

Giosuè Carducci

**Intorno ad alcune rime
dei secoli XIII e XIV
ritrovate nei memoriali
dell'archivio notarile di Bologna**

Fu pubblicato negli Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. - Ser. II, vol. 11. Bologna, Romagnoli, 1876.

Edizione di riferimento: Giosue Carducci, Archeologia poetica, Nicola Zanichelli, Bologna MCMVIII (vol. XVIII delle Opere di Carducci)

[Parte IV]

IV.

Alle ballate che ricavai dai memoriali bolognesi, i quali di tal genere di poesia offrono un manipolo non scarso, concedetemi, o signori, di premettere alcune osservazioni generali a meglio chiarire la qualità e la importanza di esse.

Dante, accennando nel Vulgare Eloquio (II, 3) ai modi piú legittimi delle rime e all'eccellenza delle canzoni fra questi, ne arreca con altre sí fatta ragione: *Quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballatae non faciunt; indigeni enim plausoribus, ad quos editae sunt:* che il Trissino traduce: "Quello che per se stesso adempie tutto quello per che egli è fatto, pare esser piú nobile che quello che ha bisogno di cose che siano fuori di sé: ma le canzoni fanno per se stesse tutto quello che denno; il che le ballate non fanno, per ciò che hanno bisogno di sonatori, alli quali sono fatte". Ma in questo luogo la traduzione del Trissino, nella quale per lo piú suolsi

leggere il Vulgare Eloquio dell'Allighieri, non parmi fedelissima o almeno esatta, come del resto è quasi sempre. I *sonatori* del Trissino non sono i *plausores* di Dante: Dante, accennando all'esercizio per cui la ballata era fatta, aveva in mente il virgiliano

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt

voleva, dico, significare il battere o muovere i piedi a cadenza nel ballo, movenza alla quale l'armonia della ballata si concordava. E che fosse così vedremo chiaramente più innanzi. Sì che Dante, indicando il servizio a cui le ballate eran fatte e quello di che abbisognavano, viene a dimostrarci in esse un genere di poesia molto più determinato e vivo nelle costumanze popolari e molto meno esclusivamente letterario e dotto che non le canzoni. E novamente lo dimostra più sotto, dove della eccellenza delle canzoni porta questa altra ragione: *Quae nobilissima sunt, carissime conservantur: sed inter ea quae cantata sunt cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros: ergo cantiones nobilissimae sunt.* Delle canzoni dunque si faceva special conserva, come di monumenti letterari, nelle raccolte manoscritte; delle ballate no, come di cose più usuali e che servendo specialmente ai divertimenti e sollazzi passavano di bocca in bocca. E ciò tant'è vero, che il famoso codice vaticano 3793, la più copiosa raccolta di rime del secolo decimoterzo, ha di canzoni e sonetti un numero strabocchevole, e pochissime ballate, e queste di soli autori celebri; e i nostri memoriali, che nel genere dei sonetti e delle canzoni han saggi per la maggior parte noti, ballate note ne hanno solo due, il resto, e non son pochissime, erano ignote fin qui, e leggonsi solo in essi memoriali.

Ma, venendo a investigare e definire che cosa fosse veramente la ballata antica italiana; che ella si accompagnasse al suono e al ballo, lo affermano concordi a Dante i due trattatisti di poetica volgare, dopo Dante, più antichi, Antonio da Tempo¹ e Gidino da Sommacampagna². Il quale ultimo, traducendo e allargando il suo predecessore da Tempo, scrive assai chiaramente: "Queste ballate o sia canzone sono cantate da le persone, secondo lo sòno e canto dato a quelle: et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate canzone.

Et eciandeo a lo sono et a lo canto de le ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano; e perché a lo canto de loro le persone ballano, elle sono appellate ballate". Più tardi e più elegantemente il Minturno ne' suoi ragionamenti della poetica

¹ *Delle rime volgari*, per cura di G. Grion. Bologna, Romagnoli, 1869.

² *Dei ritmi volgari*, per G. B. GIULIARI. Bologna, Romagnoli, 1870

toscana³ definendo la ballata "*vaga e piacevole composizione di parole con armonia sotto certo numero e sotto certa misura tessute et ordinate, et atta al canto et al ballo e divisa in parti ad un sentimento dilettevole indirizzate, e sotto certo canto e certo ordine limitata*", introduceva Bernardino Rota ad osservare: "*Per questa daffinizione intendiamo la materia che nella ballata si tratta esser d'amore*" al che egli rispondeva "*Infin a qui niuna n'ho letta, nella qual d'altro si ragioni. E ragionevolmente: perciocché si canta nel ballo; al qual non è già d' uomini gravi, ma di lieti giovani e graziose e belle donne*".

Ciò notava con eleganza mondana di prelato cinquecentista il vescovo di Ugento: ma nel secolo decimoquarto il buono e semplice domenicano Cavalca acerbe cose scriveva nel Pungilingua contro il peccato dei dissoluti *balli e canti*, lamentando che *ne' balli dicansi canzoni e parole lascive*, che nei balli le donne *singularmente pecchino e fàcciano peccare, cioè co' piedi e colle mani ballando, colla lingua cantando, con gli occhi vagheggiando, con gli orecchi canti vani udendo*; e ancora, che *ne' canti e ne' balli si parli apertamente contro alla fede del matrimonio, biasimando il marito vecchio e villano e per altri molti motti e detti disonesti* ⁴.

