

*Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*

[«Studi di filologia italiana», 58 (2000), pp. 5-28]

1. Che cos'è un mottetto? A giudicare da quello che ne dicono i manuali e gli studi di metrica, con questo termine si definiscono tanto in diacronia quanto in sincronia - nei limiti cioè di una stessa epoca - oggetti tra loro piuttosto diversi. «Il nome - scrive Beltrami - spetta prima di tutto ad un genere musicale liturgico, sviluppatosi in Francia nel XII-XIII secolo dall'uso di dotare la seconda voce (*duplum*), nel canto a più voci delle antifone, di un testo diverso da quello cantato dalla prima voce: mottetto è il nome di questo secondo testo (da *mottus*, fr. *mot*, 'parola, testo'), e per estensione dell'intero componimento»<sup>1</sup>. Dalla liturgia, il genere filtrò nella lirica profana in lingua d'*oïl* tenendo fermo l'accompagnamento musicale e l'alternanza delle 'voci' o parti del canto, distinte o attraverso un'opposizione tematico-registrata o attraverso un'opposizione linguistica (in questo secondo caso al latino della prima voce corrisponde in genere il francese della seconda): nella Francia due-trecentesca il *motet* è un genere lirico-musicale non strofico solitamente di tema amoroso, di schema metrico molto vario ma impostato per lo più su versi brevi legati in semplici figure rimiche (predomina la rima baciata anche per serie di tre o quattro versi, mentre sono rarissimi se non assenti del tutto i versi anarimi) e arricchito spesso da uno o più ritornelli presi a prestito da altri testi della lirica d'*oïl*<sup>2</sup>.

Nell'Italia del XIII e nel XIV secolo il mottetto non sembra conoscere una diffusione altrettanto ampia, né nella liturgia né nella musica profana. Ecco il bilancio tracciato da un musicologo:

Da una parte, nel campo profano, la funzione del mottetto come forma seria e occasionale sembra essere tenuta dal madrigale, dall'altra, nel campo sacro, l'Italia mostra in generale una tendenza conservatrice

---

<sup>1</sup> Beltrami, *La metrica italiana*, p. 293.

<sup>2</sup> In questa fase della storia del mottetto si assiste alla «sostituzione degli originali testi latini con *contrafacta* in francese, e parallelamente all'intrusione sempre più frequente di argomenti profani, amorosi, conviviali o satirici; è evidente [...] l'influenza della tradizione lirica dei *trouvères* con i suoi tipici temi di *pastourelle*, *aube* e così via; non a caso i primi esempi di mottetti profani in francese sono contenuti nello *Chansonier du Roy* [...], che è una delle principali fonti per i *trouvères*» (Della Seta, *Mottetto*, p. 248). Sul *motet* nella tradizione d'*oïl* cfr. la voce relativa in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, vol. XII, London, Macmillan, 1980, pp. 617-648; e U. Molk - F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1975, pp. 11-12.

nell'applicare i procedimenti polifonici. Tuttavia l'arte francese del mottetto vi era conosciuta fin dal Duecento, come dimostrano i ritrovamenti di codici e la presenza di mottetto contraffatti in alcuni laudari toscani. D'altronde, il mottetto è preso in considerazione dai teorici della *musica mensurabilis*, e Jacopo da Bologna scrive che i suoi contemporanei «fan ballate, madriali e muttetti». Proprio Jacopo è l'unico compositore dell'*Ars nova* italiana (dopo 2 esempi attribuiti a Marchetto da Padova) di cui conosciamo un mottetto, *Lux purpurata radiis*, in onore di Luchino Visconti<sup>3</sup>.

All'altro capo della cronologia, nel Novecento, sono *Mottetti* i brevi componimenti che formano la seconda sezione delle *Occasioni* di Eugenio Montale (1939). Per intendere nel giusto modo il significato di questo titolo occorre tenere conto di almeno tre fattori: l'ampia competenza musicale del poeta, l'assiduità con la quale il «motivo connotativo»<sup>4</sup> della musica ritorna lungo tutte le *Occasioni*, e infine i paralleli reperibili in certi titoli di sezione della prima e della terza raccolta montaliana (*Movimenti*, *Intermezzo*, *Madrigali privati*). Dato tutto questo, è probabile che del termine «letterario non meno che musicale» di *mottetto* Montale ritenesse piuttosto la seconda che non la prima specificazione: appartiene evidentemente al manierismo montaliano il reimpiego in contesto letterario, a definire un nucleo di poesie, di etichette prelevate dal repertorio metrico-musicale<sup>5</sup>. Reimpiego che comporta naturalmente, nel passaggio dalla musica alla poesia, una selezione dei tratti pertinenti: così il mottetto montaliano può dirsi tale perché ripete nella larga maggioranza dei casi la struttura bipartita, segnata da uno scarto tonale-registrale, tipica di quella forma polifonica; allo stesso modo, il titolo di *Madrigali privati* riflette ironicamente l'intonazione galante e il costante indirizzo ad un *tu*, tratti caratteristici dei testi raccolti nella sezione, ammiccando al genere metrico-melodico popolareggiante che quei tratti condivide.

2. Esiste tuttavia la possibilità che *mottetto* valga come termine esclusivamente metrico-retorico (pertinente cioè alla retorica dei generi poetici), senza implicazioni di carattere musicale, neppure metaforiche (come avviene in Montale). Ciò sembra accadere nella poesia dei primi secoli, ed è qui che si pone realmente il problema della definizione di un 'genere'.

---

<sup>3</sup> Della Seta, *Mottetto*, p. 250.

<sup>4</sup> P. V. Mengaldo, «L'Opera in versi» di Eugenio Montale, in *LIE, Le Opere*, IV. *Il Novecento*, I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 625-668 (a p. 632).

<sup>5</sup> La citazione è tratta da D. Isella, commento a E. M., *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1996, p. 75; diversamente P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26 (a p. 9).

Nella seconda parte (*Sub Industria*) dei *Documenti d'Amore*, sesto documento, Francesco da Barberino raccoglie sotto il nome di *mottetti* alcuni brevissimi componimenti in versi di vario schema metrico unificati da alcune caratteristiche comuni: il contenuto vagamente morale (ma di una morale quotidiana e dimessa, vicina al proverbio), il tono aforistico e, soprattutto, lo stile<sup>6</sup>:

Come le regule danno intramento  
in ogni insegnamento,  
così convien ancor noi per intrare  
certi mottetti usare,  
li quagli intesi non volian che sieno  
da quey che con noi eno.

In accordo con questo proposito (non farsi capire, o farsi capire a fatica da chi legge), nei mottetti sono portate al massimo grado due delle tecniche più tipiche del *trobar clus* due-trecentesco. (1) Da un lato, Francesco da Barberino opera su due livelli di significato: uno superficiale e apparente, l'altro per così dire profondo (o meglio un significato 'in chiave'), che risultano da due diverse segmentazioni del testo. Data per esempio le serie di significanti (n. 30):

Donne cosa donne rosa  
ponendo vertute  
lei per quella eluce bella  
et e dognun salute.

la giusta interpretazione (cioè la giusta separazione delle parole) dà:

D'onne cosa - donn'è rosa,  
ponendo vertute  
lei per quella, e luc'è bella  
et è d'ognun salute<sup>7</sup>.

(2) Dall'altro lato, non altrettanto costante ma comunque frequente è l'uso, all'interno di un medesimo contesto, di voci omografe la cui compresenza determina ambiguità. Nel mottetto XXV la parola *saggio*, ripetuta in diversi punti del testo, significa ora

---

<sup>6</sup> Francesco da Barberino, *I documenti d'Amore*, II, pp. 258-259.

<sup>7</sup> Cfr. Goldin, *Un gioco poetico*, p. 284.

‘sapiente’ ora ‘assaggio, prova’; nel mottetto V *amare* è di volta in volta l’*amare* sostantivo, il verbo, l’aggettivo (da *amaro*), l’avverbio latino (*amare* = ‘amaramente’), eccetera.

Quanto alle soluzioni metriche, esse sono, come ho accennato, varie, dunque meno pertinenti per una definizione del genere, ma formano dopotutto un canone abbastanza compatto. L’estensione va da un minimo di due (sette casi) a un massimo di otto versi (un solo caso); i quattro quinti dei mottetti misurano tre o quattro versi. Stante questa brevità, gli schemi rimici non possono che essere elementari: coppie o terne di versi a rima baciata (circa la metà del totale), doppie coppie | aabb |, serie asimmetriche | aaba, abcb, abb, abcc |, eccetera. A questa semplicità nelle formule rimiche fa riscontro una grande varietà nella misura dei versi: nei mottetti sono rappresentate tutte le misure, dal quadrisillabo all’alessandrino, anche se prevalgono endecasillabi, settenari e ottonari. Ma ecco infine, per avere un’idea, un mottetto dei meno involuti, ed esemplare anche per il taglio precettistico (n. 44):

Se contracti - fai contr’acti  
di scripta ragione,  
pesti in aqua,  
s’alchun à qua - che gli oppone.

(cioè, come parafrasa l’autore: «Si contractus contra actus facis scripte rationis, si est hic aliquis se opponens, in aqua pistas»)<sup>8</sup>.

3. Il *Trattato delle virtù* di Graziolo Bambaglioli (o, come lo chiama l’autore nella rubrica introduttiva, le *Sentenze volgari sopra le virtù morali*), primo-trecentesco, consiste di cento brevi componimenti in versi di schema e di estensione varia, ciascuno contenente un aforisma, un detto morale o la caratterizzazione di una virtù<sup>9</sup>. Le misure sono comprese fra gli appena tre versi della sent. XXIII e i quindici della sent. LXXXX sulla lussuria; i versi - endecasillabi o settenari - si legano in serie semplici, con prevalenza di rime baciata e alternate; nessun verso rimane irrelato fatto salvo, con una certa frequenza, il primo della strofe (cfr. I, XX, XXI, LXXIV, ecc.), secondo una tecnica in uso anche presso altri autori e altri generi metrici (per esempio in alcune ballate cavalcantiane: cfr. I, X, ecc.). A titolo d’esempio, ecco gli schemi della sent. I, che fa da cappello introduttivo: ABBCcDDEEFfGfG; della sent. XX: ABbcC; e della sent. LXXXV: AbB. Ed ecco, per esteso, il testo della sent. LIX:

---

<sup>8</sup> Goldin, *Un gioco poetico*, p. 289.

