

La forma poetico-musicale del *motet enté* secondo le fonti medievali (fine del XIII-inizio del XIV secolo)

The Musical-Poetic Form *Motet Enté* According to Medieval Sources (End of the 13th-Beginning of the 14th Century)

Federico Saviotti

Università di Pavia

federico.saviotti@unipv.it / unipv.academia.edu/FedericoSaviotti - ORCID: 0000-0001-6273-4104

Rebut: 10/06/2024; acceptat: 15/10/2024; publicat: 28/12/2024

RIASSUNTO: Una rubrica del canzoniere francese *N* (Paris, BnF, fr. 845) intitola una breve sezione della silloge ai «*motets entés*». Sulla base degli esemplari ivi raccolti, si può descrivere il *motet enté* come un componimento poetico-musicale monodico e monostrofico, sprovvisto di evidente *pattern* metrico, rimico e melodico, assimilabile in questo a una singola voce di mottetto polifonico. L'aggettivo *enté* rimanda a un'altra peculiarità del componimento, che si presenta come «innestato» su un *refrain*, del quale costituisce complessivamente una farcitura e, spesso, una sorta di glossa. Benché decine di testi con caratteristiche identiche o molto simili siano presenti in diversi manoscritti coevi spesso privi di notazione musicale, il *motet enté* è stato fin qui sostanzialmente ignorato dalla filologia e dalla storia letteraria (ma non dalla musicologia). Partendo da una ricognizione delle fonti medievali disponibili, mi propongo una più accurata descrizione della forma e una prima delimitazione del *corpus* che tenga conto degli elementi testuali, senza trascurare quelli melodici. Intendo così porre le basi per un futuro lavoro di edizione critica e studio complessivi del repertorio dei mottetti monodici.

PAROLE CHIAVE: trovieri; mottetti; *refrains*; forme metriche; canzonieri francesi.

ABSTRACT: A rubric in the French *chansonier N* (Paris, BnF, fr. 845) assigns a brief section of the codex to the «*motets entés*». Based on the collected specimens, the *motet enté* may be described as a monostrophic musical-poetic composition devoid of a clearly-structured metrical and melodic pattern, thus similar to a single voice of a polyphonic motet. The adjective *enté* refers to another specific feature of this monophonic motet: «grafted» onto a refrain, it appears to be a sort of stuffing – and often also a gloss – to the refrain itself. Although dozens of akin compositions are preserved in a few other songbooks, with or without musical notation, the *motet enté* has been so far considered only by musicologists, who have tried to determine its melodic structure and questioned its possible relationship with polyphony, while philologists have almost completely ignored it. This paper aims to provide an accurate description of this form and a first delimitation of the corpus, based on the medieval sources at disposal and taking into account textual as well as musical aspects. This is intended to be the first step towards a critical edition and thorough study of the monophonic motet repertoire.

KEYWORDS: Trouvères; Motets; Refrains; Metrical forms; French songbooks.

Nel panorama della lirica galloromanza medievale, dominato nel suo periodo aureo dal genere aulico della *canso/chanson*, i generi «a pertinenza lirico-formale» (Bec 1977: 37-39), che riscossero un effimero successo nella fase terminale dell'esperienza trobadorica e trovierica, hanno conosciuto una fortuna critica piuttosto limitata, essendo reputati minori per qualità stilistica, quantità di attestazioni e/o presunta preponderanza della componente musicale su quella testuale. Tuttavia, se le *dansas* (Radaelli 2004) e le *baladas* (Zamuner 2012) occitane e le *balletes* francesi (Doss-Quinby & Rosenberg 2006) sono state adeguatamente edite e studiate in anni recenti da filologi e storici della letteratura, lo stesso non è accaduto per i mottetti monodici, di cui i cosiddetti *motets entés* costituiscono il segmento più cospicuo e caratteristico. Questa forma musico-poetica, pur caratterizzata da una presenza nei canzonieri più abbondante di quella di *dansas* e *baladas*, e più diffusa di quella delle *balletes*, si distingue infatti per essere stata quasi sistematicamente ignorata dalla filologia e dalla storia letteraria (non però dalla musicologia, come si dirà) nell'ultimo secolo.¹

La mia ricerca sul *motet enté* è finalizzata a pubblicare criticamente l'intero repertorio – l'unica edizione moderna (Raynaud 1883), peraltro priva di traduzione e commento ai testi, è sotto vari aspetti superata – tanto nella sua componente testuale quanto in quella musicale, per cui mi avvalgo della fondamentale collaborazione di Christelle Chaillou. La prima fase di questa ricerca prevede la descrizione della forma e la delimitazione del corpus, a partire dalle fonti medievali e in necessario dialogo con la bibliografia esistente, soprattutto di parte musicologica. A ciò è dedicato il presente articolo.²

1. Fatti salvi minimi e cursori accenni, contenenti talvolta travisamenti, che suggeriscono una conoscenza soltanto indiretta del *corpus*: cfr. *infra*. Non costituisce un'eccezione, in tal senso, l'importante articolo di Ardis Butterfield (2003) a cui in più occasioni si farà riferimento nelle pagine che seguono. Se, infatti, la studiosa può essere considerata per formazione e competenze una specialista tanto sul versante testuale quanto su quello musicale, il suo contributo è stato pubblicato – non a caso – su una rivista musicologica e (come purtroppo spesso capita) non è entrato nel dibattito filologico e storico-letterario.

2. Che trae origine da una comunicazione fatta al convegno della Società Italiana di Filologia Romanza *Metodi e reti per la filologia romanza* (Università di Bari Aldo Moro, 20-22 settembre 2023). Ringrazio le colleghe e i colleghi che, con i loro suggerimenti, hanno contribuito a rendere questo contributo meno difettoso, in particolar modo Davide Checchi, Luciano De Santis, Maria Sofia Lannutti, Lucilla Spetia.

1. Il nome e la cosa

Prima di cercare nelle fonti le informazioni che permettano di definire il *motet enté*, credo sia opportuno richiamare i tratti essenziali del mottetto, di cui quello *enté*, provvisoriamente traducibile alla lettera come «innestato»,³ costituirebbe una particolare declinazione. Tale operazione è ad oggi resa complicata dal fatto che proprio negli ultimi anni la vulgata critica sul mottetto, sostanzialmente basata sugli studi di Friedrich Ludwig e Friedrich Gennrich, è stata rimessa in discussione da più parti e su diversi aspetti di rilievo (per citarne soltanto alcuni: modelli formali, luogo e ambiente d'origine, rapporto reciproco tra la produzione in latino e quella in volgare), in particolare in raccolte di saggi come *A Critical Companion to Medieval Motets* (Hartt 2018) e, in minor misura, *Ars Antiqua. Music and Culture in Europe c. 1150-1330* (Bevilacqua & Payne 2020). Non è naturalmente questa la sede, né posseggo le necessarie competenze musicologiche, per prendere posizione in un dibattito che promette di impegnare gli specialisti – *in primis* i musicologi – negli anni a venire. Inevitabilmente la descrizione generale e sommaria del mottetto che fornirò nelle righe seguenti sarà dunque conforme alla tradizione degli studi: discuterò nel § 5 gli ultimi aggiornamenti e le proposte alternative che interessano direttamente il *motet enté*; per tutti gli altri aspetti non posso che rimandare alla bibliografia citata.

Il genere poetico-musicale chiamato *motet*⁴ nascerebbe verosimilmente a Parigi nell'ambito della scuola di Notre Dame nella prima metà del Duecento (ma la sua radice si può forse ritrovare già nella produzione di San Marziale di Limoges alla fine del secolo precedente). Si tratta maggiormente di un componimento polifonico e soprattutto politestuale, in cui cioè le differenti voci – un *tenor* preesistente tratto dal canto gregoriano che viene accompagnato da un *duplum* ed eventualmente da un *triplum* e un *quadruplum* di registro superiore – cantano testi diversi. Per queste voci superiori, in alternativa ai testi in latino e di argomento sacro, si diffonde l'uso di testi in francese e profani, che il più delle volte s'ispirano alla produzione lirica precedente e coeva, *in primis*, ma non solo, alla canzone trovierica, di cui sono ripresi motivi, lessico e stili. Emancipandosi così dall'ambito paraliturgico, il mottetto sarebbe diventato territorio ideale di una raffinata sperimentazione di interferenze melodiche e registrali. In particolare, *refrains* già circolanti tendono a diventare elementi

3. Cfr. la voce *enter*, a cura di Pierre Cromer, nel *DMF* 2023.

4. Malgrado la varietà delle sue manifestazioni pare ragionevole affermare che «the motet is a genre» (Everist 1994: 1948).

strutturali rilevanti nella composizione delle voci di mottetto, di cui va sottolineata, ancora, la libertà formale tanto della musica quanto dei testi: non c'è strofismo e si può parlare di uno schema libero, sprovvisto di un *pattern* metrico-rimico e melodico fisso o ricorrente. Tale aspetto, unito all'evidente predominanza della componente musicale su quella testuale – spesso, almeno in parte, non originale ma di riuso e sicuramente difficile da cogliere nella performance polifonica da parte di un pubblico meno che avvertito –, pare spiegare lo scarso interesse dei filologi e degli storici della letteratura nei confronti di questa produzione. Fanno eccezione e meritano quindi di essere citati Pierre Bec, che nella sua trattazione dei singoli generi della *Lyrique française au Moyen Âge* elenca, seppur cursoriamente, le principali caratteristiche stilistiche, espressive, registrali e tematiche dei mottetti francesi (Bec 1977: 217-219),⁵ e Sylvia Huot che dedica una breve monografia (Huot 1997) all'ibridismo generatore di nuovi significati del mottetto, in un'epoca di passaggio fra la lirica trovierica e il trionfo delle *formes fixes*. Occorre ancora aggiungere che nella seconda metà del XIII secolo il termine *motet* presenta un'evidente polisemia (Hofmann 1970): può infatti indicare l'intera composizione polifonica e politestuale (così nelle rubriche dei manoscritti, ad es.),⁶ il solo *duplum* (nei trattati sulla musica), oppure essere utilizzato come sinonimo di *refrain*. Quest'ultima accezione, particolarmente interessante in quanto pare esplicitare un legame essenziale tra mottetto e *refrain*, si incontra soprattutto in opere letterarie diverse dai mottetti stessi: se ne possono citare almeno una quindicina di attestazioni (Peraino 2011: 195-197) databili alla seconda metà del Duecento e localizzabili soprattutto in Artois, tra cui due in una stessa lirica di Perrin d'Angecourt⁷ (attivo nel terzo quarto del secolo) e addirittura cinque nel «romanzo» di *Renart le Nouvel* di Jacquemart

5. Va precisato che la trattazione di Bec sul mottetto come forma lirica recupera da una parte i brevi cenni di Paul Zumthor (1972: 299-301, per cui si veda *infra*), dall'altra – e soprattutto – gli studi, a quanto pare approfonditi, di Nico van den Boogaard: è in particolare citata una «serie di lezioni» tenute dallo studioso al Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale nel 1975 (*ibid.*: 214, n. 1), la cui versione scritta, di cui si prevedeva la pubblicazione nei *Cahiers de Civilisation Médiévale*, non vide però mai la luce.

6. Come nella sezione del ms. Paris, BnF, fr. 25566 (canzoniere francese W) che accoglie la produzione mottettistica di Adam de la Halle, introdotta (f. 34v) dalla rubrica «Li motet adan».

7. Si tratta della *chanson avec des refrains* «Quant je voi l'erbe amahir» (RS 1390), dove il termine introduce per due volte, nelle prime due strofe, il *refrain* finale: «a cest motet me reclaim: | Je sui jolis pour ce que j'aim! [...] li ert cest motet chantez: | Dame, merci, vous m'ociez!» (Steffens 1905: XVII, v. 8-9, 17-18).

Giélé⁸ (1288-1290). La polisemia del termine andrà tenuta presente nel momento in cui si cercherà di definire il *motet enté*, a cui ora si può ritornare.

