stampare questi testi di seguito o in colonna (anche se francamente non capisco perché una filologia spesso così pedante nella riproduzione dei segni metrico-interpuntivi, delle maiuscole, dei puri grafemi e via dicendo, stampi poi in colonna frasi che negli originali sono scritte di seguito). La questione diventa rilevante quando, dimenticando che nel Medioevo il confine tra prosa e poesia è più labile che nell'uso corrente<sup>10</sup>, si creano nuovi generi poetici per dar conto di strutture metriche irriducibili a qualsiasi norma, e che sarebbe dunque meglio - cioè più economico - considerare come prosa rimata.

(ii) Circa i segni interpuntivi presenti nel mottetto trådito dal Chigiano, varie opzioni sono possibili. Si può innanzitutto pensare che essi risalgano all'originale, cioè che siano segni che lo stesso Cavalcanti ha inserito nel suo testo. È, come non è difficile vedere, un'eventualità remotissima, e che Barbieri in effetti non prende neppure in considerazione. Che a distanza di un secolo, dopo un numero non precisabile di copie, al copista chigiano siano giunti i segni interpuntivi (o metrici, o metrico-interpuntivi) adoperati da Guido Cavalcanti, e che egli li abbia scrupolosamente riprodotti nella sua copia, non sembra credibile. Specie nel caso di testi metricamente così anomali (per esempio le frottole), bisogna pensare che i segni interpuntivi e/o metrici cambino a seconda delle consuetudini individuali, delle aree e delle epoche, dell'accuratezza della copia.

Non scartata, dunque, ma giudicata assai improbabile questa eventualità di 'autografia', resta che la testimonianza del Chigiano valga - ed è ciò che ritiene Barbieri - come libera e

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Menichetti, *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 349-90: «Il fatto è che [...] il discrimine fra prosa e verso non si è sempre posto nei termini antitetici a cui ci ha abituati una lunghissima tradizione: fra i due poli si apriva nel medioevo un'ampia regione di testi in diversa misura anfibologici» (p. 365).

personale interpretazione che l'allestitore del codice dà del testo cavalcantiano: un'interpretazione data a cent'anni di distanza dalla data di composizione del testo da un copista quasi certamente non più aggiornato di noi circa generi e metri della poesia duecentesca. Ma a proposito dell'interpretazione data dal Chigiano osservavo (nota 44):

Quanto alla presenza, nel testo così come ce lo tramanda il Chigiano, di quegli stessi segni interpuntivi (la virgola) e paragrafematici (la maiuscola all'interno di quello che nelle edizioni è contato come il v. 8: «E però ecco me apparecchiato») che vengono adoperati nel manoscritto per la scansione delle poesie, essa non sorprende: sia che il copista interpretasse erroneamente il testo come poesia sia che, pur riconoscendo la prosa, egli intendesse comunque segnalare le rime o la partizione in *cola* (determinando così una scansione comunque divergente in più punti rispetto a quella - tesa a recuperare tutte «le rime che può» [Contini] - adottata dagli editori); ciò poteva accadere, del resto, anche nella prosa rimata latina: «Notevole è il fatto che nei drammi in prosa di Rosvita (sec. X) i singoli membri ritmici, per lo più rimati, sono di solito separati gli uni dagli altri per mezzo di punti» (Norden).

Questa resta la mia opinione. Chi sostiene senz'altro che quelli usati dal copista chigiano sono «segni di interpunzione metrica», e che non si possa «non tener conto» di questo fatto, dovrà essere conseguente e dare del testo un'edizione che invece di andare a capo ad ogni rima (anche rime-fantasma come *che tt'è : ecco me*, ecc.) vada a capo in corrispondenza delle virgole del manoscritto. Dunque non «Significàstimi, in un sonetto / rimatetto», ma «Significàstimi, in un sonetto rimatetto»; non «Fa di me / quel che tt'è / riposo», ma «Fa di me quel che tt'è riposo».

Ma per tornare a noi, resta il fatto: i segni interpuntivi o metrici adoperati dal copista chigiano sono il frutto di una sua propria interpretazione del testo: la sua opinione. E, dato tutto quanto precede, l'opinione del copista chigiano su *Gianni, quel Guido salute*, ammesso (e io non concederei) che essa possa essere accertata, è l'ultima cosa che importi.

#### 4. Barbieri chiude così la sua recensione:

Un ultimo rilievo. Giunta richiama la nostra attenzione su quella che gli sembra un'inaccettabile anomalia: «È già rarissimo che ad una proposta formulata attraverso una determinata forma metrica si risponda con una forma metrica diversa, ma di mottetti responsivi a sonetti non c'è altra traccia in tutta la poesia italiana del Medioevo» (p. 12). Ammettiamolo pure: ma è forse meno stravagante replicare a un sonetto missivo con una letterina in prosa rimata?

Questo rilievo sarebbe pertinente se io avessi sostenuto il punto di vista contrario a quello qui affermato da Barbieri: cioè che una replica in prosa rimata ad un sonetto sarebbe meno anomala di una replica resa attraverso un mottetto. Ma non si tratta di questo. Dato che mi sono occupato a lungo di tenzoni, ho solo osservato che nel repertorio del 'genere' sarebbe stato questo l'unico caso di tenzone formata da un sonetto e da un mottetto. «Un po' più avanti – continuavo – e dovremo constatare che di 'mottetti', a parte quelli barberiniani, la tradizione poetica due-trecentesca non conosce che questo» (il che era importante precisare: perché i manuali parlano di «primo e più noto mottetto», facendo pensare che i mottetti siano legione, e perché Contini ha accennato ad un in realtà inesistente mottetto di Lapo degli Uberti). L'anomalia resta anche se si considera il responsivo di Cavalcanti come prosa cosparsa di rime: ma la mia intenzione non era ovviamente quella di sanare un'«anomalia inaccettabile» (parole e idea non mie), bensì quella di fornire tutti i dati che potessero rivelarsi utili per inquadrare anche storicamente un caso così complesso. E devo comunque dire, in ultimo, che sì, una replica fatta attraverso una prosa farcita di rime mi sembra meno anomala di una replica fatta attraverso un 'mottetto' poetico (qualsiasi cosa esso sia), e ciò per il buon motivo che questa replica ricalca le formule (la *salute*, il verbo tecnico *significàstimi*, che veniva usato, nei documenti di cancelleria, come mossa d'avvio per la replica: «Significasti nobis quod...») caratteristiche di un genere prosastico: la lettera.

All'inizio della sua recensione Barbieri osserva che le implicazioni di questa rettifica (prosa rimata, non mottetto) avrebbero «un'indubbia importanza», e «meriterebbero un esame puntuale». Lo credo anch'io, e credo che tali implicazioni riguardino anche altri testi e altri generi contigui, come la frottola e i suddetti mesticci traditi dal ms. Conventi Soppressi 122. La materia è ampia e

interessante e, purché si accetti di rimettere in discussione le idee ricevute, il dibattito potrà senz'altro essere proficuo.