<sup>9</sup> Edizione in *Rimatori bolognesi del Trecento*, pp. 3-56.

Quanto è maggior l'onor, lo stato e 'l bene,  
 tanto de' crescer più la caritate  
 i: quello a cui ela viene:  
 dimostra opra di gentil valore;  
 e questo è quel bel fiore  
 il qual produce vera nobiltate.

Le sentenze sono accompagnate, in uno dei testimoni dell'opera, da una glossa latina scritta «ne' margini del codice, attorno al testo»<sup>10</sup>; e le precede un'epistola dedicatoria, anch'essa in latino, nella quale Graziolo offre il suo «compendiosum [...] in virtute tractatum» (p. 3) a Bertrando del Balzo Conte di Montescaglioso. Dopo aver delineato sommariamente il contenuto dell'opera, l'autore si sofferma sulla morfologia delle *sententiae* e sottolinea come ciascuna di esse debba considerarsi metricamente a sé stante: «Advertendum est tamen quod quelibet vulgaris sententia est pars principaliter, et per se ab alia sententia non dependens ratione rimarum vel numera [sic] sillabarum» (p. 5).

A lungo il metro di queste *sententiae* è stato messo in relazione coi mottetti barberiniani<sup>11</sup>: così come, verosimilmente, ricava da Francesco lo schema bilingue, ossia i versi volgari accompagnati dal commento latino, allo stesso modo Graziolo ripeterebbe nei suoi cento componimenti la formula del mottetto. Daniela Goldin ha già osservato che la relazione è insussistente, e che il modello metrico di queste sentenze andrà cercato piuttosto nelle *Regole* che Francesco raccoglie e illustra nella seconda parte (quinto documento) dei *Documenti d'Amore*<sup>12</sup>. Altrettanto stretto è, aggiungo, il legame con due tratti del *Reggimento*: il colloquio tra Pazienza e la fanciulla nella parte terza (pp. 29-30) e, soprattutto, gli ammonimenti di Prudenza nella parte sedicesima<sup>13</sup>. Qui non soltanto è evidente l'affinità nelle formule metriche:

*Sentenze sopra le virtù*

*Reggimento*

XXIII: ABB

*S'alcuna donna* (p. 181): ABB

XXX: ABbCcD

*Tal donna* (p. 181): ABbCcDD

<sup>10</sup> *Rimatori bolognesi del Trecento*, p. XIX.

<sup>11</sup> A partire da Debenedetti, *Un trattatello*, p. 70 nota 2; ma cfr. ancora, tra gli altri, Spongano, *Nozioni*, p. 59; Pazzaglia, *Manuale*, pp. 124-125; Bertone, *Breve dizionario*, p. 134.

<sup>12</sup> Goldin, *Un gioco poetico*, p. 262 nota 13.

<sup>13</sup> Cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento*.

ma è comune l'intento parenetico e didattico. Nelle sentenze del Bambaglioli, nelle *Regole* di Francesco, in questi ammonimenti, la stanza *esparsa* di dimensioni ridotte e di struttura lineare, fondata sulla libera alternanza di endecasillabi e settenari, si dimostra insomma una forma particolarmente adatta alle esigenze - di comprensione e di rammemorazione - della poesia gnomica primo-trecentesca<sup>14</sup>. Che il fenomeno sia monogenetico, e che Graziolo guardi insomma ai *Documenti d'Amore* e al *Reggimento* è possibile, ma oggetto dell'imitazione non sono in alcun modo i mottetti.

4. All'inizio del Trecento, Francesco da Barberino scrive mottetti in serie secondo il modello metrico-retorico che si è brevemente descritto. I manuali di metrica ci dicono però che già nel Duecento il genere ha una sua ristretta ma verificata fortuna. Il «primo» mottetto della tradizione italiana, o il «più famoso» risulta dunque essere un componimento di Guido Cavalcanti responsivo ad un sonetto di Gianni Alfani<sup>15</sup>.

Entrambi i testi, più volte stampati, sono traditi dal canzoniere dello stilnuovo, il Chigiano L.VIII.305 (Ch), ma - e l'importanza di questo dato sarà chiara più avanti - a una certa distanza l'uno dall'altro: rispettivamente a c. 56v e a c. 61v. Trascrivo prima il sonetto (limitatamente al quale alla testimonianza di Ch si aggiunge quella dell'affine 'testo del Bembo' confluito nella Raccolta Bartoliniana, c. 132v)<sup>16</sup>:

Gianni Alfani a Guido Cavalcanti

Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altr'ieri  
 salute, quanto piace alle tue risa,  
 da parte della giovane da Pisa  
 4 che fier d'amor me' che tu di trafieri.

<sup>14</sup> Anche l'impiego largamente maggioritario della rima baciata s'inquadra bene in questo contesto di poesia discorsiva, stante la tendenza che qui si osserva, almeno nell'età più antica, a non incrociare le rime (l'osservazione è di Beltrami, *Elementi unitari*, p. 100; e Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, pp. 27-28. Sulla formula ABB e sui possibili contatti tra Francesco da Barberino e Graziolo cfr. Brugnolo, «*Voi che guardate...*»).

<sup>15</sup> Le citazioni da Beltrami, *La metrica italiana*, p. 293 («primo») e G. Lavezzi, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, p. 196 («più famoso»). Cfr. anche F. Bausi e M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 63-64; Pazzaglia, *Manuale*, pp. 124-125; Spongano, *Nozioni*, pp. 50 e 218; Bertone, *Breve dizionario*, p. 134.

<sup>16</sup> Cito da Guido Cavalcanti, *Rime. Con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, pp. 165-67.

Ella mi domandò come tu ieri  
 acconcio di servir chi l'hae uccisa,  
 s'ella con lui a te venisse in guisa  
 8      che nol sapesse altre ch'egli e Gualtieri;  
       sicché li suo' parenti da far macco  
 non potesser già ma' lor più far danno  
 11     che dir: «Mendate» da la lungi «scacco!».  
 Io le rispuosi che tu senza inganno  
 portavi pien di ta' saette un sacco,  
 che gli trarresti di briga e d'afanno.

Questo testo, che qui ci interessa solo marginalmente, è tuttavia molto importante per la storia della poesia del Medioevo perché - e basti l'accenno - la sua oscurità non deriva tanto da un uso eccentrico del linguaggio, cioè da complicazioni metrico-retoriche, bensì dall'allusione ad un episodio, a precise circostanze biografiche che bisogna supporre note sia al mittente sia al destinatario, ma delle quali il comune lettore non è informato. Siamo cioè di fronte ad un codice ristretto fondato su un'*esperienza* comune, non su un *linguaggio* comune, dunque all'ingresso di un concreto - non tipico - dato di realtà nella lirica d'amore: non è un caso che ciò avvenga all'altezza dello stilnuovo, né è un caso che ciò avvenga per il tramite di una corrispondenza poetica<sup>17</sup>. Do una parafrasi soltanto orientativa:

Guido, il Gianni che l'altroieri fu con te ti trasmette i saluti - tanti quanti ne gradisci - della giovane da Pisa, che ferisce con le armi d'amore più di quanto tu non faccia col coltello. Ella mi ha domandato se eri disposto a porti al servizio di colui che l'ha uccisa (Alfani stesso), se lei e lui ti visitassero in segreto, di nascosto dai parenti. Io le ho risposto garantendole che tu certamente l'avresti soddisfatta<sup>18</sup>.

Ed ecco il responsivo di Cavalcanti, nonché «primo e più famoso» mottetto della poesia italiana<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> Cfr. ora Giunta, *Versi a un destinatario*, pp. 369-373.

<sup>18</sup> Questa, a grandi linee, l'interpretazione tradizionale; ma diversamente intende De Robertis, p. 165 (e data l'oscurità delle allusioni non saprei, francamente, per quale delle due propendere): l'intermediario sarebbe invece Gianni Alfani, e proprio di Cavalcanti sarebbe innamorata la «giovane da Pisa».

<sup>19</sup> Testo secondo l'edizione De Robertis, pp. 168-69; ma scrivo *fa*, non *fa'* (6: cfr. Rohlfs, *Grammatica*, § 605 e nota 3), e mi attengo alla lezione del Chigiano, che è testimone unico, sia per le forme con raddoppiamento fonosintattico (vv. 6-7: così ora nell'ed. Cassata, p. 198, non nelle precedenti), sia per la forma piena *5 volere* (tutte le edizioni *voler*), con la quale si ottiene un endecasillabo, l'unico del testo. È

Risposta di Guido de' Cavalcanti a Gianni degli Alfani per uno mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso

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 s'è vuole di giustizia fio.

Bisogna anzitutto osservare che all'interno del 'genere' delle tenzoni questo rappresenta un caso unico. È già rarissimo che ad una proposta formulata attraverso una determinata forma metrica si risponda con un forma metrica diversa, ma di mottetti responsivi a sonetti non c'è altra traccia in tutta la poesia italiana del Medioevo. Un passo più in là e dovremo constatare che di 'mottetti', a parte quelli barberiniani, la tradizione poetica due-trecentesca non conosce che questo: nessun altro testo si autodefinisce in questo modo o così viene chiamato nei canzonieri o negli antichi trattati di metrica. L'incertezza dei manuali, che speculano sul «primo e più noto mottetto» dando l'impressione di una tradizione semisommersa ma insomma un tempo vitale laddove si tratta invece di un'unica isolatissima testimonianza, deriva probabilmente da una svista di Contini. La nota in calce al testo cavalcantiano nei *Poeti*

---

possibile, inoltre, che al v. 12 la lettura corretta sia «ecco gli strali, ecco ' moschetti», con *strali* e *moschetti* coordinati con *ecco me* del v. 8 (su cui cfr. oltre, § 5), non con l'*arco* del verso precedente (va però notato che, nel Chigiano, l'articolo maschile plurale davanti a *s-* complicata è di norma *li*, non *gli*: cfr., per la sezione del codice che contiene la *Vita nova*, la nota di M. Barbi nell'edizione a sua cura, Firenze, Bemporad 1932, p. CCXCIV). Per l'immagine cfr. *Tesoretto*, 2262-63: «ignudo un fresco fante, ch'avea l'arco e li strali» (in *PD*, II, p. 254).