Il regesto delle attestazioni medievali note del sintagma «*motet enté*» è presto fatto: sono soltanto tre, e solo due si trovano in fonti sopravvissute fino a oggi. Una compare nel *Jeu du Pelerin*, anonimo prologo al *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle (tràdito unicamente da W, f. 37v-39r, e databile tra il 1288 – anno della presunta morte di Adam – e il 1297, *terminus ante quem* per la confezione del codice),⁹ in cui uno dei personaggi, Rogaut, afferma che Adam «savoit canchons faire, | partures et motés entés» (v. 90-91). Il riferimento, come vedremo, potrebbe essere a uno dei mottetti adamiani, tràditi dallo stesso manoscritto. Ma è l'altra attestazione giunta a noi a rivelarsi dirimente per la definizione della forma. Una rubrica nel margine esterno del f. 184r del canzoniere N (Paris, BnF, fr. 845), indicativamente databile all'ultimo quarto del Duecento,¹⁰ recita: «Ci conmentent | li motet enté» (Fig. 1). Tale rubrica e una grande iniziale *D* decorata inaugurano, sulla colonna b della facciata, la penultima sezione della silloge, in cui allo stato attuale tre carte in ordine scompigliato e non consecutive (ma l'ordine originario f. 184-190-189 è facile da ricostruire) raccolgono 15 componimenti,¹¹ l'ultimo dei quali mutilo per la fine della carta. Tutti sono caratterizzati dai seguenti tratti:¹²

8. Ad es. «Aprés che cant li respondi | li luparde en cantant ensi | che motet plein de melodie: | Vous arés le singnourie, | amis de moi, | che que mes maris n'a mie. [...] Et quant chius ot pardit son cant | chele recanta pié estant | che motet plaisant et joli: | E, Diex si tres douc non a en ami» (Roussel 1961: v. 6729-6742). Sulla base dell'uso sporadico del termine «chanson» per gli stessi *refrains* (ad es. «Et Renars lues prist a canter | che motet basset et seri: | J'ai joie ramenee chi. | Quant dite fu ceste chansons [...]»; *ibid.*, v. 2408-2411), non si può però escludere che l'autore usi la citazione del *refrain* per riferirsi a un intero mottetto monodico. Per la definizione del mottetto monodico, si veda *infra*.

9. Rispetto a tali datazioni, cfr. Saviotti (2023: § 13) e la bibliografia ivi citata.

10. Aubrey (2001) si pronuncia perentoriamente per una datazione tra gli anni '70 e '80 del secolo, ma senza giustificarla. Tra la bibliografia citata dalla studiosa, Huot (1987: 48) parla piuttosto di «manuscript dating from the end of the thirteenth century».

11. È da presumere che il numero complessivo dei componimenti tràditi fosse superiore, ma non è possibile avanzare una stima, dal momento che non è dato sapere quante carte siano andate perdute. La sezione dei *motets entés* è seguita, in chiusura della silloge, da una sezione acefala (per la caduta delle stesse carte) dedicata ai *lais* (7 componimenti).

12. A, B, C e D erano già stati sommariamente segnalati nella descrizione di questi componimenti da Butterfield (2003: 73).

- A) breve estensione (variabile tra i 6 e i 16 versi, con una media di 10,5);
- B) uso esclusivo di versi corti (*l'heptasyllabe* pare essere il più lungo);¹³
- C) assenza di strofismo, ossia di una suddivisione in unità eventualmente dotate di uno schema metrico-rimico e melodico ricorrente;¹⁴
- D) melodie monodiche registrate in notazione non mensurale;
- E) argomento amoroso;
- F) registro cortese.

C è in linea con la descrizione del mottetto sopra proposta (e anche A e soprattutto B sono tratti ampiamente rappresentati se non maggioritari nel repertorio dei mottetti); D, invece, accomuna piuttosto questi *motets entés* alla tradizione musicale dei trovieri, che occupa tutta la parte precedente della silloge, mentre la melodia dei mottetti polifonici è in genere riportata nelle fonti coeve in notazione mensurale. È così, ad esempio, nel principale testimone della tradizione mottettistica, il celeberrimo ms. *Mo* (Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire – Section Médecine, H 196), costituitosi probabilmente a Parigi per agglutinazioni successive di fascicoli tra la seconda metà del XIII e l'inizio del XIV secolo.¹⁵ La compresenza dei tratti E e F, infine, rimanda specificamente alla *chanson* trovierica, laddove il repertorio dei mottetti, pur prediligendo la tematica amorosa (che non risulta comunque esclusiva), presenta una maggiore variabilità di ispirazione e tonalità, non disdegnando gli stilemi tipici della pastorella, l'*allure* popolareggiante delle *chansons à danser* e il cosiddetto «registro della *bonne vie*» (Zumthor 1972: 299-301).

Nessuno dei sei tratti individuati giustifica però l'attribuzione a questi componimenti ibridi dell'epiteto di *entés*, «innestati». Esso fa riferimento a un altro aspetto, ben colto da Gaston Raynaud, primo studioso a essersi occupato delle opere in questione, pubblicate nel suo *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*: «Ce genre de motets se compose d'un refrain connu de deux ou plusieurs

13. L'unico *octosyllabe* attestato, in un componimento eterometrico, potrebbe essere il prodotto di una corruttela. In generale, data la libertà della forma (cfr. il punto C qui di seguito), è arduo stabilire, in assenza di guasti evidenti, se la misura dei versi riportata dalla fonte sia corretta o meno. Su tale problema e le possibili contromisure in sede ecdotica, si veda Chaillou & Saviotti in corso di stampa/2.

14. Si distinguono in questo senso tanto dalla forma canzone (unità strofiche con schema ricorrente) quanto dalla forma *lai-descort* (unità strofiche con schemi differenti tra loro).

15. I diversi notatori utilizzano un sistema di notazione «pre-franconiano» e un sistema «franconiano»: cfr. la scheda relativa in *DIAMM* e la bibliografia ivi citata.

184 301 369

Douce selon deile que ve
 stent al bon raine, quousellon
 iove fent & florissent al pre de
 dedint & de iove me semont.
 car aloz que mont amoz avine
 et ior apreste, mer emue &
 vilaine more trop desone en
 al indore emueus & ior ont
 tout quon me en trone blasme
 met la poeul neiere, iorant
 nent vont auz unel chaner

a doit len amoz tener que
 les iuendone
Ence dame de
 bonaire fin
 cuer amozos merca tunc
 decontant pour uos, douz
 que gimerai touz, septic
 uo cuer nescane mais der
 qu pouz faire, & op in aude
 les quadel mure & in puz
 mon cuer & iorant

*La commene-
 li motet ente*

FIGURA 1 · Canzoniere N, f. 184r
 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

vers, sur lequel est enté ou greffé le reste de la pièce, qui est ainsi intercalée entre les deux parties du refrain» (Raynaud 1883: VIII-IX).¹⁶ Si tratta, dunque, dell'«in- nesto» di un testo poetico e musicale nuovo su un *refrain* già noto, diviso in due parti che vengono posizionate l'una all'*incipit*, l'altra all'*explicit*; la critica musicologica anglofona parla di «split refrain» (Leach 2018). Funzionano in effetti così almeno 9 dei 15 componimenti di *N*, i cui *refrains* sono stati identificati in quanto ricorrono anche altrove (Saint-Cricq 2018: 232-233). In realtà, uno di essi (Lkr 265.1151) presenta una struttura parzialmente differente, dal momento che i tre versi del *refrain* (vdB 1322: «Mesdisanz creveront, | ja ne sauront | la joie que j'ai») si trovano rispettivamente in apertura, al mezzo e in chiusura del componimento (v. 1, 9, 16):

Mesdisanz creveront.

Et qui les fera crever ?

Je, qui por lor mauparler

ne lerai

ma douce dame a amer, 5

ainz l'amerai!

Or pueent assez jangler.

Por tant i morront:

ja ne sauront

ou j'ai mon cuer mis 10

ne por qui je sui jolis,

dont en si grant aguet sont.

De duel en enrageront,

car bien le sai,

et savez qui les confont ? 15

La joie que j'ai.

(Chaillou & Saviotti in corso di stampa/2: VI)

16. Proprio un anno dopo – e ovviamente senza poter conoscere – l'edizione di Raynaud, il dizionario di Godefroy definisce il *motet enté*, insieme alla *ballade entée* (per cui si veda *infra*) e senza distinguerlo da questa, come «chanson terminée par un envoi qui reproduisait ses rimes et son dernier vers» (Gdf: III, 259a). Tale descrizione, almeno in parte tautologica (è la norma per l'*envoi* riprodurre le rime della stanza precedente), è fondamentalmente erranea (anche volendo considerare il termine *chanson* nella sua accezione più ampia di «componimento lirico», il *motet enté* non presenta *envoi*). Tuttavia essa verrà riproposta pressoché alla lettera, come spesso capita per le definizioni di Gdf, da Walter von Wartburg: «*enté*, terminé par un envoi qui reproduit les rimes précédentes et le dernier vers (d'un motet, d'une ballade)» (FEW: IV, 611b).

[*Schiatteranno i maldicenti*. E chi li farà schiattare? Io, che non smetterò per la loro maldicenza di amare la mia dolce dama, la amerò invece! Possono sparlare quanto vogliono. Per questo moriranno: *non sapranno mai* dove ho riposto il mio cuore né per chi sono gioioso, malgrado la grande vigilanza che fanno. S'infurieranno per il dispetto, lo so bene, e sapete chi li confonde? *La gioia che ho*.¹⁷]

Piuttosto che una contravvenzione rispetto al modello sopra indicato, tale soluzione pare rappresentarne una particolare declinazione. È ragionevole presumere – anche se non è possibile verificarlo – che anche i restanti componimenti di *N* funzionassero nello stesso modo: se si accostano i loro versi incipitari e finali, in tutti i casi si ricostruisce un brano che ha coerenza logico-sintattica e semantica, e dal punto di vista stilistico e registrale è senza dubbio assimilabile a un *refrain*. Peraltro, li considerano dei *refrains*, malgrado l'unicità di attestazione, gli estensori dei repertori di riferimento, vdB e *Refrain*,¹⁸ come nei due esempi seguenti:¹⁹ «Hé, Dex! Tant doucement | [...] | me tient li mal que j'ai» (Lkr 265.751, v. 1 e 13; vdB 832); «Quant plus sui loig de ma dame | [...] | et je plus i pens souvent» (Lkr 265.1474, v. 1 e 6; vdB 1557). In quest'ultimo caso, anche la ripresa nel penultimo verso del testo del primo elemento della correlazione *quant* (cui risponde *plus* nell'ultimo verso) che compare al v. 1 corrobora la lettura proposta (Peraino 2011: 210).

È possibile aggiungere un ulteriore elemento, di ordine codicologico, a supporto dell'interpretazione data da Raynaud e condivisa – presumibilmente per via di un'autonoma ricognizione sulle fonti – dalla critica musicologica, a partire dall'*auctoritas* di Ludwig (Lu). Il componimento (RS 1641) immediatamente precedente la rubrica sullo stesso f. 184r, pur trascritto senza soluzione di continuità dalla stessa mano e presentando come i *motets entés* una struttura non strofica, si differenzia per almeno due aspetti dai seguenti. Si tratta, infatti, di un testo nettamente più lungo (20 versi) e, soprattutto, leggendone *incipit* («Douce seson d'esté | que verdissent cil bois ramé»; Spanke 1925: CXL, v. 1-2)

17. Le traduzioni dei testi citati, funzionali a chiarirne l'interpretazione sintattica ancor prima che semantica, sono di chi scrive. Nei testi come nelle traduzioni, i *refrains* sono resi in corsivo.

18. È di diverso avviso Everist (1994: 83) che afferma che solo 6 dei 15 componimenti funzionino secondo il meccanismo descritto (e solo quattro di questi sarebbero costruiti a partire da *refrains* altrimenti noti), ma senza fornire prove. Per le posizioni sostenute dallo studioso sul *motet enté* in generale si veda *infra*, § 5.