*del Duecento* dice: «Mottetto, come altro di Lapo degli Uberti (cfr. Debenedetti, in SM II 70-1)»<sup>20</sup>. Ma il riferimento a Lapo degli Uberti non sembra corretto. Nel saggio a cui rinvia Contini, Santorre Debenedetti presenta sotto il titolo (non originale) di *Capitulum de vocibus applicatis verbis* ciò che rimane di un anonimo trattato metrico-musicale primo-trecentesco: un frammento trascritto in un codice marciano di seguito alla *summa* metrica di Antonio da Tempo. Dal momento che tra i generi musicali studiati dal trattatista c'è anche il mottetto, Debenedetti fa un breve *excursus* sull'uso di questo termine nella letteratura in volgare. Ecco l'accenno a Lapo a cui pensa Contini:

Se Lapo degli Uberti nel sonetto: *Guido quando dicesti pastorella*, dichiara d'intendere in modo ben diverso del senso letterale la ballata di Guido Cavalcanti: *In un boschetto trovai pastorella*, e finisce ammonendo l'amico: «Però rassetta, se vuo', tuo mottetto», quando noi facessimo mottetto sinonimo di ballata, commetteremmo l'errore dell'Ubalдини e del Redi e, fra i moderni, dell'Ercole, che per questi traviammenti smarrirono il vero significato del vocabolo<sup>21</sup>.

Constatiamo quindi che Lapo degli Uberti non scrive un mottetto bensì replica in tono burlesco, *con un sonetto*, alla ballata-pastorella di Cavalcanti. Quest'ultimo aveva descritto il suo incontro, in un bosco, con una pastorella che subito gli si era concessa. Nel suo sonetto, Lapo ironizza sui veri gusti sessuali di Guido: «Guido, quando dicesti pastorella, l vorre' ch'avessi dett'un bel pastore». Giustamente Debenedetti esclude che nel verso finale, con cui Lupo invita Cavalcanti a dire la verità e a emendare di conseguenza il proprio testo («Però rasetta, se vuo', tuo motetto»), *mottetto* sia un sinonimo di *ballata*: qui il termine va inteso non in accezione tecnica ma come «piacevolezza, o motto arguto»<sup>22</sup>. O meglio, se la rassetatura suggerita da Lapo deve riguardare un intero testo, come 'storiella, scritto di poco impegno'. Esiste dunque un significato per così dire neutro di mottetto, non collegato né alla poesia né alla musica e illustrato dagli esempi citati da Debenedetti e dagli altri che si ricavano dai dizionari: «De' mottetti, che certe piacevoli donne hanno già detto, ne sono assai...» (Sacchetti); «Quando un mottetto d'un vil marinaio si può dire avesse tanta virtù che un così crudele ammiraglio facesse diventare umile» (Id.)<sup>23</sup>. Lontano da ogni connotazione artistica, il

---

<sup>20</sup> PD, II, p. 551.

<sup>21</sup> Debenedetti, *Un trattatello*, p. 70.

<sup>22</sup> Debenedetti, *Un trattatello*, p. 70.

<sup>23</sup> Cfr. *GDLI*, s.v. *Mottetto*; per questa accezione cfr. anche un altro passo dei *Documenti d'amore* (I, p. 99) nel quale Francesco da Barberino istruisce il lettore sull'atteggiamento da tenere nella conversazione mondana: «E se persone quelle l parlassen di mottetti dalli prima l nela tua mente cima l e poi gli parla apunto e brevi e pochi». Del «moteto» di un santo si parla in un componimento padovano del secondo

mottetto si riaccosta alle sue radici etimologiche: *mot*, parola, eventualmente leggera e spiritosa.

5. Nel Duecento, il mottetto cavalcantiano non ha dunque compagni. Si può dire allora che esso preannunci i mottetti di Francesco da Barberino? Sarebbe una tesi difficile da sostenere. Nel mottetto di Cavalcanti abbiamo intanto un contenuto privato, quasi una scrittura in codice, che nasce in risposta ad un sonetto dello stesso tenore. I mottetti barberiniani sono, come si è visto, brevi detti gnomici a doppio senso espressi attraverso una giocosa manipolazione dei significanti. Se guardiamo al contenuto, perciò, la definizione data da Debenedetti - «un componimento breve nel numero e nella misura dei versi, e libero di lasciare alcuna rima senza risposta; di contenuto oscuro, talora scherzevole, *sempre insegnativo*»<sup>24</sup> - si attaglia ai secondi (ai mottetti barberiniani), non al primo (al mottetto cavalcantiano): il quale né è particolarmente oscuro (o meglio: la sua oscurità deriva, come nel missivo dell'Alfani, dal fatto che si allude a questioni personali, note solo a chi manda e a chi riceve il messaggio, non dallo stile), né insegna alcunché. Il vero banco di prova è però il metro.

Il mottetto di Cavalcanti è un testo quasi ametrico. Scrive Contini: «Si rincorrono rime bacciate con versi di misura irregolare [...]. La divisione adottata [da Contini: ma anche dagli altri editori, prima e dopo Contini], meramente congetturale, ricava le rime che può»<sup>25</sup>: per ogni rima, un verso. Ne deriva (posto che C va considerato endecasillabo, non decasillabo: cfr. la nota 19) il seguente schema metrico:

A A B B C D D D E E F G G H H  
8 10 10 4 11 8 4 8 5 5 8 10 7 7 9

Ciò che colpisce è innanzitutto la successione assolutamente priva di criterio delle varie misure. Ma colpisce ancora di più alla lettura la - come dire? - debolezza delle rime che si ottengono con questa scansione. *Salute* : *salute* è rima identica piuttosto che equivoca<sup>26</sup>. Osserva Contini che «il primo salute è *saluto*»: ma anche il secondo non si saprebbe tradurre altrimenti (De Robertis, e poi Cassata, propongono 'messaggio,

---

Trecento pubblicato da Alfredo Stussi (*Una frottola tra carte d'archivio padovane del Trecento*, in *Antichi testi veneti*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra Editrice, 2002, pp. 41-61): anche qui il senso sembrerebbe essere 'detto, sentenza, aforisma' (che non muove però, come nei casi sopracitati, al sorriso).

<sup>24</sup> Debenedetti, *Un trattatello*, p. 72.

<sup>25</sup> PD, II, p. 551.

<sup>26</sup> Come la definiscono Contini, PD, II, p. 551, e Goldin, *Un gioco poetico*, p. 261.

notizia', ma non ne vedo la ragione, tanto più che come segnala lo stesso Cassata «dolce salute» è clausola anche di Lapo Gianni, XII 16, che Contini nel suo commento parafrasa giustamente «saluto»: «Quando cortesemente avrai parlato | con bello inchino e con dolce salute» [15-16]). Equivoca o identica che sia, più che cercata la rima sembra indotta dal formulario della *salutatio* epistolare<sup>27</sup>. Sono rime desinenziali 9-10 *apparecchiato* : *sobarcolato* e 3-4 *sonetto* : *rimatetto*, se la base è - come etimologicamente è - 'sòno rimato': più che una rima un'eco, uno scherzoso calco fonico del qualificante sul sostantivo. La serie *me* : *t'è* : *me*, parzialmente identica, si ottiene solo a prezzo di un *enjambement* durissimo - «tt'è | riposo» - e di un quaternario tronco altrettanto anomalo: «quel che-tt'è». Inoltre è probabile che la retta pronuncia (e la retta scrittura) del rimante del v. 8 non sia *ecco me* bensì *éccome*: col che si ottiene non un ottonario tronco ma un senario sdrucchiolo, e la rima sparisce. E si tratterebbe, infine, di uno dei rarissimi casi di rima tronca nell'intero *corpus* degli stilnovisti: che in genere evitano di lasciare voci tronche in rima ma, nel caso, le trasformano in piane attraverso l'epitesi<sup>28</sup>. Di omeoteleuti che si possano chiamare a buon diritto rime non restano dunque che le due coppie bacciate *moschetti* : *metti* e *Dio* : *fio* (però montate su versi asimmetrici: 10+7 e 7+9). I vv. 5 («il volere de la giovane donna») e 11 («e d'Andrea coll'arco in mano»), infine, restano irrelati. L'anomalia è forte, dal momento che l'anarimia in corpo di testo (non cioè nel verso incipitario), licenza ammessa a determinate condizioni nella poesia siciliana, sembra essere evitata già dai poeti della prima generazione tosco-emiliana; negli anni dello stilnuovo, anni di regolamentazione metrica più rigida che in passato, si tratterebbe di un'eccezione quasi isolata.

Ma - si obietterà - il mottetto non è appunto quel particolare genere «breve nel numero e nella misura dei versi e libero di lasciare alcuna rima senza risposta»? Questa definizione di Debenedetti (p. 72) ha in verità due torti. Da un lato essa si fonda, anche, sulla testimonianza del sopracitato *Capitulum*; dall'altro parifica con troppa facilità il 'mottetto' cavalcantiano ai mottetti di Francesco da Barberino. Per quanto riguarda il *Capitulum*, è da dire che il suo valore di documento di un uso metrico è stato molto sopravvalutato da Debenedetti, almeno per la sezione relativa al mottetto. Nell'*ars nova*

---

<sup>27</sup> S'intende che il termine *salute* conserva sempre in sé valore augurativo: 'dare la salute' (cioè il saluto) = 'augurare salute' (cioè la sanità, il benessere). A proposito del bisticcio tra *salute* e *saluto* nella *Vita nova*, cfr. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1943, p. 107: «l'uso fiorentino del tempo, con la sua forma latineggiante *la salute*, che sopravviveva accanto al più moderno *il saluto*, doveva stimolar in modo particolare al gioco sul vocabolo».