19. I testi dei *motets entés* di *N* sono citati secondo l'edizione critica da me procurata (Chaillou & Saviotti in corso di stampa/2).

ed *explicit* («ci doit l'en amors semer | qu'eles i vendront»; *ibid.*: v. 19-20), si può ragionevolmente escludere che congiungendoli si ottenga un *refrain*, anche perché il solo *explicit* funge da *refrain* (vdB 355a*) altrove, nel *Livre des amouretes* (Grossel & Ibos-Augé 2023: 417, § 11). Se ne dovrà concludere che la rubrica e l'iniziale miniata – che peraltro inaugura nella parte principale della silloge solo le sezioni dei trovieri ritenuti più importanti (Huot 1987: 49) – segnano con precisione proprio l'inizio dei componimenti caratterizzati da una funzione strutturante del *refrain*: per il compilatore, i seguenti e non il precedente sono da considerare *motets entés*.²⁰

Un'altra fonte va richiamata, infine, benché non risulti di grande aiuto per confermare o precisare la definizione di Raynaud. Si tratta di un passo dell'*Ars musicae* di Grocheo (ca. 1300), evasivo e ambiguo, come spesso capita ai trattatisti del basso Medioevo:²¹ «Est etiam alius modus cantilenarum, quem cantum insertum vel cantilenam entatam vocant, qui ad modum cantilenarum incipit et earum fine clauditur vel finitur, sicut gallice *Je m'endormi el sentier*» (Page 1993: 27). Qui viene detto «cantilena entata» (o «cantum insertum») un componimento che inizia e finisce alla maniera delle cantilene, ossia su un *refrain* («Responsorium vero est quo omnis cantilena incipit et terminatur»; *ibid.*: 29), come i tre tipi di cantilena *rotundellus* (*rondeau*), *stantipes* (grossomodo corrispondente all'*estampie*) e *ductia* (forse *virelai*) appena prima descritti dall'autore. Se la definizione non è puramente tautologica (una cantilena che inizia e finisce come una cantilena...), si può sospettare che Grocheo, che prima traduce in latino (*insertum*) poi riproduce mediante un calco (*entatam*) l'aggettivo francese *enté*, avesse in mente proprio la forma monodica (tale è per definizione

20. Spanke (1925: 409; RS 1641) lo considera un *lai* (così pure Lkr 265.559), in continuità – che però non è in effetti tale – con la relativa sezione che chiude la silloge (è da notare che RS, diversamente da Lkr, non repertoria i mottetti, di qualsiasi tipo essi siano). Peraino (2011: 208) sottolinea invece i tratti che accomunano RS 1641 ai 15 componimenti seguenti considerando l'uno (che *Refrain* etichetta come «motet?») e gli altri come «monophonic motets»; si veda anche *infra*, n. 58.

21. Il caso più eclatante è probabilmente quello dell'*Art de dictier* di Eustache Deschamps (1392), testimonianza fondamentale in quanto unica nel dare conto delle *formes fixes* impiegate da Guillaume de Machaut e dai poeti della generazione successiva, ma caratterizzato da una serie di lacune e incoerenze terminologiche e concettuali – si veda ad esempio la sua contorta descrizione del *virelai* (Hoepffner 1920: 22; Chaillou & Saviotti in corso di stampa/1) – che renderebbero quasi impossibile ricostruire il funzionamento di tali forme se non ne fossero conservati degli esemplari (i quali, peraltro, talvolta non corrispondono se non in parte alla descrizione che ne fornisce Deschamps [Butterfield 2003: 95]).

la cantilena) del *motet enté* (Mullally 1998: 8).²² Purtroppo, l'*incipit* citato come esempio è tratto da un testo finora irreperibile, ma per lessico, tono e contenuto può senz'altro costituire il primo segmento di un perduto *refrain*, comparabile ad esempio a vdB 1433 («Or ai ge trop dormi: | on m'a m'amie amblee») o 1825 («Un petitet mi endormi»).

Occorre ancora precisare che quanto fin qui argomentato si riferisce essenzialmente all'aspetto testuale. Il meccanismo di bipartizione di un *refrain* già noto come origine del componimento è però assai meno significativo se si guarda invece alla musica. Infatti, solo in due casi si riscontra identità melodica tra le attestazioni dello stesso *refrain* nei *motets entés* di *N* e in altre fonti (Everist 1994: 82-83).²³ Si constata, inoltre, in non pochi casi una tendenza alla ripetizione della stessa frase musicale per le due parti del *refrain* poste all'*incipit* e l'*explicit*, spesso estesa pure ad alcuni dei versi interni del *motet*. Su queste caratteristiche melodiche dei *motets entés* e sul loro rapporto con quelle testuali si è soffermata la critica musicologica nell'ultimo trentennio (pur con valutazioni diverse del numero esatto di componimenti coinvolti),²⁴ provando anche a proporre una definizione della forma diversa da quella vulgata: tornerò su questo aspetto nell'ultimo paragrafo dell'articolo (§ 5). Prima, però, mi pare opportuno sondare la consistenza del corpus (§ 2), individuare, laddove possibile, autori noti (§ 3) e approfondire il meccanismo dell'innesto nel *motet* e in altre forme *entées* (§ 4), sempre a partire dalle poche fonti disponibili.

2. Fonti perdute e fonti reticenti: per una delimitazione del corpus

La testimonianza di *N* è, come detto, l'unica su cui si possa ragionevolmente fondare una definizione del *motet enté*, dal momento che soltanto in questo manoscritto si trova l'etichetta in questione riferita a un raggruppamento di componimenti. Essa si trovava anche – terza occorrenza medievale nota del sintagma *motet enté* dopo il *Jeu du Pèlerin* e *N* appunto – nel canzoniere trovierico di Mesmes, di cui

22. Ma cfr. la diversa, e più ampiamente comprensiva, interpretazione di Peraino (2011: 228-229).

23. Sul grado di stabilità globale delle melodie dei *refrains* nella tradizione manoscritta che li riporta (all'interno di lirica monodica, composizioni polifoniche od opere narrative) il dibattito è vivace tra gli specialisti (Saltzstein 2013: 18-19). Pare cauto affermare che, come per i componimenti trovierici, la melodia sia in ogni caso più del testo suscettibile di modifiche durante la sua circolazione.

24. Si tratterebbe di 10 pezzi su 15 per Everist (1994: 89), 7 per Peraino (2011: 210-211) e addirittura 13 per Butterfield (2003: 76-77), che prende però in considerazione tutti i casi di ripetizione melodica anche parziale.

Claude Fauchet fornì a suo tempo una descrizione e diverse citazioni (soprattutto nel suo quaderno autografo, ms. Paris, BnF, fr. 24726), ma che è purtroppo scomparso nel corso dell'Ottocento e risulta attualmente irreperibile. Appartenente, stando ai contenuti, alla medesima famiglia stemmatica S^{II} di N (Espinier-Scott 1938: 264-271), Mesmes presenta infatti un'identica rubrica «Ci commencent li motet enté» (f. 247, secondo la numerazione riportata da Fauchet)²⁵ in apertura di quella che parrebbe essere la sezione finale della silloge (la cui entità complessiva non è nota).²⁶ È dato conoscere solo l'*incipit* del primo componimento, «El mois d'avril qu'yver va departant», che non sembra però poter funzionare come quelli di N appena descritti, in quanto il verso iniziale citato suona come un *début printanier* da canzone cortese piuttosto che come un *refrain*.²⁷

Testimonianze positive ma laconiche sono invece quelle dei manoscritti che riportano componimenti assimilabili del tutto o in parte a quelli di N, ma in cui manca un loro esplicito inquadramento da parte dei compilatori. Tra queste fonti, andrà citato prima di tutto il canzoniere I (Oxford, Bodleian Library, Douce 308), latore di 4 dei 15 *motets entés* di N (gli altri 11 sono *unica*), ma senza notazione musicale.²⁸ I mottetti vi si trovano, seguiti dai *rondeaux* (ma un mottetto è inserito tra questi ultimi), in coda alle *sottes chansons contre amour*, senza soluzione di continuità: mancano infatti qualsiasi rubrica, iniziale decorata e/o stacco palese (solo due righe sono lasciate in bianco) rispetto a quanto precede (Fig. 2). Ciò distingue questo segmento finale del codice oxoniense (f. 243v-250r) tanto dalle sezioni per genere che lo precedono (tutte inaugurate da una miniatura, in testa alla prima colonna del *recto*) quanto da partizioni più organiche riservate alle stesse due forme – considerate come affini probabilmente per il ruolo strutturale del *refrain* che le accomuna (Doss-Quinby 2012: 439)²⁹ – in altre sillogi (ad es. a,

25. Paris, BnF, fr. 24726, f. 105r.

26. Come in N, anche in Mesmes si trovava una sezione dedicata ai *lais*, ma anteposta a quella dei *motets entés*. È possibile sospettare, sulla base dell'affinità tra le due fonti, che il disordine già segnalato per le ultime carte di N interessi anche la posizione reciproca di *lais* e mottetti?

27. Come segnalato da Hans Tischler (Karp 1962: 64, n. 26), un testo dotato esattamente dello stesso attacco costituisce la voce superiore di tre mottetti polifonici tra loro collegati (Lu 318), nella quale due diversi *refrains* si trovano bensì in posizione interna e finale rispettivamente. Se ne vedano le schede in *Refrain* (rispettivamente M318/1, 2 e 3).

28. Si tratta di «Douce dame debonaire» (Lkr 265.547), «Mesdisanz creveront» (Lkr 265.1151), «He, Dex! Je n'i puis durer», (Lkr 265.755) e «Dex, la reverré je ja» (Lkr 265.233).

29. Ma secondo Leach (2018: 22) quelle di I andrebbero intese come due distinte sezioni, una per ciascuna forma, sulla base della repertorizzazione bipartita: dal n° 1 al n° 63 mottetti, n° 64-n° 101 *rondeaux* (eccezion fatta per il solo mottetto, n° 97, registrato tra i *rondeaux*).

uours en uoïler. me fance a mors
cest por uos noirs chaulas. se uo
stre amor puis auoir por noiant.
tant en fera a notrue crokier.
bien demi an an areis ke mesch.

Trop suix iohette. doucette plu
rans. belle pucelette. nai pais
quinze ans. point ma ma melette.
selonc lou rans. oz deure a pran
dre. damors et antandre. les sam
blans dedixans. mais ie suix mis
en prison. de deu la maleison. ke
mi mist. mal et uilenie pechier
fist. de tel pucelette. mettre en a
biete. trop mesprut. par mai
soy. an religion uiure ait grant
doloz. car trop suix ionette.

Trop longement mar failit.
ma dame dauoir merat. si ne
seit nule ranson. conkes nule mer
prison ne si an uers. mais plus
fiere ke hon. larrus a des en uer
mi. sanserui. tant amors mont
an hardi. ke ie di an ma chanson.
dame iert il tous iors anli. ke
iamern sans gueridon.

Daureis suix pres dou cuer sam
plane. dont li fers est mist bien a

gues. ke par mi les dous cousteis.
mar ferut an regardant. dont
li cousteis ne se sant. mais li cuer
an est mal mis. se celle a cui suix
amis. ne lou prant an la menue.
deus ie ne truis ki lou fermatene.

Lautrier iuer man alai. par. i.
destor. genti pucelle trouai conte
dator. eus ot uairs et lou cuer
gai. plam de dousor. et chantoit
dex ke fera. cest la fins la fins au
ke nuns die iamern.

Qeu ke plus ma gree mi font a
loignier. felons losangier. las q
dure destinee. mi soffre deus a a
uoir. cant la muedre ke soit nee
mesuet moins ueoir.

Bone compaignie. cant elle est bie
pruee. maint ieu mainte druerie
fait faire eslee. mais cant chascun
tient samie. cointe et bien parée.
loz est par droit bone uie chascun
dans menee. li mangiers est ator
neis. et la tauble a prestee. de boi
uins i ot asseis par cui ioie est me
nee. a pres mangier font uenir.
les deis a la samblee. sor la tauble
sont poseis. li oïtes siet pardeleis.
ke dit buueis buueis. et cant
uins fait li creis. li nos fait. i. i. i.

FIGURA 2 · Canzoniere I, f. 243v

(fonte: digital.bodleian.ox.ac.uk / Oxford, Bodleian Library)

f. 114-119; pure qui manca la rubrica, che compare però nella tavola di sommario: «ce sont motet (et) roondel», f. 3r). Non è chiaro se in *I* tale segmento appartenesse o meno al progetto originario del canzoniere: a favore, si possono citare l'unitarietà della trascrizione dei testi e la coerenza della *mise en page*; contro, la già segnalata assenza di stacco materiale, miniatura e indicazioni paratestuali, cui si accompagnano quella della numerazione dei componimenti (sistematicamente presente altrove nel canzoniere) e il silenzio della tavola. Dei 100 pezzi³⁰ tràditi, 37 sono *rondeaux*, mentre 63 condividono almeno i tratti A-B-C-E (spesso anche F) individuati per i *motets entés* di *N*.³¹ Di questi 63:

- 28 presentano un'evidente struttura con *refrain* (attestato altrove) diviso tra *incipit* e *explicit*;
- 17 paiono avere³² la stessa struttura (così Lkr) e altri tre potrebbero forse averla, ma non comportano *refrains* altrimenti noti (sono tuttavia repertoriati come tali da vdB).

Il 76 % dei mottetti di *I* può dunque essere ragionevolmente considerato *enté*,³³ nei restanti casi, invece, un *refrain* compare indiviso in posizione iniziale e/o finale (11 esemplari)³⁴ oppure sembra mancare del tutto (3). Ancora, di uno dei *motets entés* tràditi sia da *N* che da *I* (Lkr 265.233) si conosce una terza attestazione tra le inserzioni liriche del *Roman de Meliacin* di Girart d'Amiens (databile al 1285), dove compaiono altri due componimenti affini, entrambi *unica*, uno dei quali («Onques mais n'amai», Lkr 265.1255) presenta la stessa

30. In realtà 101, ma uno di essi è copiato due volte con solo trascurabili varianti (n° 32 e 51).

31. Per una descrizione di questa sezione si veda lo studio premesso all'edizione diplomatica del canzoniere *I* da Mary Atchison (2005: 80-88).

32. Tra questi si distingue il caso di «Dame, se vos voleis m'amour», in cui l'*incipit* utilizza il primo verso del presunto *refrain* di due versi (vdB 444, in attestazione unica), mentre l'*explicit* lo riporta nella sua interezza. Se non si tratta di un errore di trascrizione da parte del copista, si può pensare a una modalità ibrida tra la forma «innestata» e quella in cui lo stesso *refrain* si trova per intero sia all'inizio che alla fine (per cui cfr. *infra*, n. 41).

33. Il mio computo è basato sulla lettura e trascrizione di tutti i testi in vista dell'edizione e sulla consultazione dei repertori disponibili (Lkr, vdB, *Refrain*). Segnalo che nemmeno Leach (2018: 23) e Saint-Cricq (2018: 232) paiono avere dubbi sull'opportunità di considerare come *refrains* a tutti gli effetti anche quelli non altrimenti attestati, purché dotati di struttura sintattica e stile coerenti: la prima studiosa ne individua 44 in *I*, il secondo 48.

34. Per almeno cinque di questi componimenti (Lkr 265.302, 670, 964, 1462, 1519) l'estensore del repertorio parla incongruamente di «*motet enté*».

suddivisione in tre segmenti del *refrain* (vdB 1422) già descritta sopra per Lkr 265.1151. Come in *I*, la notazione musicale è assente in tutti i cinque testimoni del romanzo.³⁵

Un certo numero di componimenti con caratteristiche assimilabili si trova anche in almeno altre due sillogi. Confezionato intorno all'anno 1300 in Artois, il canzoniere *a* riporta nove poemetti monodici notati, che condividono i tratti dei 15 mottetti di *N* ad eccezione della struttura a innesto. Posti a suggello di sezioni dedicate a singoli trovieri o generi specifici, oppure in chiusura di fascicolo sulla base di un attento calcolo dello spazio necessario, tali componimenti, privi di rubrica ma provvisti di iniziale miniata e talvolta di notazione (negli altri casi sono stati comunque tracciati i righi), paiono ben armonizzati al progetto originario del canzoniere (se non ne facevano parte fin dal principio): la maggior parte di essi è infatti repertoriato nella tavola iniziale e presenta una certa coerenza tonale e registrale rispetto ai *corpora* adiacenti (Tyssens 1998: 21-22). Di diverso tipo e spesso prive di rapporti evidenti con lo strato originario della silloge sono invece le cosiddette «aggiunte» dello *Chansonnier du Roi*: un raggruppamento eterogeneo di 44 pezzi tutti notati, in cui maggioritari sono i generi a dominante musicale e da ballo (come *dansas* e *descortz* in lingua d'oc, *rondeaux* in francese, le prime *estampies* et *danses* strumentali ad oggi note) trascritti da molte mani diverse anche non calligrafiche come riempitivi di colonne e intere pagine lasciate in bianco (Fig. 3), quasi ad aggiornamento della collezione lirica originaria, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, presumibilmente nella Napoli angioina (Asperti 1995: 121-133; Hatzikiria-kos 2020: 129-175). Anche fra tali aggiunte, tuttavia, si riscontra la presenza di un significativo numero di componimenti (almeno sette, più forse altri due, l'uno acefalo, l'altro mutilo, per i quali è proprio l'incompletezza a lasciare il dubbio),³⁶ sempre in attestazione unica, che paiono corrispondere in pieno alla definizione data per il *motet enté*;³⁷ in almeno otto (sette secondo Saint-Cricq 2018: 232) di questi nove casi i *refrains* coinvolti sono attestati.³⁸

35. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, IV 319; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2757; Paris, BnF, fr. 1455, 1589 e 1633. Negli ultimi due mss. menzionati il copista ha però lasciato tra le righe di testo lo spazio necessario per l'eventuale inserimento dei righi e delle note.

36. Così per Spanke (1943: 93-100), mentre Ludwig (Lu: 622) ne riconosce con sicurezza cinque.

37. Asperti (1995: 122-123), che non usa l'etichetta *motet enté*, li definisce globalmente «*motets à refrain*».

38. vdB ne segnala solo sei (*ibid.*: 123), indicando come *refrains* finali non altrimenti attestati quelli di due mottetti che sono però interpretabili come *entés* (l'acefalo Lkr 265.269,

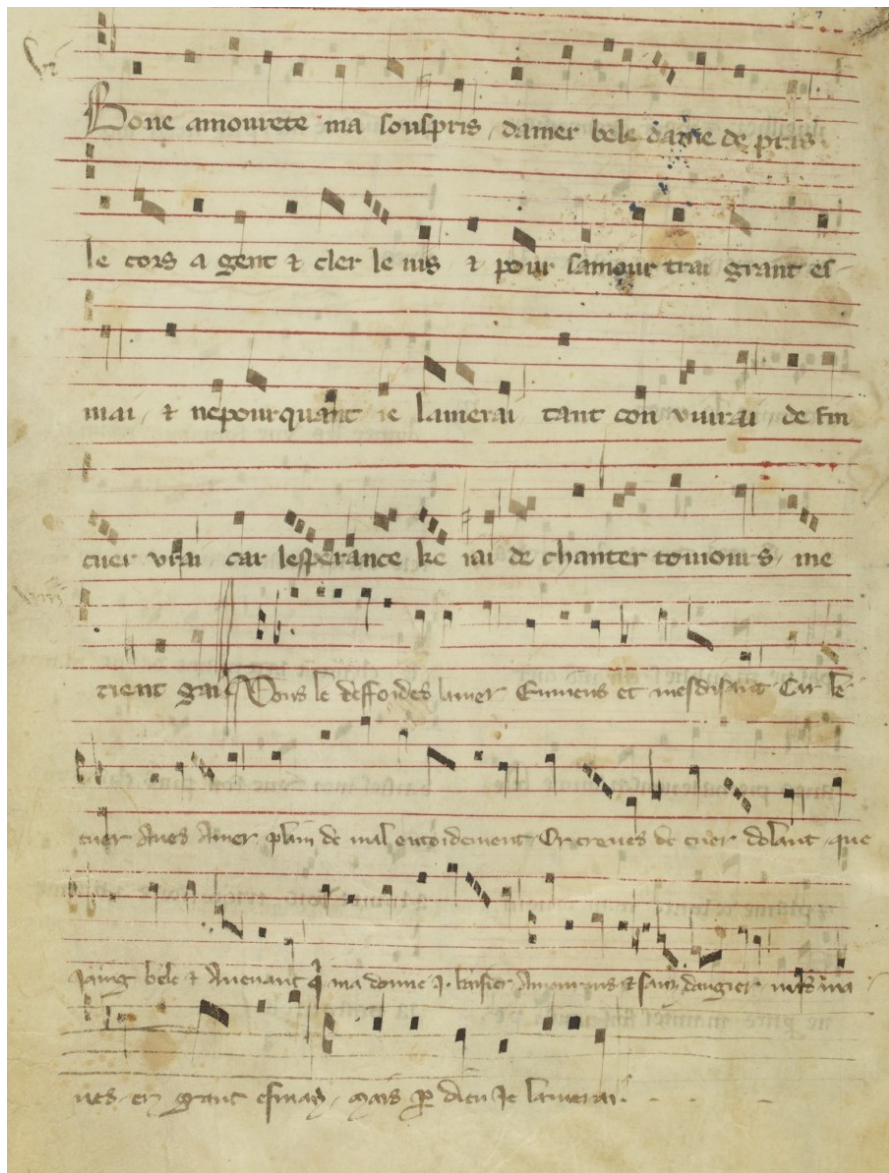


FIGURA 3 · Canzoniere M, f. 3v
 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Al netto della possibile presenza di singoli ulteriori componimenti in fonti diverse, sulla base di quanto fin qui riportato si può dunque dare per assodata la sopravvivenza di almeno 50 (ma verosimilmente fino a 70, se solo si potessero trovare altre attestazioni dei relativi *refrains*) *motets entés*. Altri 27 componimenti si possono invece ragionevolmente – seguendo la critica musicologica, ma con una formula del tutto ignota alle fonti – definire «mottetti monodici» (*monophonic motets*), in quanto sono provvisti delle medesime caratteristiche di quelli *entés* ma mancano del meccanismo dell’innesto.

Ai *motets entés* monodici si potranno poi eventualmente accostare i testi «innestati» che si incontrano tra le singole voci di mottetti polifonici. Una ricerca sommaria sulle principali fonti del repertorio mottettistico in lingua d’oil (tra cui *Mo*, ma pure la sezione riservata ai mottetti dei canzonieri trovierici *a*, *M* e soprattutto *T*,³⁹ e altre ancora)⁴⁰ ha restituito circa una trentina di testi (33 secondo Saint-Cricq 2018: 232), talvolta con tradizione pluritestimoniale, che funzionano come i *motets entés* monodici a partire da un *refrain* altrove attestato e quasi altrettanti di cui si potrebbe dire lo stesso in presenza di ulteriori occorrenze del loro *refrain*; in un caso eccezionale (*Mo*, f. 210v), addirittura due delle voci superiori del mottetto si presentano come *entées* a partire dallo stesso *refrain* (vdB 36).⁴¹ La circostanza che taluni dei mottetti monodici, tra cui almeno nove di quelli *entés* trāditi da *I* (più altri dieci di quelli non *entés*)⁴² ma pure almeno sette dei nove non *entés* di *a*, compaiono identici anche come singole voci – sempre *dupla*, ovvero voci di *motet* (Leach 2018: 26-27) – di componimenti polifonici, costringe a interrogarsi sul rapporto genetico e generico

vdB 596 ma in effetti 385, e Lkr 265.823, vdB 1253 ma in effetti 955). Dal canto suo, Hatziki-riakos (2020: 166-167) afferma che tutti i *refrains* si trovano attestati altrove tranne vdB 873 (di cui sono in realtà note almeno altre due occorrenze: cfr. *Refrain*).