<sup>28</sup> Un caso di rima tronca in Guinizzelli (*Al cor gentil*, 35-37) segnala Menichetti, *Metrica italiana*, p. 560; in Dante, *Per una ghirlandetta*, i versi tronchi sono anarimi.

italiana del Trecento il mottetto - continuazione del *motet* francese - non aveva avuto, come ho accennato, una diffusione molto larga; bisogna però supporre che esso fosse comunque noto come genere «di origine ed uso liturgico»<sup>29</sup>. S'intende allora che è proprio a questo tipo di mottetto che si applicano le regole del *Capitulum*; e s'intende che sono altra cosa da quello i 'mottetti' duecenteschi, siano barberiniani siano cavalcantiani, posto che qui non c'è intreccio o alternanza di voci, né canto ascendente o discendente né, soprattutto, accompagnamento musicale. Di musica, e del nesso tra musica e parole, parla invece specificamente il trattato:

Vult etiam in compositione mottetorum haberi hec regula generalis, videlicet quando unus cantus ascendit, alter descendat et non se inveniunt in dissonancia in pluri quam in uno tempore, quia nimis foret asperum in auditu. Caveat etiam ne tritonum componat, quia, sicut dictum est, fit auribus nimis durum, et quando unus rumpit alius utatur brevibus vel longis et e converso. Et sic diversificando complete fiunt de illis circa fines: unus pausat, alter cantat, et postea pausat qui cantavit et alter cantat<sup>30</sup>.

È logico perciò che Nino Pirrotta, occupandosi del *Capitulum*, cerchi nel settore dei trattati musicali un termine di paragone pertinente (e non, per ipotesi, nelle *summe* metriche medievali), e lo trovi nel *De musica* di Johannes de Grocheo:

Inclinerei dunque a ravvisare come autore del compendio e del *Capitulum* un *magister gramaticae*, desideroso di impartire ai suoi discepoli quella conoscenza di musica che, secondo Grocheo, era necessaria «volentibus habere completam cognitionem de moventibus et de motis», ma ancor più desideroso di integrare la propria *ars dictandi* con precisazioni formali e ritmiche sulle composizioni nelle quali la poesia era destinata ad associarsi al canto<sup>31</sup>.

Si tratta dunque di un trattato musicale, benché orientato, come osserva Pirrotta, verso le «forme musicali collegate a quelle poetiche» (p. 82).

Per quanto riguarda invece l'irregolarità metrica che Debenedetti dice comune a *Gianni, quel Guido salute* di Cavalcanti e ai mottetti barberiniani, è ben vero che questi ultimi hanno l'uno rispetto all'altro schemi profondamente diversi, ma, come abbiamo visto, alcuni tratti essenziali sono comuni, e nessuno di essi si ritrova nel testo di Cavalcanti: soprattutto, l'estrema brevità, vale a dire i tre-quattro versi di media (con una punta estrema e isolata di otto), non i quindici di *Gianni, quel Guido salute*; e - esattamente all'opposto rispetto a quanto sostiene Debenedetti («componimento [...]

---

<sup>29</sup> Pirrotta, *Musica*, p. 91.

<sup>30</sup> Debenedetti, *Un trattatello*, p. 79.

<sup>31</sup> Pirrotta, *Musica*, p. 83.

libero di lasciare alcuna rima senza risposta») - la refrattarietà ai versi anarimi, che nella grande maggioranza dei casi vengono riassorbiti attraverso le rime interne (per es. XXXVIII: [a]a<sub>8</sub>b<sub>6</sub>[c]c<sub>8</sub>b<sub>6</sub>d<sub>4</sub>[d]E<sub>10</sub>f<sub>4</sub>[f]E<sub>10</sub>), e quando non lo sono - nelle strofe tristiche - vengono isolati in testa al componimento (XLI: a<sub>8</sub>b<sub>8</sub>b<sub>8</sub>). Il 'mottetto' cavalcantiano è molto più lungo e molto più irregolare nell'assortimento dei versi e delle rime; inoltre presenta, come si è già rilevato, un diverso contenuto e una diversa resa formale. E allora che cosa lega questi testi, a parte il nome? Siamo costretti a rovesciare la tesi di Debenedetti e a concludere che tra le due varietà di 'mottetto' non sussiste alcun rapporto di parentela.

Siamo perciò a questa *impasse*: incerti se considerare *Gianni, quel Guido salute* un 'vero' mottetto oppure no; sorpresi, in caso affermativo, dalla polimorfia del 'genere' a cavallo tra Due e Trecento. Riconsideriamo allora con più attenzione il testo. E anzi, prima ancora del testo, la rubrica che lo introduce:

Risposta di Guido de' Cavalcanti a Gianni degli Alfani per uno mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso<sup>32</sup>.

L'interpretazione che gli studiosi ne hanno dato è evidentemente questa: «Mottetto inviato da Cavalcanti ad Alfani», con *per* che introduce un complemento di mezzo: «risposta resa attraverso il mottetto rimatetto che sentirete qui sotto». È questa l'interpretazione corretta? Limitiamoci a constatare, per intanto, che non è l'unica interpretazione possibile. È cioè legittimo domandarsi se la parafrasi corretta non sia invece la seguente: «Risposta di Cavalcanti, a causa di (in seguito a) un mottetto che udirete più avanti». Qual è insomma, secondo il copista Chigiano, il *mottetto*, e a che cosa si riferisce la rubrica?

6. «Risposta di x a y» è la normale indicazione che troviamo in testa ad ogni sonetto responsivo, anche nel Chigiano (cfr. per esempio c. 58v: «Risposta di Guido Orlandi a Guido Cavalcanti»). In questa circostanza, però, ed è un caso unico in tutto il manoscritto, il copista aggiunge le due seguenti informazioni:

(1) La prima informazione è contenuta nelle parole «per un mottetto rimatetto». La parafrasi tradizionale [a] è, come ho detto, la seguente: 'attraverso un mottetto

---

<sup>32</sup> Osservo, perché la cosa è pertinente per la storia dell'interpretazione di questi testi, che sia nell'edizione del Chigiano di Molteni-Monaci (*Il canzoniere Chigiano L.VIII.305*, a cura di E. Molteni e E. Monaci, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1877, p. 104) sia nell'edizione cavalcantiana curata da N. Arnone (p. 67) - che evidentemente, per questa parte, ne dipende - la parola *rimatetto* manca: ed è solo nell'edizione Cassata che la rubrica è trascritta nella sua forma corretta (p. 198).

rimatetto'. Quest'uso di *per* alla latina, a introdurre il complemento di mezzo, è corrente nella sintassi antica, e si registra anche nelle rubriche dei codici là dove lo scriba voglia, per esempio, specificare il genere metrico del testo che segue: «per un sonetto...»<sup>33</sup>. Ma non meno comune era l'uso - che a differenza dell'altro ci è tuttora familiare - di *per* come preposizione che introduce il complemento di causa. Ne deriva quindi la possibilità di una seconda parafrasi [b]: 'a causa di, in seguito a un mottetto rimatetto'.

Se [a] è vero, «mottetto rimatetto» definisce il testo di Cavalcanti. Ma è chiaro che proprio di qui, dal v. 4 di questo componimento, la rubrica ricava lo strano (e mai più attestato) aggettivo *rimatetto*; ebbene, *rimatetto* è precisamente, secondo le parole di Cavalcanti, *il sonetto di Alfani*. Se [a] è vero, il copista ha riferito - di proposito o per svista, o, diciamo, per contagio verbale - al testo di Cavalcanti una qualifica che secondo Cavalcanti spettava al missivo di Alfani. Se invece è [b] ad essere vero, non vi è alcuna contraddizione: la rubrica si riferisce al sonetto di Gianni Alfani che Cavalcanti stesso, nel suo responsivo, definisce «rimatetto».

(2) La seconda informazione è contenuta nella frase «il quale udirete qui appresso»: parafrasabile come [a] 'che udirete o leggerete qui, immediatamente sotto la rubrica' (che è la lettura tradizionale); oppure come [b] 'che udirete o leggerete tra poco, nel codice'. Ora, se [a] è la parafrasi corretta, l'informazione che così ci viene data è del tutto superflua per un ovvio motivo: non c'è alcun bisogno di dire che la rubrica di un testo si riferisce proprio a quel testo (al testo che sta «appresso», cioè dopo) e non a un altro: e infatti una formula analoga a «il quale udirete qui appresso», *col valore dato in [a]* (subito qui, sotto la rubrica), non s'incontra né altrove nel Chigiano né negli altri manoscritti di rime antiche. Se invece [b] è vero, l'informazione «il quale udirete qui appresso» non è affatto superflua, tutt'altro. La formula 'risposta di x' o 'rispose y', davanti al secondo membro di una tenzone, è infatti sufficiente quando la tenzone è compatta, e missivo e responsivo sono consecutivi nel codice: e questa formula (o simile) si legge di fatto, nel Chigiano, davanti ad ogni sonetto responsivo. Può accadere però che missivi e responsivi siano separati: o perché un copista ha osservato una rigida seriazione secondo autore e non secondo genere (la tenzone), tanto da non voler mescolare al *corpus* di un poeta i missivi o i responsivi di altri a lui (che possono trovarsi in un'altra sezione del codice); o perché l'altro membro della coppia è disperso, o per altre ragioni. Il Chigiano stesso, per esempio, trasmette il responsivo di Cino al primo sonetto della *Vita nova*, copiata nelle prime carte del codice; il copista non scrive dunque un'altra volta *A ciascun'alma* ma si limita a informare: «Messer

---

<sup>33</sup> Cfr. per esempio nel canzoniere Escorialense (c. 74v): «Quisti he duy soneti de maystro Frederigo per li qual el responde a fra guitone al soneto di dreo *S'amor da cuy procede*» (De Robertis, *Il canzoniere escorialense*, p. 241).