39. Per coerenza con il resto del discorso, utilizzo anche per le sezioni di mottetti dei canzonieri *M* e *T* le stesse sigle impiegate per il corpus trovierico. Ricordo però che nella tradizione degli studi sui mottetti il primo è indicato con la sigla *R* (= *Roi*), il secondo con la sigla *N* (= *Noailles*).

40. Tra queste: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115; Cambrai, Bibliothèque municipale, A 410; Paris, BnF, lat. 15139 e n.a.fr. 13521; Torino, Biblioteca Reale, Vari 42; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099.

41. Pare essere, invece, una fattispecie solo in parte assimilabile quella delle voci che presentano lo stesso *refrain* ripetuto in testa e in coda (ad es. vdB 1287, nel mottetto a due voci «Ma loiaus pensee / In seculum», trādito da *Mo*, f. 242r, e *T*, f. 183r), per cui si veda *infra*.

42. Ne segnala 18, invece che 19, Leach (2018: 20-21, tab. 1.1).

tra i due *corpora* così intersecantisi. Affronterò, per quanto mi è possibile, la questione, nel § 5.

3. Il primo esemplare (Adam de la Halle o Jehan Erart)?

Proprio a un testo del tipo di quelli appena descritti, un *duplum* con *split refrain*, che compare in uno dei cinque mottetti (tutti polifonici) trãditi da W all'interno dell'*opera omnia* di Adam de la Halle, fa probabilmente riferimento il passo del *Jeu du Pèlerin* sopra citato:

A Dieu commant amouretes	
car je m'en vois,	
dolans pour les douchetes,	
fors dou douc païs d'Artois	
qui est si mus et destrois,	5
pour che que li bourgeois	
ont esté si fourmené,	
qu'il n'i queurt drois	
ne lois.	
Gros tournois	10
ont avulés	
contes et rois,	
justiches et prelas tant de fois	
que mainte bele compaingne,	
dont Arras mehaingne,	15
laissent amis et maisons et harnois	
et fuient cha deus, cha trois	
souspirant en terre estrange.	
(Badel 1995: motet I, <i>duplum</i>)	

[Affido a Dio il mio amore, poiché me ne vado, dolente per la graziosetta, lontano dal dolce paese d'Artois, che è così muto e oppresso dal momento che i borghesi sono stati tanto tormentati che né diritto né legge vi hanno (ormai) corso. Grandi ricchezze hanno accecato così tante volte conti e re, giudici e prelati, che molte belle mogli lasciano, danneggiando Arras, amici, case e cose e fuggono, due di qua, tre di là, *sospirando in terra straniera*]

Come si vede, il meccanismo di innesto a partire dal *refrain* – «A Dieu commant amouretes | car je m'en vois | souspirant en terre estrange» (vdB 12), che ricorre in un *rondeau* (Badel 1995: *rondeau V*) dello stesso autore – è esattamente quello descritto da Raynaud.

Allude probabilmente proprio a questo mottetto la voce *motet* redatta da Jacques Chailley per il *Dictionnaire des lettres françaises*, quando definisce il *motet enté* come segue:

genre de motet particulier, en usage vers la fin du XIII^e siècle, influencé par la mode des refrains. Dans le motet enté, l'une des parties – généralement la partie de motet – commence et finit par la citation, parole et musique, d'un morceau préexistant – souvent un rondeau – entre les deux moitiés duquel se glisse un commentaire libre. Adam de la Halle a composé des motets entés.
(Chailley 1964: 1031)

Si può sospettare che lo studioso, che non può ignorare la distinzione tra *rondeau* e *refrain*, parlando di «citazione di un *rondeau*» abbia in mente il *rondeau* V di Adam, il cui *refrain* è appunto reimpiegato nel testo innestato.⁴³ Per il resto, si può rimarcare come Chailley, non diversamente dai colleghi specialisti di testi, ignori la testimonianza di *N* (e debba quindi desumere l'etichetta *motet enté* dal *Jeu du Pèlerin*), dal momento che si concentra soltanto sulla produzione polifonica («partie» andrà riferito alla singola voce del mottetto pluritestuale).⁴⁴ Ancora, la datazione alla fine del Duecento del momento di fioritura del *motet enté* è forse un po' troppo perentoria: più prudente sarebbe riferirla alle fonti disponibili.

È verosimile che ricavi da Chailley il riferimento al grande poeta di Arras Hélène Bellon-Méguelle, che nell'introduzione a una raccolta di contributi sull'«invenzione letteraria intorno al 1300», illustrando «les expérimentations

43. Debitrice di tale impostazione è Rosanna Brusegan, che nella sua traduzione del *Jeu du Pèlerin* rende *motets entés* semplicemente come «mottetti a più voci» (Brusegan 2004: 143) – cfr. pure nella precedente edizione del *Jeu*, «sorte de chants à plusieurs voix» (Langlois 1924: 90) – mentre al momento di commentare il testo propone una definizione più articolata, citando esplicitamente Chailley: «mottetti in cui una delle parti comincia e finisce con la citazione di un brano preesistente, generalmente un *rondeau*; in uso alla fine del XIII secolo» (Brusegan 2004: 386). Simile menzione del *rondeau* invece del *refrain*, ma nel quadro di una diversa – e fuorviante – descrizione del *motet enté* si trova in Zumthor (1972: 263), che parla di mottetti che «utilisent, pour l'une ou l'autre de leurs voix, un rondeau entier, refrain et couplet» (cfr. pure Bec 1977: 218, n. 11). La forma evocata pare semmai essere quella tradizionalmente chiamata dalla critica musicologica *rondeau motet* (Everist 1988), per quanto negli ultimi anni gli specialisti tendano a evitare una categorizzazione (che risale a Gennrich) avvertita come troppo stringente dei diversi tipi di mottetto.

44. La medesima, quasi automatica, collocazione del *motet enté* nell'ambito dei generi polifonici si trova anche, implicitamente, in una nota marginale della monografia di Huot (1997: 200, n. 9), dove si specifica che «a motet containing a refrain is known as a *motet enté*».

sur les formes versifiées», sostiene che «Adam de la Halle est [...] à l'origine du motet enté dont il compose le premier exemple, à la fin du XIII^e siècle, en ajoutant à cette chanson à plusieurs voix un refrain emprunté à une pièce lyrique antérieure» (Bellon-Méguelle 2011: 15). La studiosa, però, aggiunge un elemento che manca nella voce del *DLF* sopra citata: la responsabilità di Adam nell'invenzione della forma in questione, per cui non viene fornita alcuna giustificazione e che pare poco verosimile. Infatti, prima che Adam iniziasse la propria attività poetica (non prima del 1260 *ca.*),⁴⁵ un altro troviero suo concittadino, Jehan Erart, morto nel 1258 o nel 1259 (De Santis 2023: 6), compose quello che è di fatto l'unico *motet enté* monodico che non sia stato tramandato adespoto (*unicum* di T, f. 131v; rubrica: «Jehan erars»):⁴⁶

Mes cuers n'est mie a moi,	
ains l'a cele qui doi	
rendre grasses et gré	
de çou: k'en li trové	
ai loiauté et foi;	5
et si ne sai pour quoi	
se tiegne a enganee,	
de moi est bien amee:	
bien li faic a savoir	
ke s'amie ami a	10
del tout a son voloir,	
ma douce dame l'a.	
(De Santis 2023: XXI)	

[Il mio cuore non mi appartiene, lo ha invece colei a cui devo rendere grazie ed essere riconoscente per questo: che ho trovato in lei lealtà e fedeltà. Eppure non so perché si consideri ingannata: la amo davvero e le faccio sapere che se un'amata ha un innamorato del tutto al suo volere, lo ha la mia dolce signora.]

Il componimento, formato da dodici *hexasyllabes* e accompagnato nel testimone unico da una melodia che ha la struttura dell'oda continua, è costruito a

45. Ma secondo la *Chronologie* stilata dalla stessa Bellon-Méguelle (2011: 24) la produzione lirica adamiana andrebbe collocata addirittura intorno al 1280. Per la datazione, approssimativa quando anche possibile, delle opere di Adam, si vedano le più recenti posizioni espresse nei saggi raccolti in Saltzstein (2019) e la relativa discussione in Saviotti 2023.

46. La questione dell'autorialità nel corpus dei mottetti in francese resta un aspetto da sondare, a partire dal legame tra mottetti e *chansons* eventualmente tradite negli stessi canzonieri, come rilevato da Saint-Cricq (2018: 242).

partire da quello che può chiaramente essere interpretato come un *refrain* (vdB 1320), benché l'unica altra presunta attestazione nota («Mon fin cuer n'est pas a moi: | ma dame l'a», in posizione iniziale nel *tripulum* di un mottetto trådito da *Mo*, f. 211v) presenti significative differenze a livello di metro e melodia. Già edito da Raynaud (1883: 127-128, XV) senza alcuna indicazione relativa alla presenza di un *refrain*, il testo è poi segnalato dai repertori come «*motet enté*» (RS 1663; Lkr 154.17). Il primo editore dell'opera poetica del troviero ne fotografa così le caratteristiche formali: «une composition musicale dont le premier et le dernier vers forment une unité complète préexistante, maintenant séparés par quelques vers greffés sur cette unité» (Newcombe 1972: 133). Rileviamo – per concludere questa carrellata di definizioni e descrizioni, spesso improprie, della forma che ci interessa – che un inquadramento del *motet enté* conforme a quanto indicano le fonti medievali non si trova nel corso dell'ultimo secolo se non laddove gli specialisti si siano confrontati direttamente con i componimenti, che sia per pubblicarne il testo oppure nel quadro di un catalogo complessivo della produzione lirica: oltre a RS, va ricordato Lkr, che attribuisce la qualifica di «*motet enté*» tanto ai pezzi monodici di cui ci stiamo occupando (talvolta anche a quelli sprovvisti di *split refrain*) quanto (ma non sempre) ai mottetti polifonici che presentano una singola voce *entée*.⁴⁷

4. *Refrains* «innestati»: i mottetti e le altre forme *entées*

La formula *motet enté* pare perfettamente selezionata per dare conto della funzione strutturante e perfino generatrice giocata dai *refrains*, tanto che, sulla base della polisemia del termine *motet*, si esiterebbe a stabilire se l'interpretazione più corretta della formula sia «mottetto innestato (su un *refrain*)» oppure «*refrain* sul quale è stato praticato un innesto» (Leach 2018: 19), senza escludere che l'ambivalenza possa essere voluta. È il caso, in questo senso, di avere ben presente che cosa sia tecnicamente un innesto. Tale pratica agronomica, in uso fin dall'Antichità e del tutto comune oggi come nel Duecento, doveva risultare assai più familiare per le persone del Medioevo, partecipi di una civiltà essenzialmente legata alla terra anche quando non direttamente coinvolta nelle attività agricole, rispetto a quanto lo sia oggi per qualsiasi europeo che non si

47. Così pure il database *Refrain*, che indica con precisione la posizione dei *refrains* in ogni loro occorrenza, ma pare incerto sulla definizione di RS 1663: «motet?». Pierre-Yves Badel (1995: 18), infine, descrive correttamente la pratica che definisce «*enture*» basandosi su quanto testimonia la produzione mottettistica polifonica di Adam de la Halle, di cui è editore.

dedichi in prima persona alla frutticoltura.⁴⁸ L'innesto è una tecnica di riproduzione asessuata che prevede il congiungimento di una porzione di una pianta, in genere un ramo provvisto di una o più gemme, con la base di un'altra pianta. Scopo dell'innesto è ottenere risultati migliori che con la riproduzione per semenza in termini di resistenza, longevità e soprattutto produttività: negli alberi da frutto, ad esempio, la base fornisce la solidità, mentre il cosiddetto «nesto» la qualità selezionata. L'innesto può avvenire tra piante della stessa specie ma anche di specie diverse purché geneticamente non troppo distanti, configurandosi così come un'ibridazione. Nella letteratura antico- e medio-francese sono numerose le occorrenze del verso *enter* e del sostantivo *ente*, in accezione propria o traslata (TL: III, 584-586). Per quest'ultima, si può citare il caso di *ente* usato frequentemente per metonimia nel senso di «albero» o «ramo», come nel verso del *Cleomadés* di Adenet le Roi «séant le laissai souz une ente» (Henry 1971: v. 5617), anche nell'ambito di una complessiva metafora vegetale, dove la prolificità della pianta innestata ha spesso a che fare con il sentimento amoroso. Si consideri, ad esempio, l'*incipit* di una canzone anonima del XIII secolo (RS 373): «Dedanz mon cuer naist une ante | qui croist et florit» (Jeanroy & Långfors 1918: XVII, v. 1-2).⁴⁹

Nel caso dei *motets entés*, la base è costituita dal *refrain*, materiale poetico-musicale preesistente, qualunque ne sia l'origine,⁵⁰ su cui gli autori innestano musica e parole originali, così garantendo – mediante la sperimentale contaminazione di modalità stilistiche ed espressive del mottetto e della lirica monodica – che un pezzo radicato nella tradizione dia nuovo frutto. La produttività del procedimento è ben dimostrata dall'esistenza di più *motets entés* costruiti sullo stesso *refrain* ma con testo diverso, talvolta mediante l'interferenza di registri e atteggiamenti differenti nei confronti dell'esperienza amorosa. Si possono citare, ad esempio, due componimenti tràditi rispettivamente dai canzonieri *M* (f.