Cino rispuose a Dante là ove disse: *A ciascun'alma*» (c. 91v). Si osservi: missivo e responsivo sono lontani, e proprio per questo il copista non scrive soltanto «Messer Cino rispuose a Dante», ma aggiunge l'*incipit* del testo che il lettore dovrà cercare, nel codice, per avere la corrispondenza completa.

Nel caso che stiamo esaminando, il copista ha un problema analogo. I due testi non sono consecutivi, e un avviso al lettore è *necessario*: tanto necessario che a stupirci dovrebbe essere semmai la sua assenza. La formula scelta in questo caso - sempre secondo la lettura [b] - sarebbe leggermente diversa, per il dettaglio che ora c'interessa (il *per* che introduce un complemento di causa), rispetto a quella adoperata per il responsivo di Cino a Dante; ma sarebbe simile, per esempio, a quella che nella Raccolta Bartoliniana, testo del Brevio, introduce il sonetto di Guinizzelli *Omo ch'è saggio* (c. 93v): «Risposta di Guido Guinizzelli a Buonagiunta Urbicciani da Lucca per un sonetto mandatoli che comincia *Voi che havete mutata manera* - è in q° a 115». Anche qui un *per* causale: «a causa di un sonetto», e un rimando a c. 115.

Nella rubrica appena citata, il rinvio al sonetto cui Guinizzelli risponde è preciso: il copista cita l'*incipit* e il numero della carta sulla quale esso è trascritto. Ma l'indicazione può essere più generica. Tale è per esempio il caso della rubrica che introduce il son. *Lisetta voi* di Aldobrandino de' Mezzabati nel codice Mezzabarba: «Risposta di M. Aldrovandino al s[onetto] dissopra ch'incomincia *Per quella via*» (il quale è trascritto al verso della carta precedente, tre testi prima). Ebbene, è questo anche il caso della rubrica che nel Chigiano è premessa a *Gianni, quel Guido salute?* La formula «il quale udirete qui appresso» è anch'essa un'indicazione generica, non puntuale, a qualcosa che verrà trascritto di lì a poco? È un sospetto rafforzato dal confronto con un'altra rubrica che si legge a c. 153v del canzoniere Vat. lat. 3214:

Questo sonetto fu dato a Guido Orlandi di Firenze et non seppe chi li le mandasse se non che si pensò per le precedenti pare che fosse Guido Chavalcanti. El messo tornò per la risposta, la qual è apresso a questo sonetto lo qual dice S'avessi detto amico di Maria.

Dove il valore di *appresso* è naturalmente conforme alla nostra parafrasi [b] ('più avanti nel manoscritto', e cioè in questo caso di seguito al missivo cavalcantiano che la rubrica introduce), non alla parafrasi [a] ('subito sotto alla rubrica').

A questi che sono gli elementi favorevoli all'interpretazione [b] se ne debbono contrapporre due, uno meno l'altro più rilevante. In primo luogo: potrebbe un *sonetto* (quello di Alfani) essere definito *mottetto*? Risponderemo senz'altro di sì, se *mottetto* viene adoperato (qui - non bisogna dimenticarlo - dal rubricatore trecentesco, non dai poeti) non come termine metrico bensì come generico sinonimo di 'testo leggero e scherzoso': che è l'accezione della parola in Lapo degli Uberti («rasetta tuo motetto») e

negli esempi in prosa citati in precedenza. Né del resto questo abbinamento tra *mottetto* e *sonetto* è assente dalle rubriche dei canzonieri. Nel ms. Hamilton 348, per esempio, rubriche come «Moteto del Sanguinazo» (c. 147c), «Moteto utilissimo per i frati» (c. 163d), «Moteto morale» (c. 179d), introducono altrettanti sonetti<sup>34</sup>. Ciò che li distingue da *Guido, quel Gianni* di Alfani è il fatto di essere testi morali, non cortesi; ma l'indifferenza del tema e del registro non fa che confermare la genericità di un termine che ci appare applicabile ai tipi metrici più vari, sonetto compreso.

Il secondo argomento contrario all'ipotesi qui avanzata è il seguente: il sonetto di Alfani cui, secondo l'interpretazione [b], si riferirebbe la rubrica preposta a *Gianni, quel Guido salute* con le parole «per uno mottetto rimatetto il quale udirete qui appresso» *precede*, e non segue, nel codice, il testo cavalcantiano (e lo precede, come ho detto, non immediatamente: il missivo di Alfani è il n. 87 del codice, quello cavalcantiano il n. 123, quattro carte più avanti). È possibile - sempre tenendo ferma l'interpretazione [b] - risolvere questa contraddizione?

Che nella lingua antica 'appresso' possa significare 'accanto', cioè indifferentemente o prima o dopo, è vero, ma il tempo verbale allude inequivocabilmente a un testo che dev'essere ancora trascritto: «il quale udirete qui appresso». Una giustificazione più plausibile si può trovare nella morfologia del codice, cioè nella successione dei testi. Il sonetto di Alfani è trascritto all'interno della lunga serie di sonetti cavalcantiani che occupa le cc. 56r-59r (a c. 56v). A c. 61r c'è una 'coda' composta da altri tre sonetti di Cavalcanti e da *Gianni, quel Guido salute*; il *corpus* completo delle ballate di Alfani *segue*, alle cc. 64r-65v. Può l'equivoco spiegarsi così, con un erroneo rinvio alle rime di Alfani ancora da trascrivere (laddove il testo cui la rubrica si riferisce - l'unico sonetto di Alfani - era stato già inserito tra i sonetti del destinatario Cavalcanti)?

L'equivoco sarebbe ancora più plausibile se qui, nel Chigiano, avesse luogo l'incrocio e la somma di fonti diverse. Va osservato infatti che *Gianni, quel Guido salute* è l'ultimo dei quarantacinque testi cavalcantiani trasmessi in Ch, e che esso - così come pochissimi altri testi di Ch (cfr. Barbi, *Studi*, pp. 189-190, note) - non figura dove ci aspetteremmo invece di trovarlo: in quella sezione della Raccolta Bartoliniana rispecchiante un 'testo del Bembo' (Be) che Barbi ha mostrato essere con ogni probabilità un collaterale di Ch quasi identico a quest'ultimo per struttura e per contenuto. Non si tratta di un'eccezione isolata, dal momento che nella Raccolta Bartoliniana non sono trascritti neppure alcuni sonetti e alcune canzoni di Dino Frescobaldi registrati in Ch (cfr. Barbi, *Studi*, pp. 189-190, note). Ma poiché questi ultimi figurano in un altro collaterale di Ch, il Trivulziano 1058, ne deriva che *Gianni, quel*

---

<sup>34</sup> Cfr. L. Biadene, *Un manoscritto di rime spirituali*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 9 (1887), pp. 186-214.



*Guido salute* è, insieme al sonetto di Cino *Angelica figura*, l'unico testo trasmesso dal Chigiano di cui non resti altra traccia nella tradizione a cui esso appartiene. È possibile che *Gianni, quel Guido salute* fosse presente in Be, e quindi nel comune ascendente di Be e Ch, ma venisse tralasciato dal Bartolini «per la sua oscurità e per la stranezza del metro» (Barbi, *Studi*, p. 190); ma è altrettanto possibile che per questo strano testo (così come, forse, per il citato sonetto *Angelica figura*) Ch integrasse il suo modello con un'altra fonte: e traccia di questo innesto sarebbe, allora, l'erroneo rinvio al *corpus* di un autore che sarebbe stato copiato più avanti nel codice, laddove il testo cui la rubrica rimanda era già stato trascritto alcune carte prima.

Si può infine avanzare una terza ipotesi. È cioè possibile che la rubrica e il rinvio alle carte seguenti siano corretti ma che vi sia stato uno scambio nella successione dei fascicoli. Che ciò, a sua volta, si sia verificato nello stesso Chigiano (uno scambio tale per cui il fascicolo contenente il testo di Alfani [fasc. VIII, cc. 51r-58v] sia stato cucito per errore prima di quello contenente il testo di Cavalcanti [fasc. IX, cc. 59r-66v]) è cosa plausibile ma molto improbabile, data la fisionomia dei due fascicoli<sup>35</sup>. Ma lo scambio può essersi verificato nelle fonti di Ch. Casi analoghi non mancano nella tradizione manoscritta. Per fare soltanto un esempio, nel codice 10077 della Biblioteca Nazionale di Madrid, alle cc. 149r-150v, è trasmessa la seconda parte della lauda *Troppo ben perde 'l tempo*, preceduta dalla rubrica «Qui sequita *Troppo ben perde el tempo*». Ma la prima parte si legge soltanto *dopo* la seconda, alle cc. 241v-242v. Nella scrittura del codice madrileño non vi è alcuna cesura, e l'inversione risalirà per l'appunto a una fonte con i fascicoli in disordine. Ebbene, che precisamente questo sia anche il caso di Ch, che esso rifletta cioè «una fonte disarticolata e usufruita per blocchi ormai autonomi» - ciò è stato messo in chiaro da tempo dagli studiosi<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Il fasc. VIII è infatti occupato nella prima metà da canzoni e nella seconda metà, dopo uno spazio lasciato in bianco, da sonetti di Cavalcanti o a lui diretti; il fasc. IX è invece un fascicolo miscelaneo, che riunisce insieme sonetti, canzoni e ballate di Dante, Guinizelli, Cino, Cavalcanti ancora, e di altri minori.

<sup>36</sup> Ricordo che l'anomalia che caratterizza Ch consiste, in sostanza, nella triplice ripetizione della serie canzoni+ballate e sonetti, con la frequente dispersione, nei tre blocchi così formati, delle rime di un medesimo autore. La citazione a testo è tratta da D. De Robertis, *Ancora per Dante e Forese Donati, in Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 35-48 (a p. 39); cfr. inoltre B. Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», 11 (1953), pp. 5-135 (alle pp. 43-44); e F. Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Ferrara-Modena, Istituto di Studi rinascimentali - Panini, 1989, pp. 9-23 (a p. 17); precisazioni importanti, soprattutto sulla composizione dei fascicoli XI e XVI, vengono ora da G. Borriero, *Nuovi accertamenti sulla struttura*

7. Infine, una volta analizzate le informazioni che la rubrica dà e - se vale l'interpretazione tradizionale [a] - non dovrebbe dare (perché ripeto che non è solo contrario alla norma dei canzonieri ma anche alla logica dire che «appresso» alla rubrica verrà trascritto il testo cui la rubrica si riferisce), occorre fermare l'attenzione su ciò che - sempre stando all'interpretazione tradizionale - la rubrica non dice e dire, invece, dovrebbe. «Risposta di Guido de' Cavalcanti a Gianni degli Alfani *per mezzo di...*». Il copista di Ch registra il testo cavalcantiano, dice trattarsi di una risposta, indica il nome del corrispondente (e anzi il nome e il cognome, mentre solo il primo si può dedurre dal testo) ma tace l'informazione più ovvia e importante: a quale testo di Gianni Alfani replica Cavalcanti? E dove il lettore troverà questo testo?

Questa lacuna appare tanto più singolare quando si osservi non solo il comportamento tenuto in generale dai copisti medievali (i quali, come abbiamo visto sia pure attraverso pochi esempi, si preoccupano sempre di dare ogni informazione utile a reperire eventuali missivi o responsivi trascritti non consecutivamente) ma, nella fattispecie, la prassi del copista chigiano. Al n. 155 egli trascrive sì, senza altra indicazione che non sia il nome dell'autore («Messer Honesto da Bologna»), una canzone che noi da altra fonte sappiamo essere responsiva a *Prego ch'audir* di Picciòlo da Bologna: ma egli evidentemente ignorava quest'ultimo testo e, di conseguenza, la relazione tra i due. Ai nn. 83, 92, 105, 110, 122, 127, 168, 499 egli trascrive sì vari sonetti missivi, indicando il nome del mittente e quello del destinatario, senza farli seguire dai responsivi: ma da un lato, nella maggior parte dei casi, è probabile che questi ultimi non siano mai stati composti, dall'altro, responsivi (o missivi, nel caso del n. 127) effettivamente scritti e inviati dovettero rimanere ignoti al copista chigiano. Il silenzio è dovuto insomma, in questi casi, a mancanza non di acribia ma d'informazione.

In ogni altra occasione, tuttavia, il copista chigiano si dimostra scrupoloso nell'indicare le relazioni fra i testi. E ciò sia nel caso più facile, delle tenzoni compatte:

---

*fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, in «Critica del testo», I 2 (1998), pp. 723-747. Quanto al luogo nel quale l'inversione poté verificarsi, nessuna indicazione positiva può essere ricavata dalle fonti. Come ho detto, l'assenza di *Gianni, quel Guido salute* dalla Raccolta Bartoliniana non ci permette di sapere se il testo era presente anche in Be e, dunque, nel comune ascendente di Ch e Be, né, in caso affermativo, di conoscere la sua posizione in quest'ultimo manoscritto. Ciò che possiamo dire è che anche in Be il sonetto di Gianni Alfani, separato dalle sue ballate (cosa scontata, dal momento che nella tradizione rappresentata da Ch e Be la distinzione secondo genere metrico precede e sovrasta quella secondo autore), era con ogni probabilità copiato fra le poesie di Cavalcanti: cfr. le tavole di Barbi, *Studi*, pp. 149 e 190.

85-86: «Bernardo da Bologna a Guido Cavalcanti» e «Guido Cavalcanti al decto Bernardo risponde».  
 100-1: «Guido Cavalcanti a Guido Orlandi» e «Risposta di Guido Orlandi a Guido Cavalcanti».  
 132-33: «Dante a Forese de' Donati» e «Risposta di Forese a Dante».  
 134-35: «Dante a Forese de' Donati» e «Rispuose Forese a Dante».  
 286-87: «Messer Honesto a messer Cino da Pistoia» e «Messer Cino rispuose a messer Honesto».  
 288-89: «Messer Honesto a messer Cino» e «Messer Cino rispuose a messer Honesto».  
 290-91: «Messer Onesto a messer Cino» e «Messer Cino rispuose a messer Honesto».  
 294-95: «Messer Honesto a messer Cino» e «Messer Cino rispuose a messer Honesto».  
 296-97: «Messer Honesto a messer Cino» e «Rispuose messer Cino a messer Honesto».  
 314-15: «Messer Onesto da Bologna a messer Ugolino» e «Messer Ugolino rispuose a messer Onesto da Bologna».  
 316-17: «Messer Onesto da Bologna a messer Cino» e «Messer Cino rispuose a messer Onesto».  
 326-27: «Messer Onesto a Terrino da Castello fiorentino» e «Terrino rispuose».  
 367-68: «Verzellino a Dino Frescobaldi» e «Dino Frescobaldi rispuose».

Sia nel caso (affine a quello Alfani-Cavalcanti) dei responsivi a missivi lontani, trascritti in un'altra zona del codice:

102: «Risponde Guido a Dante, *A ciascun'alma*».  
 308: «Messer Cino rispuose a Dante là ove disse: *A ciascun'alma*».

Sia infine nel caso di testi che non veramente *rispondono* a testi preesistenti ma nascono per così dire in margine ad essi come non desiderate appendici (e in tal senso ne dipendono e meritano di accompagnarli nella trascrizione). Così, il sonetto *Guido, quando dicesti*, nel quale Lapo degli Uberti ironizza sulla pastorella di Cavalcanti, è trascritto di seguito a questa, nella sezione assegnata a canzoni e ballate (nn. 12-13).

Tutto ciò per dire che *Gianni, quel Guido salute* di Cavalcanti è, in tutto il codice, l'unico componimento responsivo, classificato come tale, di cui non si dica a quale testo risponde: pur essendo, questo testo, conservato nello stesso codice, poche carte prima. E dunque, concludendo su questo punto, la testimonianza del Chigiano circa il carteggio Alfani-Cavalcanti è *comunque* imprecisa ed erronea, quale che sia la retta interpretazione della rubrica. Perché, posto che si accetti l'interpretazione [a] ('per mezzo di un mottetto...'), Ch separa i due testi e pur qualificando il secondo come «risposta» non dice a che cosa Cavalcanti risponda e dove si possa reperire il missivo (ciò che, a sua volta, posto il diverso atteggiamento tenuto dal copista in casi analoghi, legittima il sospetto che egli ignorasse tanto l'uno quanto l'altro dato); e perché, posto

che si accetti l'interpretazione [b] ('a causa di, in seguito a un mottetto...'), il copista rinvia il lettore più avanti quando dovrebbe rinviarlo più indietro.

8. 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 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) possono e debbono restare distinte.

Se cioè il *mottetto* è, per il copista chigiano, il sonetto di Gianni Alfani, l'accezione nella quale egli usa questo termine è certamente quella neutra, cioè priva di connotazioni metricologiche, cui si è già accennato: breve testo, breve enunciato scherzoso. Ma è questa stessa accezione a valere, il termine è adoperato nello stesso senso, se il *mottetto* è invece, per il copista chigiano (così come per gli interpreti), il testo cavalcantiano. Scartata l'ipotesi del *mottetto* alla maniera di Francesco da Barberino, perché metro e contenuto non rientrano nei canoni di quel 'genere', bisogna infatti domandarsi se esiste nella lirica del Duecento un genere metrico i cui caratteri strutturali siano tali da spiegare le anomalie di *Gianni, quel Guido salute*. La risposta è negativa. Troppo irregolare per essere una stanza *esparsa* o un sonetto 'trasformato', di quelli che erano stati la specialità dei guittoniani, troppo breve per essere un discordo, distante dalla frottola sia per morfologia sia per cronologia, questo testo rimane un *unicum* inspiegabile finché continuiamo a considerarlo un testo poetico<sup>37</sup>. A questo punto servirà allora ricordare che le leggi formali dell'antica prosa italiana non differivano troppo da quelle della poesia. Dalla prosa d'arte e di cancelleria in latino essa accoglie non soltanto l'uso del *cursum*, cioè di clausole euritmiche disposte in fine di frase o di periodo, ma anche talvolta l'artificio dell'omeoteleuto. Nella media e nella tarda latinità la prosa rimata definisce il cosiddetto *stile isidoriano* (dal nome di chi -

---

<sup>37</sup> L'ipotesi che i mottetti barberiniani e il testo di Cavalcanti preludano, o meglio «rappresentino il nucleo primitivo» della frottola è di Debenedetti, *Un trattatello*, p. 72 (e poi di Favati nella sua edizione cavalcantiana, p. 295); ma giuste riserve sulla consecuzione Francesco da Barberino-frottola ha espresso Goldin, *Un gioco poetico*, p. 262: riserve che andranno estese anche a quella Cavalcanti-frottola, posto che l'unico punto di contatto tra *Gianni, quel Guido salute* e la frottola è l'ametrità (ametrità, va sottolineato, assoluta, irriducibile a qualsiasi norma nel primo caso, soltanto relativa nel secondo): e cfr. già A. Panheri, «Col suo di chiocciò». *Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993, pp. 25-26 nota 8, e p. 28.