48. Ringrazio lo specialista Paolo Pizzocaro per le delucidazioni che con cortese disponibilità mi ha fornito in merito e da cui dipendono sostanzialmente i contenuti delle righe seguenti. Rimango – come ovvio – responsabile per ogni eventuale imprecisione nel riportarle.

49. Considerazioni più diffuse di questi essenziali riferimenti si trovano in Peraino (2011: 212-213).

50. Sulla *vexata quaestio*, che appassionò tra fine Otto e inizio Novecento filologi come Alfred Jeanroy e Joseph Bédier, si segnalano in anni più recenti le equilibrate posizioni di Butterfield (2002: § 4) e Saltzstein (2013: 8-16).

211v) e I (f. 244r), entrambi sviluppati a partire da vdB 1165 («Jolietement m'en vois | jolietement»):

Jolietement m'en vois
 car j'en ai boine ochoison,
 quant chele cui j'ai fait don
 de mon cuer sans repentir
 m'a par son tres dous plaisir 5
 retenu pour son amant.
 Et se felon mesdisant
 seur moi a tort envieus
 sont, se serai je amoureux
 puis k'Amours d'amer m'esprent 10
 de cuer, *jolietement*.
 (Saviotti 2022: § 34)

[*Gioiosamente me ne vado* e ne ho buona ragione, poiché colei a cui ho fatto dono del mio cuore incondizionatamente mi ha con suo dolce diletto accettato come amante. E se anche i vili maldicenti sono a torto invidiosi di me, rimarrò innamorato perché Amore mi infiamma ad amare di cuore, *gioiosamente*.]

Jolietement m'an voix
 hors de cest paÿs,
 mais je ne port mies
 mon cuer avoc mi:
 ains lou lais an grant peril 5
 et an grant torment,
 antre felenesse gens
 dont je suis haïs.
 Mais se la mort avoit pris
 celui cui je pans, 10
 je revanroie chantant
jolietement.
 (ed. mia)

[*Gioiosamente me ne vado* via da questo paese, ma non porto affatto il mio cuore con me: lo lascio invece in gran pericolo e in gran pena, tra gente malvagia che mi odia. Ma se la morte cogliesse colui a cui penso, ritornerei cantando *gioiosamente*.]

Come si vede, il primo dei due mottetti presenta una perfetta coerenza tonale tra *refrain* e innesto, laddove il secondo contrappone all'euforia amorosa del *refrain* la disforia del testo nuovo (almeno nella prima parte e in una maniera

che può apparire incongrua, finché l'autore non giustifica la gioia dichiarata nel *refrain* con l'auspicata ma pur sempre eventuale morte di un imprecisato antagonista, «celui cui je pans»). La prima fattispecie, quella caratterizzata da comunanza di tonalità tra le due componenti strutturali del *motet enté*, è di gran lunga maggioritaria nel *corpus*: in questi testi, i versi innestati tendono a sviluppare, in maniera talvolta stereotipata e con qualche ridondanza, il motivo icasticamente espresso nel *refrain*, di cui – come suggerito da alcuni critici (Chailley 1964: 1030-1031; Peraino 2011: 182-185; Saltzstein 2013: 60-61 e 104-110) – si configurerebbero quindi come una sorta di glossa.⁵¹

Lo stesso rapporto strutturale (l'innesto) e semantico (la funzione di commento) tra *refrain* riciclato e testo nuovo è stato individuato per un altro microgenere che ebbe una qualche effimera fortuna soprattutto nel terzo decennio del XIV secolo grazie all'opera del poligrafo Watrquet de Couvin (attivo tra il 1319 e il 1329): il cosiddetto *fatras*, «poème nonsensique» (Uhl 2012) di forma rigidamente fissa, che così viene descritto dal suo principale studioso: «Le fatras juxtapose deux constituants dissymétriques: un distique formant refrain [...] et une glose de onze vers bâtie sur le schéma rimique de la fatrasie; d'où la formule: AB AabaabbabaB» (Uhl 1999: 53). Significativamente l'anonimo trattato noto come *Règles de la seconde rhétorique* (1411-1432) parla di «fatras enté» – formula che non compare però nei testi o nei paratesti dei manoscritti che li tramandano – citando per intero un componimento strutturato come quelli di Watrquet (Langlois 1902: 59, § 15, e 192, n. 1).

Nelle fonti trecentesche, ben sondate da Ardis Butterfield (2003), si trovano invece riferimenti ad altre forme *entées*, in particolare *dits*, *rondeaux* e *ballades*.⁵² Una rubrica del ms. Paris, BnF, fr. 146 (celebre latore della versione del *Roman de Fauvel* interpolata da Chaillou de Pesstain, la cui confezione è databile

51. Ho approfondito questa interpretazione della natura glossatoria del *motet enté* rispetto al *refrain* su cui è costruito in una comunicazione al convegno della Société de Langues et Littératures médiévales d'oc et d'oïl *Le temps du commentaire. Du commentaire juxtaposé au commentaire simultané* (Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 25-27 gennaio 2024), i cui atti saranno prossimamente pubblicati.

52. Il dossier sull'uso dell'aggettivo *enté* in riferimento alla produzione poetica andrebbe completato con una citazione dell'*Art de dictier* in cui Deschamps parla di *envois* di canzoni che «doivent [...] estre de cinq vers entez par eux aux rimes de la chançon sanz rebrique» (Raynaud 1891: 278). Tuttavia, l'estrema ambiguità dell'espressione (*in primis* non si capisce se l'aggettivo si riferisca ai versi o agli *envois*), non illuminata da un'adeguata esemplificazione (Butterfield 2003: 95), rende tale occorrenza poco utile per comprendere che cosa l'autore intendesse.

entro il primo quarto del secolo) recita «diz entez sur refroiz de rondeaux» in riferimento a due lunghi componimenti di Jehan de Lescurel, costituiti rispettivamente da 24 e 28 strofe a schema fisso aabbbcccd intervallate da *refrains* che vanno da uno a quattro versi e il cui ultimo verso riprende la rima dell'ultimo verso della strofa precedente. Ancora, diverse rubriche presenti nel ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 11140 indicano la presenza nell'anonimo *Livre du Trésor amoureux*, erroneamente attribuito a Froissart e databile forse alla fine del XIV secolo, di «rondeaulz entés ens (es) balades» (Scheler 1872: 52-281). Tale espressione rimanda a tre dozzine di *rondeaux* seguiti da *ballades* la cui prima strofa presenta come primo e ultimo verso rispettivamente il primo e il secondo verso del *refrain* su cui è costruito il relativo *rondeau*. Infine, Machaut nel *Prologue* scritto retrospettivamente (ca. 1371) a introduzione della propria opera afferma di aver composto:

Doubles hoqués et plaisans lais,
motés, rondiaus et virelais
qu'on claimme chansons baladées,
complaintes, balades entées ...
(Hoepffner 1908: V, v. 13-16)

[*Hoquetus* doppi et piacevoli *lais*, mottetti, *rondeaux* e *virelais* che si chiamano (meglio) *chansons baladées*, *complaintes*, *ballades entées* ...]

Nell'opera di Machaut mancano però del tutto componimenti – *ballades* o di altro genere – costruiti a partire da *refrain* «innestati». È stata quindi avanzata l'ipotesi, plausibile ma tutt'altro che sicura, che la formula si possa riferire alle quattro *ballades* di Machaut che utilizzano come *refrains* versi di autori precedenti (da Adam de la Halle a Jehan de la Mote), un espediente ormai del tutto minoritario nella poesia d'arte del pieno Trecento (Butterfield 2003: 94).

Solo per completezza, è il caso di citare, a margine, i trobadorici «bordos enpeutatz», «versi innestati» (*empeutar* è l'equivalente occitano del francese *enter*)⁵³ che le *Leys d'Amors* (secondo quarto del XIV sec.) descrivono come segue:

bordos enpeutatz es, segon qu'es estat dig, can la pauza d'algun bordo ha acordansa am l'autra pauza del bordo seguen oz am la fi d'aquel meteysh bordo oz am la fi del promda verset preceden.
(Fedi 2019: 247, § II 13)

53. Cfr. la voce *empeltar*, *empeutar* nel *DOM en ligne*.

[si ha verso innestato, secondo quanto è stato detto, quando la terminazione del primo emistichio di un verso rima con quella del verso seguente o con la fine del verso stesso o con la fine del verso immediatamente precedente.]

Si tratta, evidentemente, della descrizione di un meccanismo fondato sulle rime interne, che nulla ha a che fare con le forme di cui ci occupiamo e rispetto al quale la metafora dell'innesto appare tutto sommato meno perspicua.

5. Il dibattito musicologico e il rapporto tra forma monodica e polifonica

Negli ultimi decenni queste forme *entées* e più in generale la tecnica dell'innesto (*grafting*) hanno suscitato un certo dibattito nell'ambito della musicologia angloamericana, a cui va riconosciuto il merito di aver gettato nuova luce su un settore del repertorio mottettistico mai studiato a fondo prima di allora.

È il caso di iniziare la rassegna critica delle posizioni espresse da una considerazione di carattere generale. Benché le forme definite come *diz entés*, *rondeaux entés* e *balades entées* riproducano solo in parte o *lato sensu* il meccanismo strutturale dei *motets* e dei *fatras* oppure manchino di *specimina* paragonabili chiaramente attestati, la loro testimonianza, almeno per quanto è possibile interpretarla, suggerisce di considerare l'aggettivo *enté* come un termine tecnico e l'innesto a cui si riferisce come un procedimento specifico fondato sul rapporto strutturale e addirittura genetico tra *refrain* e porzione innestata, al limite con minime differenze a seconda dei generi coinvolti. In questo senso, l'idea da più parti espressa (Peraino 2011: 216-222; Plumley 2013: 10) che qualsiasi riuso di materiali musico-poetici preesistenti con intento citazionale possa essere definito *grafting* («innesto»), contrasta con la parsimonia e la puntualità con cui copisti e autori medievali si servono invece del termine *enté* in riferimento a prodotti poetici ben precisi e va considerata quindi come una mera categoria critica. Ciò non significa, tuttavia, che non potesse circolare un'accezione un po' più ampia del termine rispetto a quella che le fonti lascerebbero intravedere, magari a caratterizzare altre forme specifiche, per certi aspetti assimilabili a quelle qui sopra menzionate (Butterfield 2003: 90).