Isidoro di Siviglia - non per primo ma più massicciamente se ne servì nelle sue opere). Sfruttando la periodicità delle desinenze che è tipica del latino, gli scrittori e gli epistolografi stringono le parole in una rete di assonanze, rime e rime imperfette, ricavandone in tal modo facili effetti musicali che rendono meglio memorabile il loro dettato. Ecco come la situazione è stata descritta da Eduard Norden:

L'omeoteleuto [...] era la figura essenziale e più caratteristica dell'antica prosa d'arte. Abbiamo visto, soprattutto nelle prediche di Agostino e nella già citata epigrafe di un africano, quanto fosse prediletta dal popolo. Proprio gli autori della tarda antichità in entrambe le lingue ne hanno fatto uso assai frequente, tanto che esso divenne per così dire il vero e proprio sigillo della prosa aulica medievale [...]: la prosa rimata è dunque una specie, anzi la specie più frequente, di prosa ritmica. L'elemento ritmico è così forte che a volte si sono considerati tali brani di prosa come veri e propri versi, che, provenienti da una tradizione popolare, si fossero interpolati nel discorso latino [...]. È lo stesso errore che filologi e teologi commisero quando vollero vedere dei versi nei punti più patetici, per esempio, delle lettere pseudoippocratee, dei frammenti declamatori greci in Seneca, di un passo di Paolo [...], del frammento di omelia nel finale della lettera a Diogneto dello pseudo-Giustino...<sup>38</sup>

Questa la situazione nel Medioevo latino. Quanto al versante che qui c'interessa, bisogna considerare normale - data la scarsità tanto di una prosa d'arte quanto di una prosa saggistica in volgare di alto livello - il fatto che la prosa rimata faccia le sue apparizioni nel Duecento italiano nell'ambito in cui da un lato premeva con più forza il modello latino (tanto nella terminologia quanto nell'organizzazione interna dei testi), e dall'altro il virtuosismo poteva concentrarsi su superfici non troppo estese: le formule dell'oratoria e l'epistolografia. In questi ambiti, era inoltre la stessa particolare situazione comunicativa, cioè lo scrivere o il parlare a un piccolo gruppo di persone colte, a rendere legittimi (perché decifrati e apprezzati) gli artifici formali. Come ha osservato Segre, infatti,

a non utilizzare tutta la tastiera degli stili i prosatori erano condizionati dalla urgenza delle loro finalità pratiche, didascaliche. E così la carriera dello stile più elaborato resta agli inizi confinata in territori laterali: da Guido Fava a Guittone, con qualche apparizione in volgarizzamenti particolarmente impegnativi, per esempio quello giamboniano di Orosio<sup>39</sup>.

Ecco dunque nei *Parlamenta et epistole* di Guido Fava alcuni passaggi punteggiati da rime, soprattutto morfologiche:

---

<sup>38</sup> Norden, *La prosa d'arte antica*, pp. 764-765.

<sup>39</sup> Segre, *Lingua, stile*, p. 34.

«In la vostra presentia posto ademando humilimente cum prego audientia. Quanto abo maiore reverentia...» (*La prosa del Duecento*, p. 9); «Inançe la vostra presentia adomando cum prego audientia» (ivi, p. 12); «... né posso avere certa alegreça, se de questa cosa per vo no habo certeça» (ivi, p. 12); «No è tesoro [...] sì precioso e graciosio» (A. Gaudenzi, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna*, Torino, Loescher, 1889, p. 136); «... la vostra terra in questa città, de la quale gli plaxe torre podestà, clamando me so servitore novamente in rectore (ivi, p. 143); «Dala vostra signoria adomando licencia per avere audientia [...]. Unde eo prego la vostra dominatione, al cui officio pertene visitatione, inquisitionem, correctionem et reformatione, che voi de questa iniuria voglà conosere la verità, sì che negono abia utilità dela sua malitia» (A. Castellani, *Parlamenti in volgare di Guido Fava [edizione provvisoria a uso interno dell'OVI]*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», 2 [1997], pp. 231-49, a p. 241); «La tua discretione oda cum reverentia lo so pastore e la sua correzione receva cum devotione [...]; la nostra cità che no de veniro meno sci è Gerusalem celestiale, ala quale devemo desiderare d'andare e de menare li nostri subditi per doctrina e per exenplo salutare» (ivi, pp. 241-42);

Ed ecco un passaggio un po' più esteso che ricavo da una lettera reale, inviata da Guittone d'Arezzo a Marzucco degli Scornigiani (*Lett. XIX*):

Nobele molto e magno seculare, d'amore e d'onore fabricatore (...). Ma io richieggo la vostra gran bonità che v'adduca operando in me sovra de me, non me ma voi guardando; ché, perch'io non sia degno ricevitore, voi pur siete degno debitore e datore.

Pochi brani, per la semplice ragione che poca è la prosa epistolare che sia stata scritta in volgare nel primo secolo. Essi danno tuttavia una giusta indicazione per il caso del quale ci stiamo occupando. Un errore analogo a quello messo in luce da Norden nel passo che ho citato è stato commesso nel giudizio sul testo cavalcantiano: sintagmi *similiter cadentes* sono stati fraintesi come versi. La risposta al sonetto di Gianni Alfani ripete il tratto più caratteristico dell'epistola in prosa: la *salutatio* («Gianni, quel Guido salute ne la tua dolce e bella salute»), arricchendola con uno di quei bisticci (*salute* : *salute*) che non sono rari, nelle lettere, in posizione d'esordio<sup>40</sup>. Inoltre, con la formula

---

<sup>40</sup> Cfr. per esempio Guittone, *Lett. XXIV* 1: «Carissimo frate e padre mio, l'anima gaude mia in nova e magna grazia, che Ezzo pieno di grazia, unde grazie onne, audo ha voi fatta e per voi a catun che prendere grazie vole». Un gioco di parole su *salute* analogo a quello che apre il testo di Cavalcanti si trova per esempio nell'esordio della lettera di frate Ilaro: «Egregio et Magnifico viro domino Uguiccioni de Fagiola [...], frater Ylarus, humilis monachus de Corvo in faucibus Macre, salutem in Eo qui est

adoperata per ‘accusare ricevuta’ («Significàstimi, in un sonetto...»), Cavalcanti si appropria di un modulo discorsivo tipico del linguaggio notarile: nei documenti di cancelleria accadeva spesso, infatti, che venisse fatta menzione esplicita della *petitio* attraverso locuzioni come, appunto, «Significasti nobis quod...»<sup>41</sup>. Ma la stessa formula poteva essere adoperata nella normale corrispondenza, se tra i modelli per lettere responsive confezionati da Bichilino da Spello leggiamo: «Ad ea que tuis significasti litteris taliter respondetur...»; oppure: «Taliter respondetur ad ea que nobis tua significavit epistola, quod...»<sup>42</sup>. Non è dunque un caso che questo testo metricamente così atipico sia, in tutto e per tutto, *una lettera*, né forse è casuale che il tema della lettera sia leggero e scherzoso. Dietro l’uso così insistito dell’artificio della rima potrebbero cioè esserci sia ragioni ‘di genere’ (la lettera) sia ragioni di contenuto; è quanto suggerisce questo brano, tratto da un’anonima *ars dictandi*, in cui si consiglia l’impiego dell’omeoteleuto (tale qui il significato di *colores*) soltanto nelle lettere «giocose e amatorie»:

Nos huiusmodi colores preterire volumus, nec talibus utendum in dictamine que magis decent pueros iudicamus, nisi forte fiat in litteris jocosis et amatoriis, vel etiam cantilenis<sup>43</sup>,

o questo, tratto dal *Pomerium rethorice* di Bichilino (p. 7):

Est preterea vicium si plures dictiones consequenter per eandam sillabam ipse terminentur [...]. Et per hanc regulam vetatur omnis metrica et rigmatica composicio in epistola, nisi forte autoritatis causa carmen alicuius autoris allegari contigerit, *vel si solaciandi causa hoc fieret ex proposito speciali*.

---

omnium vera salus» (cfr. G. Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. Studi danteschi, Firenze, Olschki, 1993, p. 13); e - come osserva Larson, «A ciascun’alma», pp. 88-89 - nei formulari delle *Quinque tabulae salutationum* di Boncompagno da Signa: «... veram in vero Salutari salutem» (4.2, e analogamente 4.12, 4.25 e 4.37: cfr. *Medieval Diplomatic and the ‘ars dictandi’*, editions and translations by S. M. Wight, consultabile in rete al sito [www.dobc.unipv.it/scrineum](http://www.dobc.unipv.it/scrineum)).

<sup>41</sup> L’osservazione è di Larson, «A ciascun’alma», p. 95; e cfr. A. Pratesi, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, Jouvence, 1987<sup>2</sup>, p. 41.

<sup>42</sup> Bichilino da Spello, *Pomerium rethorice*, pp. 76 e 101.

<sup>43</sup> Citato in N. Valois, *De arte scribendi epistolas apud Gallicos Medii Aevi scriptores rhetoresve*, Parisiis, Picard, 1880, p. 70.

Ed è quanto conferma, nella pratica, un (più tardo) testo di registro comico come lo *Sbandimento di Carnovale*, dove il gioco è portato all'estremo:

Volendo la graziosa amorosa, e pietosa bennata, onorata, costumata et onesta madonna Quaresima sapere, vedere e provvedere, scacciare, privare, annullare, fornire e bandire tante usanze, danze e ciance, tanti sonari, ballari e cantari, tanti errori, furori e romori, tante panzane, quintane e baccane, et in somma tanti disordini posti, proposti, composti dal pettardo, leccardo, infingardo Carnovale. Ordina, comanda, proibisce aderisce, e sminuisce a ogni, e qualunque persona di che arte, parte, carte tanto terriero, come forestiero, così rotto, come intiero...<sup>44</sup>

Le rime 'deboli' di *Gianni, quel Guido salute* che esitavamo ad accettare in un contesto poetico risultano invece perfettamente ammissibili solo che vengano interpretate come omeoteleuti distribuiti quasi a caso in un tessuto prosastico, e così pure la grande varietà mensurale tra 'verso' e 'verso' e l'anarimia di alcuni di essi. Non di versi si tratta ma di prosa rimata, e i suoi tratti qualificanti sono, insieme alle rime (in genere rime facili), l'impiego del *cursus* («dólce salúte», *planus*; e - se la lettura corretta è quella ipotizzata alla nota 18 - «écco ' moschétti», *planus*) e la disposizione in *dicola* o in *tricola* dei membri sintattici: «apparecchiato, sobarcolato», «coll'arco... e ccogli strali e cco' moschetti» (oppure: «eccome... ecco gli strali, ecco ' moschetti»)<sup>45</sup>. Per tutte queste

---

<sup>44</sup> *Il libro di Carnevale dei secoli XV e XVI raccolto da Luigi Manzoni*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1881 (ristampa anastatica 1968), p. 129.

<sup>45</sup> Cfr. Norden, *La prosa d'arte antica*, p. 766. Non esistono, che io sappia, studi sulla prosa rimata nelle letterature romanze del Medioevo. Ad essa si ricorre certamente in area francese per esempio in un volgarizzamento anglo-normanno dei *Libri dei Re* (cfr. P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale [VIe-XIVe siècles]*, Paris, PUF, 1954, p. 182); e - come mi segnala Fabio Zinelli - nel prologo che uno dei testimoni del *Saint Alexis* antepone all'opera (cfr. G. Paris e L. Pannier, *La vie de Saint Alexis*, Paris, Franck, 1872, pp. 177-78, e edizioni successive). Quanto all'Italia, a parte i citati casi di Guittone e Guido Fabia, darebbe probabilmente buoni frutti una ricerca sulle scritture esposte in volgare (epigrafi con rime 'periodiche', in genere bacciate, sono alcune di quelle citate da A. Stussi e da F. Sabatini nei loro contributi al volume «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997); ed è senz'altro prosa rimata quella di alcuni tratti del *Laudario* dei Battuti di Modena pubblicato da G. Bertoni, Halle a.S., Niemeyer, 1909 (e ora da M. Salem Elsheikh, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001). Sulla frottola come «genere rimico» piuttosto che come genere metrico, «sequenza ininterrotta avvicinabile alla prosa», ha importanti osservazioni M. Berisso, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «*Studi di filologia italiana*», 57 (1999), pp. 201-233 (le citazioni dalle pp. 226-227). Analogamente, ma distinto, è infine il caso di quei testi prosastici all'interno dei quali si



ragioni, la scrittura continua è preferibile ad una (irregolarissima, ametrica) scansione in versi, e il testo della replica di Cavalcanti a *Guido, quel Gianni* di Alfani dovrebbe essere stampato nel modo seguente:

Gianni, quel Guido salute ne la tua bella e dolce salute. Significàstimi, in un sonetto rimatetto, il volere de la giovane donna che tti dice: «Fa' di me quel che tt'è riposo». E però eccome apparecchiato, sobarcolato, e d'Andrea coll'arco in mano, e cco gli strali e cco ' moschetti. Guarda dove ti metti! Ché la Chiesa di Dio si vuole di giustizia fio<sup>46</sup>.

9. Ricapitolando, secondo le ipotesi appena illustrate. Del termine 'mottetto' si danno nella tradizione italiana almeno tre accezioni principali. [1] Il mottetto è prima un genere della polifonia sacra, poi della polifonia profana. La sua morfologia è descritta, *tra l'altro*, nel *Capitulum* pubblicato da Debenedetti. [2] Il mottetto è, *esclusivamente nella prassi di Francesco da Barberino*, un breve testo non strofico per lo più di argomento gnomico, per lo più complicato dal gioco sui significanti. [3] Il mottetto può essere infine qualsiasi frase o parabola o breve testo leggero e arguto (ma anche - a quanto risulta dalle rubriche dello Hamilton 348 - morale, aforistico): per questa ragione, anche la pastorella di Cavalcanti può essere chiamata (da Lapo degli Uberti) «mottetto». Non ci sono prove che tra [1] e [2] vi sia parentela diretta, ossia che il genere musicale origini o influenzi il genere poetico o viceversa, mentre è possibile che i mottetti barberiniani risentano più o meno profondamente delle soluzioni metriche

---

possono isolare veri e propri versi, o che ricorrono agli artifici retorici più caratteristici della poesia (allitterazione, bisticcio, figure etimologiche, ecc.): cfr. M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 120-121.

<sup>46</sup> Se dunque, come ritiene Barbi (*Studi*, p. 190), *Gianni, quel Guido salute* era presente in Be ma il Bartolini tralasciò di proposito di copiarlo nella sua Raccolta, è probabile che ciò sia avvenuto non a causa dell'«oscurità» e della «stranezza del metro» del componimento, quanto a causa del fatto che in esso il Bartolini riconobbe un brano di prosa e non di poesia. 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 eccho 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, *La prosa d'arte antica*, p. 765).

adottate nei *motets* francesi. Da questi differiscono tuttavia sia per il loro contenuto, che è gnomico e non amoroso, sia perché sono privi di accompagnamento musicale.

Quanto al ‘mottetto’ di Guido Cavalcanti, è dubbio se con questo nome il copista chigiano intenda riferirsi a *Gianni, quel Guido salute* o piuttosto al sonetto di Gianni Alfani cui quel testo risponde; comunque sia, il termine è usato qui non secondo il senso [1] né secondo il senso [2], ma secondo il senso [3]. Un *breve messaggio scherzoso*: così, attraverso la parola «mottetto», il rubricatore (medio-trecentesco) di Ch definisce il testo cavalcantiano oppure il sonetto che a Cavalcanti aveva inviato Gianni Alfani<sup>47</sup>.

Infine, la risposta di Cavalcanti è formulata in una prosa che, secondo un costume ben diffuso nel Medioevo, accoglie dalla poesia il suo tratto formale più peculiare: la rima. Se, dato tutto questo, torniamo a riflettere sul fatto che i mottetti barberiniani sono il frutto, come altre forme anomale che incontriamo nei *Documenti* e nel *Reggimento*, di sperimentazioni del tutto personali, senza veri padri né eredi diretti, e che il termine può applicarsi per esplicita ammissione dell’autore tanto a scritti in versi quanto a scritti in prosa, saremo costretti a concludere che di un genere ‘mottetto’ nella poesia italiana delle origini non è davvero il caso di parlare.

*Postilla 2005*

---

<sup>47</sup> È questo il punto decisivo, e val la pena di ribadirlo: *mottetto* è adoperato qui non come termine metrico bensì come sinonimo di ‘detto’, ‘breve enunciato’, ‘battuta’ *sia che lo si riferisca al testo di Alfani* (e su questo nessun dubbio, trattandosi, metricamente, di un sonetto) *sia che lo si riferisca al testo di Cavalcanti*. Ammesso e non concesso che questa seconda sia l’opzione corretta, perché il copista aggiungerebbe l’aggettivo *rimatetto*? Inutile a definire un genere poetico - che è ovviamente, per statuto, rimato - esso avrebbe un senso soltanto se usato per sottolineare il fatto che questo *motto*, questo breve enunciato è - a differenza dei normali motti e mottetti - rimato. Dunque, ripeto, *mottetto* non è qui in alcun modo il nome di un genere metrico come sono invece - nelle rubriche del Chigiano - i consueti *sonetto, canzone, ballata*. Ho sottolineato inoltre il fatto che la rubrica ci porta al medio Trecento (pur potendo evidentemente riflettere quella della sua fonte più antica) perché in quest’epoca le accezioni [1] (che va esclusa in partenza) e [3] sembrano essere le uniche ad avere corso, come dimostrano i brani sacchettiani citati in precedenza. A quest’epoca, circa mezzo secolo dopo Francesco da Barberino, *mottetto* non è mai il nome di un genere metrico bensì appunto quello di un ‘breve detto in prosa o in verso’. E del resto, del mottetto come genere poetico non c’è traccia nei trattati di metrica, né in Antonio da Tempo e discendenti né, più tardi, in Bembo, Minturno, Trissino.

Difende l'interpretazione tradizionale (secondo cui il testo cavalcantiano in questione e i mottetti di Francesco da Barberino appartengono al medesimo genere, che è un genere poetico) Alvaro Barbieri, recensendo questo mio saggio in «Stilistica e metrica italiana», 2 (2002), pp. 296-300. Ribadisco le ragioni per cui non posso accogliere le obiezioni di Barbieri sulla stessa rivista: *Ancora sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, \*. Qui aggiungo soltanto che il fatto che *mottetto*, nell'uso di Francesco da Barberino, sia un altro modo per dire 'detto, battuta, motto arguto', e non il nome di un genere poetico, mi sembra confermato dalla glossa latina dei *Documenti*, curiosamente ignorata dai commentatori. Qui infatti Francesco adopera indistintamente, per designare i suoi testi, la parola *mottettum* e la parola *mottus*: «... sicut regule dant in omne documentum introitum, sic etiam expedit ad ingressum, certorum usum habere *mottorum*» (II, p. 259); «superius parte secunda in tractatu de *mottis*» (III, p. 144); alternandole anche nel medesimo contesto: «lictera istius *mottetti* clara est [...]. Istud *mottum* potest induci ad excusandum et incusandum» (II, pp. 279-280); e *mottus* significa ovviamente 'motto, detto, precetto'. Inoltre, dopo aver consigliato di meditare bene, prima di parlare, i propri 'mottetti' («attende quod ea [...] in corde pluries revolvat et limes»: come si fa appunto coi motti di spirito), Francesco dà un ulteriore suggerimento: «et qui nescit eos facere rimatos prosaicos fabricabit licteraliter vel vulgariter ut loca exigunt tempora et persone» (II, pp. 259-260). Ovvero: chi non sa fare mottetti rimati, li faccia in prosa, e, se crede, usi il volgare o il latino a seconda delle circostanze. Un genere poetico che contempra una così ampia 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 e al di là della forma prosastica o versificata – è la sostanza.