Tornando al *motet enté*, Everist (1994: § 4) è il primo a dedicargli un intero capitolo, nell'ambito di uno studio globale sui mottetti duecenteschi in francese. Lo studioso critica l'uso corrente da parte dei musicologi di tale etichetta, la cui unicità di attestazione ne sconsiglierebbe una generalizzazione al di là del corpus di *N* a cui è riferita, e contestando altresì la sua interpretazione in riferimento all'innesto di un testo nuovo tra i due segmenti di un *refrain*,

sulla base della presunta assenza di un simile procedimento strutturale nella maggior parte dei 15 *motets entés*.⁵⁴ A partire dall'analisi delle melodie, Everist propone che il tratto distintivo più rilevante di questi ultimi sarebbe piuttosto la già ricordata ripetizione di frasi musicali, a suo avviso riscontrabile in 10 dei 15 *motets*.⁵⁵ L'aggettivo *enté* si riferirebbe allora al procedimento di «grafting the same musical units on to the rest of the texts» (*ibid.*: 89). Tale ipotesi, discutibile nella sua *pars construens* (Butterfield 2003: 73-75; Peraino 2011: 209-211), dal momento che almeno un terzo del *corpus* rimarrebbe comunque escluso da una simile descrizione, appare ancora più contestabile nella sua *pars destruens*, laddove non viene fornita una valida giustificazione per il rifiuto della definizione vulgata, che è invece solidamente fondata – giova ribadirlo – sulla lettura dei testi implicati.

Un maggiore equilibrio nel considerare congiuntamente testo e musica dei *motets entés* di *N* consente invece a Butterfield (2003: 77, 79, 85) di argomentare che l'innesto comporterebbe due procedimenti complementari e, per certi versi, di segno opposto: da una parte la scissione del testo, dall'altra (ma non sempre) l'iterazione della melodia.⁵⁶ Il diverso trattamento riservato a testo e musica del *refrain* preesistente nella nuova composizione risponderebbe così alla ricerca di particolari effetti stranianti presso un pubblico di *connaisseurs*. Dal canto suo Peraino (2011: § 4), che riprende in larga parte gli argomenti di Butterfield, pare meno propensa a riconoscere la rilevanza delle ripetizioni melodiche come tratto distintivo, insistendo piuttosto sulla libertà della melodia:

Free melody, like the rhymes of free verse, may have melodic echoes sprinkled throughout in unexpected ways; and, like the rhythmic patterns of free verse, may have line lengths that form brief or extended moments of correlation, or they may have none of these things.

(Peraino 2011: 194)

Inoltre, proprio a partire da un concetto di *grafting* (qui sopra discusso) decisamente più esteso rispetto a quello suggerito dalle fonti e che risulterebbe assimilabile al *sampling* nella musica del tardo xx e del xxi secolo, la studiosa

54. Si veda *supra*, n. 18.

55. Secondo Saint-Cricq (2018: 234-235), il principio della ripetizione melodica interesserebbe addirittura tutti i *motets entés* tranne uno. Lo studioso si esime, però, dal fondare su tale tratto la definizione della forma *enté*, evidenziando piuttosto il legame che un mottetto così strutturato intrattiene con la *chanson* trovierica.

56. Cfr. pure, più recentemente, Saint-Cricq (2018: 235).

propone una soluzione diversa per quanto riguarda la selezione del *corpus*, una soluzione che evita piuttosto che superare la difficoltà di una definizione stringente dell'aggettivo *enté*: distinguere come «fenomeno»⁵⁷ a se stante quello del mottetto monodico («monophonic motet»), caratterizzato da tratti specifici tra cui, solitamente, un ruolo strutturale e intertestuale fondamentale del *refrain*, che sia iniziale, finale, interno oppure diviso tra *incipit* ed *explicit*. Tale criterio di raggruppamento presenta l'indubbio vantaggio di permettere di considerare insieme i componimenti monodici *entés* e non *entés*, in linea con la scelta antologica del compilatore di *I*, principale latore del *corpus* in termini quantitativi.⁵⁸ Eppure, nemmeno l'opzione di distinguere semplicemente i mottetti monodici da quelli polifonici è scevra da difficoltà, dal momento che non pochi dei primi, tra cui ben 19 dei 63 traditi da *I* e i tre quarti (7/9) di quelli di *a*, compaiono identici anche come singole voci di composizioni a più voci (Peraino 2011: 192, 205). In effetti, la critica che si è occupata dei mottetti monodici, in particolare nell'ambito di studi sui canzonieri che li tramandano, ha in genere dato per scontato che si trattasse proprio di voci estrapolate (Tyssens 1998: 21), il cui relativo *tenor* non sarebbe stato trascritto in quanto ben noto, e non di componimenti indipendenti (Atchison 2005: 87). A me pare, tuttavia, che questa posizione non sia sostenibile: in particolare, la testimonianza delle aggiunte di *M*, che è lecito considerare come registrazione per iscritto di pezzi d'occasione (Radaelli 2004: 219), probabilmente molto vicina a una performance (Saviotti & Chaillou 2020: § 26, 35, 50), sconsiglia di ritenere i nostri mottetti come delle pure astrazioni. Se così sono stati tramandati, insomma, nell'ambito di una serie di pezzi monodici (le «aggiunte» di cui sopra) da parte di copisti di indubbia competenza musicale, è perché così – e non in un contesto polifonico da cui sarebbero stati arbitrariamente estratti (e astratti) – dovevano circolare ed essere fruiti.

L'ipotesi che i mottetti tramandati monodicamente rappresentino composizioni effettivamente concepite e performati come monodiche è sostenuta an-

57. «An odd assortment of pieces with numbers too large to be simply aberrations and too small to suggest a coherent “genre”. Rather, the word “phenomenon” seems more appropriate for these compositions» (*ibid.*: 192).

58. Tuttavia la tavola 4.1, che repertoria i «Monophonic motets in major sources» (*ibid.*: 190-191), esclude i componimenti di *I* (che la studiosa evoca comunque *ibid.*: 205), in quanto sprovvisti di notazione. In questo regesto sono accolti anche «a few single-stanza compositions with schematic melodic repetition» formalmente avvicinabili ai mottetti monodici dal punto di vista della musica (tra cui RS 1641, per cui cfr. *supra*).

che da Leach (2018) a partire da uno studio dettagliato del *corpus* di *I*. Questo canzoniere, in genere piuttosto trascurato dai musicologi per l'ovvia ragione di mancare del corredo melodico, risulta però particolarmente interessante in quanto:

it provides the sole meeting point for two kinds of motets that never otherwise appear together: examples of the so-called motet *enté*, a monophonic subgenre only otherwise found in fr.845, and the motetus texts of a number of widely transmitted 'mainstream' polyphonic motets.
(Leach 2018: 15)

Per quanto, come si è detto, *motets entés* si trovino non soltanto in *I* e *N*, e, in particolare, anche *a* riporti testi che fungono altrove da *dupla* di composizioni polifoniche, si può certamente concordare con la studiosa nel promuovere l'analisi del corpus di *I*, in ragione della sua ricchezza e varietà tipologica e delle numerose corrispondenze che mostra con i manoscritti polifonici: tutti elementi che non hanno pari negli altri testimoni di *motets entés*. Peraltro, nel confronto tra la silloge oxoniense e le altre, la datazione in genere più tarda della prima non deve essere considerata un elemento determinante: *recentiores non deteriores*. E proprio la comparazione tra le versioni degli stessi testi traditi da *I* e da una fonte come *Mo* mostrerebbe talvolta, secondo Leach, indizi di un adattamento volto al riuso in contesto polifonico. La conclusione che ne viene tratta, in provocatoria (l'aggettivo è dell'autrice) opposizione con la vulgata musicologica che ritiene il mottetto un genere geneticamente polifonico, è che il repertorio mottettistico in francese sarebbe il prodotto dell'ibridazione tra due fenomeni tra loro in origine autonomi: la polifonia in latino della scuola di Notre Dame e il mottetto monodico in volgare. A supporto di tale ipotesi viene portato un argomento di ordine terminologico (Hofmann 1970): stando alle attestazioni disponibili, *motet* non precede soltanto – com'è ovvio – il calco latino *motettus*, ma comparirebbe anche prima a indicare i *refrains* (su cui i mottetti monodici nella stragrande maggioranza dei casi sono costruiti) che le composizioni polifoniche o i loro *dupla*.⁵⁹ La prima accezione viene fatta risalire almeno agli anni '60 del Duecento – tale la datazione della *Disputaison de Charlot et du Barbier de Melun* di Rutebeuf, dove *motet* compare al v. 83 – mentre le altre due diventerebbero correnti solo un paio di decenni più tardi.

59. Stando a quanto riportato da Bec (1977: 215, n. 3), van den Boogaard condividerebbe tale ipotesi di cronologia delle accezioni del termine (cfr. *supra*, n. 5).

In altri termini: solo con l'incontro tra il mottetto monodico in francese e le composizioni polifoniche in latino si sarebbe iniziato a impiegare all'interno di queste ultime delle voci in francese e a chiamarle – le voci e le composizioni stesse – «mottetti». Mi permetto di avanzare qualche dubbio sulla validità di questo argomento. *In primis*, nell'occorrenza di Rutebeuf, considerata la più antica databile, il riferimento a un *refrain* è tutt'altro che certo, o persino probabile (Faral & Bastin 1960: 264), all'interno di una breve opera in strofe non liriche (*octosyllabes* rimanti abababab) che non ne contiene affatto:

Et nequedant, ce Rutebués,
qui nos connoit passei .X. ans,
voloit dire .II. motez nuez ...
(Zink 2001: 788-790)

[Tuttavia, se Rutebeuf, che ci conosce da più di dieci anni, volesse dire due nuovi *motets* ...]

Chiamato fittiziamente in causa da uno dei due contendenti, l'autore è invitato a esprimersi in favore dell'uno o dell'altro, ma in maniera del tutto generica: trattandosi di un poeta – benché non un poeta lirico in senso stretto – i suoi *motez* potrebbero in effetti configurarsi come versi (*refrain*, intero componimento o altro), ma non si può nemmeno escludere che il termine sia usato nel suo senso proprio di alterato di *mot* («due parolette nuove»). Anzi, il contesto parrebbe proprio suggerirlo, magari giocando sull'ambiguità semantica (Zink 2001: 791).

Per il resto, al di là della cautela necessaria nel soppesare attestazioni tutto sommato rare, non precisamente databili e/o pressoché contemporanee alle occorrenze dell'accezione polifonica, mi pare che l'uso di *motet* nel senso di «*refrain*» non dica nulla sulla sua diffusione per indicare l'intero componimento contenente il *refrain*. Non si possono, quindi, considerare la terminologia e la sua cronologia come dirimenti. Al contrario, quanto all'apparizione dei mottetti in francese, la priorità cronologica va senz'altro riconosciuta a quelli polifonici, attestati fin dal primo quarto del XIII secolo: tra questi si possono menzionare le composizioni di Robert de Reims detto *la chievre*, almeno una delle quali verrà persino ristrutturata più tardi come *chanson* monodica (Saint-Cricq 2019). Il più antico *specimen* monodico databile, quello di Jehan Erart, è invece difficilmente anteriore al 1240 e rimane isolato, quantomeno in termini di testimonianza, fino al depositarsi del *corpus* di *N* negli ultimi decen-

ni del secolo. Per quanto, quindi, l'ipotesi della studiosa – recisamente definita «a radical proposal that can be neither proved nor disproved» (Leach 2018: 26) – sia affascinante e degna di considerazione, anche in quanto costringe a mettere in discussione cognizioni che si davano per assodate, ritengo che l'idea vulgata di una derivazione della monodia dalla polifonia nel repertorio mottettistico rimanga tutto sommato preferibile.

Lo sperimentalismo che interessa la produzione lirica d'oil a partire dai decenni centrali del Duecento, e precede l'imporsi sempre più esclusivo delle *formes fixes* nel secolo successivo, tende a manifestarsi soprattutto in ambito formale e melodico, a fronte di una certa sclerosi dei contenuti e dell'idioletto poetico. In tale contesto, la declinazione monodica delle modalità espressive del mottetto polifonico pare aver prodotto la forma che abbiamo chiamato mottetto monodico. Di quest'ultima, il *motet enté* è la manifestazione privilegiata (così in effetti appare nelle fonti: per posizione rilevata, marcatura paratestuale e quantità), grazie alla sua capacità di strizzare l'occhio a un pubblico di *connaisseurs* della tradizione lirica, che avrà potuto apprezzare la modalità di riciclo creativo del *refrain* oltre che l'inventiva musicale, facendo volentieri a meno delle difficoltà di fruizione poste dalla polifonia politestuale. In tal senso – e per concludere – si può ipotizzare che il procedimento dell'innesto sia nato per le voci del mottetto polifonico, come una delle possibili strutture in cui impiegare un *refrain*, prima di riscuotere un maggiore successo nella sua realizzazione monodica. Punto di partenza per lo sviluppo dello *split refrain* potrebbero forse essere state le voci di mottetto per così dire incorniciate dalla ripetizione, parziale o totale, del *refrain* in testa e in coda, attestate in fonti polifoniche come *Mo* e *T*.⁶⁰

Manoscritti citati

a = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490

I = Oxford, Bodleian Library, Douce 308, f. 140-249

M = Paris, BnF, fr. 844 (*Chansonniér du Roi*)

Mo = Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire – Section Médecine, H 196

N = Paris, BnF, fr. 845

T = Paris, BnF, fr. 12615 (*Chansonniér de Noailles*)

W = Paris, BnF, fr. 25566.

60. Cfr. *supra*, n. 41.

Referenze bibliografiche

- ASPERTI, Stefano, 1995: *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Ravenna, Longo.
- ATCHISON, Mary (ed.), 2005: *The Chansonier of Oxford Bodleian MS Douce 308: Essays and Complete Edition of Texts*, Aldershot-Burlington, Ashgate.
- AUBREY, Elizabeth, 2001: «Sources, MS, §III. Secular Monophony, 4. French», *Grove Music Online*, Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158>>.
- BADEL, Jean-Yves (ed.), 1995: Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française.
- BEC, Pierre, 1977: *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Vol. 1: Études*, Paris, Picard.
- BELLON-MÉGUELLE, Hélène, 2011: «Introduction», *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, ed. H. Bellon-Méguelle et al., Turnhout, Brepols, 7-30.
- BEVILACQUA, Gregorio; PAYNE, Thomas B. (ed.), 2020: *Ars Antiqua. Music and Culture in Europe c. 1150-1330*, Turnhout, Brepols.
- BRUSEGAN, Rosanna (ed.), 2004: Adam de la Halle, *Teatro. La commedia di Robin e Marion. La pergola*, Venezia, Marsilio.
- BUTTERFIELD, Ardis, 2002: *Poetry and Music in Medieval France: from Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUTTERFIELD, Ardis, 2003: «Enté: a Survey and Reassessment of the Term in Thirteenth- and Fourteenth-Century Music and Poetry», *Early Music History*, 22, 67-101.
- CHAILLEY, Jacques, 1964: *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, ed. R. Bossuat, L. Pichard, G. Raynaud de Lage, Paris, Fayard.
- CHAILLOU, Christelle; SAVIOTTI, Federico, in corso di stampa/1: «Le virolai avant Machaut», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 68.
- CHAILLOU, Christelle; SAVIOTTI, Federico, in corso di stampa/2: «L'édition d'un corpus lyrique ignoré: les "motets entés" du chansonnier N (Paris, BnF, fr. 845) entre musique et texte», *Textus&Musica*, 8.
- DE SANTIS, Luciano (ed.), 2023: *Le poésie di Jehan Erart. Studio ed edizione critica*, tesi di dottorato, Università di Siena-Università di Namur, <<https://hdl.handle.net/11365/1235095>>.
- DIAMM = *The Digital Image Archive of Medieval Music*, University of Oxford, in partnership with the RISM Digital Center, <www.diamm.ac.uk/> [20/04/2024].

- DMF 2023 = *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, version du 8 mars 2024, ATILF-CNRS & Université de Lorraine, <http://zeus.atilf.fr/dmf/index_fixe_2023.htm> [20/04/2024].
- DOM en ligne = *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, versione 2024, Bayerische Akademie der Wissenschaften, <<https://dom-en-ligne.de/>> [20/04/2024].
- DOSS-QUINBY, Eglal, 2012: «The Douce 308 Chansonniier within the Corpus of Trouvère Songbooks», *Lettres, musique et société en Lorraine médiévale: autour du Tournoi de Chauvency (ms. Oxford Bodleian Douce 308)*, ed. M. Chazan & N. Freeman Regalado, Genève, Droz, 435-450.
- DOSS-QUINBY, Eglal; ROSENBERG, Samuel N. (ed.), 2006: *The Old French Ballete: Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308, music and commentary* by E. Aubrey, Genève, Droz.
- ESPINER-SCOTT, Janet G., 1938: *Documents concernant la vie et les œuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz.
- EVERIST, Mark, 1988: «The Rondeau Motet: Paris and Artois in the Thirteenth Century», *Music & Letters*, 69.1, 1-22.
- EVERIST, Mark, 1994: *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FARAL, Edmond; BASTIN, Julia (ed.), 1960: *Œuvres complètes de Rutebeuf*, t. II, Paris, Picard.
- FEDI, Beatrice (ed.), 2019: *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- FEW = WARTBURG, Walther von (ed.), 1928-2002: *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 vol., Bonn, Klopp, poi Leipzig, Schroeder, poi Basel, Zbinden.
- GDF = GODEFROY, Frédéric (ed.), 1881-1902: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg.
- GROSSEL, Marie-Geneviève; IBOS-AUGÉ, Anne (ed.), 2022: *Le «Livre d'Amorettes», écrit spirituel à insertions lyriques du XIII^e siècle: édition du ms. Paris, BnF lat. 13091, complétée par le ms. Paris, BnF fr. 23111*, Paris, Champion.
- HARTT, Jared C. (ed.), 2018: *A Critical Companion to Medieval Motets*, Woodbridge, Boydell & Brewer.
- HATZIKIRIAKOS, Alexandros Maria, 2020: *Musiche da una corte effimera: lo «Chansonniier du Roi» (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini*, Verona, Fiorini.

- HENRY, Albert (ed.), 1971: *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V, *Cleomadés*, 2 vol., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- HOEPFFNER, Ernest (ed.), 1908: *Œuvres de Guillaume de Machaut. Vol. I*, Paris, Didot.
- HOEPFFNER, Ernest, 1920: «Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford (Douce 308)», *Archivum Romanicum*, 4, 20-40.
- HOFMANN, Klaus, 1970: «Zur Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus *Motette*», *Acta Musicologica*, 42, 138-150.
- HUOT, Sylvia, 1987: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- HUOT, Sylvia, 1997: *Allegorical Play in the Old French Motet: the Sacred and the Profane in 13th Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press.
- JEANROY, Alfred; LÅNGFORS, Arthur, 1918: «Chansons inédites tirées du manuscrit 846 de la Bibliothèque Nationale», *Archivum Romanicum*, 2, 296-324.
- KARP, Theodore, 1962: «A Lost Medieval Chansonnier», *The Musical Quarterly*, 48, 50-67.
- LANGLOIS, Ernest (ed.), 1902: *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale.
- LANGLOIS, Ernest (ed.), 1924: Adam le Bossu, *Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin*, Paris, Champion.
- LEACH, Elizabeth E., 2018: «The Genre(s) of Medieval Motet», in HARTT 2018, 15-42.
- LKR = LINKER, Robert W., 1979: *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), Romance Monographs.
- LU = LUDWIG, Friedrich (ed.), 1910, 1961 e 1962: *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Band I, Ableitung 1, Halle, Niemeyer; Band I, Ableitung 2 e Band II, ed. F. Gennrich, Frankfurt.
- MULLALLY, Robert, 1998: «Johannes de Grocheo's *Musica vulgaris*», *Music & Letters*, 79, 1-26.
- NEWCOMBE, Terence (ed.), 1972: *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Genève-Paris, Droz.
- PERAINO, Judith A., 2011: *Giving Voice to Love. Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford-New York, Oxford University Press.

- PAGE, Christopher, 1993: «Johannes de Grocheio on Secular Music: a Corrected Text and a New Translation», *Plain-song and Medieval Music*, 2.1, 17-41.
- PLUMLEY, Yolanda, 2013: *The Art of Grafted Songs: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- RADAELLI, Anna (ed.), 2004: «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea.
- RAYNAUD, Gaston (ed.), 1883: *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles publiés d'après les manuscrits, avec introduction, notes, variantes et glossaire*, t. II, Paris, F. Vieweg.
- RAYNAUD, Gaston (ed.), 1891: *Œuvres complètes de Eustache Deschamps publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, vol. VII, Paris, Didot.
- REFRAIN = *Refrain. Musique, poésie, citation: le refrain au moyen âge*, University of Southampton, < <https://www.refrain.ac.uk/> > [20/04/2024].
- ROUSSEL, Henri (ed.), 1961: *Renart le Nouvel par Jacquemart Gielée*, Paris, Picard.
- RS = SPANKE, Hans (ed.), 1955: *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieder neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill.
- SAINT-CRICQ, Gaël, 2018: «Motets in Chansonniers and the Other Culture of the French Thirteenth-Century Motet», in HARTT 2018, 225-242.
- SAINT-CRICQ, Gaël, 2019: «Genre, Attribution and Authorship in the Thirteenth-Century: Robert de Reims vs. “Robert de Rains”», *Early Music History*, 38, 141-214.
- SALTZSTEIN, Jennifer, 2013: *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, D.S. Brewer.
- SALTZSTEIN, Jennifer (ed.), 2019: *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill.
- SAVIOTTI, Federico; CHAILLOU, Christelle, 2020: «Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'unica», *Textus&Musica*, 1, <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=245>> [20/04/2024].
- SAVIOTTI, Federico, 2022: «Un canzoniere straordinario? Appunti a margine di un libro recente sullo *Chansonnier du Roi* (con l'edizione delle sue “aggiunte”)», *Textus&Musica*, 6, <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2628>> [20/04/2024].
- SAVIOTTI, Federico, 2023: «Adam de la Halle & *Companions*: a proposito di

- un libro recente», *Textus&Musica*, 7, <<https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2856>> [20/04/2024].
- SCHELER, August (ed.), 1872: *Cœuvres de Froissart. Poésies*, t. III, Bruxelles, De-
vaux.
- SPANKE, Hans (ed.), 1925: *Eine altfranzösische Liedersammlung: der anonyme
Teil der Liederhandschriften K N P X*, Halle a.S., Niemeyer.
- SPANKE, Hans, 1943: «Der Chansonnier du Roi», *Romanische Forschungen*, 57,
38-104.
- STEFFENS, Georg (ed.), 1905: *Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt*,
Halle, Niemeyer.
- TL = TOBLER, Adolf; LOMMATZSCH, Erhardt (ed.), 1915-2008: *Altfranzösisches
Wörterbuch*, 12 vol., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi Wiesba-
den, Steiner.
- TYSENS, Madeleine, 1998: *INTAVULARE. Tables de chansonniers romans.*
II. *Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens). 1. *a*
(B.A.V., Reg. Lat. 1490), *b* (B.A.V., Reg. Lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque mu-
nicipale 657), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- UHL, Patrice, 1999: «Les fatras de Jean Régnier: un retour aux sources de la
poésie médiévale du non-sens», *Expressions*, 12, 51-64.
- UHL, Patrice (ed.), 2012: *Rêveries, fatrasies, fatras entés. Poèmes «nonsensiques»
des XIII^e et XIV^e siècles*, Louvain-Paris-Walpole (MA), Peeters.
- VDB = VAN DEN BOOGAARD, Nico H.J. (ed.), 1969: *Rondeaux et refrains du
XIII^e siècle au début du XIV^e: collationnement, introduction, et notes*, Paris,
Klincksieck.
- ZAMUNER, Ilaria (ed.), 2012: *Le «baladas» del canzoniere provenzale Q: appunti
sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- ZINK, Michel (ed.), 2001: *Rutebeuf, Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale
française.
- ZUMTHOR, Paul, 1972: *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.