Così il Cavalca: né rare in fatti sono le antiche ballate che hanno tali scandalosi argomenti, e alcuna pur ne vedremo fra le nostre bolognesi. In fine l'abitudine metrica della ballata è sì fatta da rispondere ai giri del ballo, come quella che si compone di una *ripresa* che apre in due o al più in quattro versi il canto ed il ballo, di due *mutazioni* che si contrappongono fra loro e nelle quali il canto si muta da quello della *ripresa*, d' una *volta* con la quale si ritorna al canto della *ripresa* a cui nel numero dei versi e nella misura delle sillabe e nella rima finale è simile e uguale; e la *ripresa* chiamasi a punto così perché nel fine della strofa, se d'una strofa sola è composta la ballata, o, se di più d'una, nel fine d' ogni strofa, si riprende a cantare.

Così fatta, la ballata rappresenta meglio d'ogni altro metro italiano il coro antico, e si può riguardare come forse la più vetusta tra le forme complesse della nostra lirica. E a ciò attendendo notava a ragione il Minturno: "Dopo gli antichi lirici vennero i nostri; i quali a scriver cominciarono ballate, che, come l' istessa voce significa, si cantavano ballando; poi scrissero sonetti e canzoni, che dal suono e dal canto ebbero il nome⁵". La ballata è l'antichissima forma lirica dei volghi romani: e, senza risalire ai

³ Libro III. Venezia, Valvassori, 1564: pag. 217.

⁴ Cap. XXXVIII.

⁵ *Della poet. tosc.* L. III: ed. cit. p. 170.

carmi saliani ed ai giovani che Orazio impromette cantanti a Venere
nel delubro di Paulo Massimo,

*Illic bis pueri die
Numen cum leneris virginibus tuum
Laudanies pede candido
In morem salium ter quatiunt humum*⁶

basti ricordare il già citato virgiliano

*Pars pedibus plaudunt choreas el carmina dicunt*⁷,

onde l'autore del Vulgare Eloquio trasse i *plausori* delle ballate, e
quel luogo chiarissimo della bucolica di T. Calpurnio Siculo, ove il
poeta induce un pastore a dir le lodi d'uno dei figli di Caro
imperatore:

*Ille meis patena dat montibus: ecce per illum
Seu cantare iuvat seu ter pede laeta ferire
Carmina; non nullas licet hic cantare choreas*⁸.

E nella vita di Aureliano scritta da Vopisco⁹ si legge: "*Refert
Theoclius, caesianorum temporum scriptor, Aurelianum manu sua
bello sarmatico uno die quadraginta et otto interfecisse, plurimis
autem et diversis diebus ultra nongentos quinquaginta: adeo ut
etiam ballistea pueri et saltatiuncula in Aurelianum tales
componerent, quibus diebus festis militanter saltitarent:*

*Mille, mille, mille, mille, mille, mille decollavimus:
Unus homo mille, mille, mille, mille decollavit:
Mille, mille, mille vivat, qui mille mille occidit!
Tantum vini bibet nemo quantum fudit sanguinis.*

*.... Idem apud Maguntiacum tribunus legionis sextae gallicanae
Francos arruentes, quum vagarentur per totam Galliam, sic adflixit,
ut trecentos ex captas, septingentis interemptis, sub corona
vendiderit. Unde iterum de eo fatta est cantilena:*

*Mille Francos, mille Sarmatas semel occidimus:
Mille, mille, mille, mille, mille Persas querimus."*

Che tali cantilene persistessero, sempre accompagnandosi al
ballo, anche sotto i dominii barbarici, fra i popoli latini, lo attesta
un agiografo del tempo di Carlo il Calvo, Elgario vescovo di Meaux,

⁶ *Carm.* IV, 1.

⁷ *Aen.* VI, 643.

⁸ *Ecl.* IV, 127.

⁹ *Histor. Augusta*: Parisiis, 1603; pag. 310.

autore d'una vita di San Farone. Egli, toccato della vittoria riportata nel 622 su i sassoni da Clotario secondo re dei Franchi, aggiunge: *Ex qua victoria carmen publicum iuxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque chorus inde plaudendo componebant*¹⁰.

E cita il principio del carme, che è il notissimo a le reliquie della poesia popolare nel medio o latino, *De Chlotario est canere rege francorum*. Più d'un secolo e mezzo appresso fioriva nella Gallia meridionale quel Guglielmo d'Orange, che gloriosamente combatté gli arabi, e fu famoso nelle canzoni di gesta francesi co 'l nome e l' aggiunto di *Guillaume au court nez*, e finì monaco e santo. L'autore della vita di lui ne' Bollandisti¹¹ scrive: *Qui chori iuvenum, qui conventus populorum, praecipue militum ac nobilium virorum, dulce non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit?* Per lo spazio dunque di sei secoli abbiamo storiche testimonianze che ne' paesi di lingua latina correvan de' canti, cantati e ballati dai fanciulli, dai giovani, dalle donne, dai soldati, dai cavalieri, co 'l nome di *cantilenae, saltatiunculae, ballistea, chori*. Vero è che le ricordate da quegli storici e agiografi sin qui citati sono cantilene militari o epiche. Certamente, essi, narrando le vite di imperatori o di santi che furono grandi cavalieri e combattitori, non citavano che quei canti i quali facevano all'uopo loro. A loro non importava, è evidente, citare i *ballistea, le saltatiunculae, i chori* d'amore, per esempio, e di gioia e di familiare sollazzo. Ma questi c'erano e al tempo dell' impero e al tempo dei domini barbarici. Claudio Fauriel, gran lume di questi studii, il primo fra gli storici e i critici delle letterature neolatine che riconoscesse la importanza dell'elemento popolare e gli restituisse la parte che è sua nella formazione e nella trasformazione della poesia, in una dottissima e ragionevolissima esposizione di quel che rimaneva degli spiriti e della coltura greco-romana ai galli del mezzodí sotto i barbari scrive: "Mais le vrai fond de la poésie populaire de cette époque c'étaient les chants divers affectés aux récréations usuelles de la vie domestique. Le thème commun de tous ces chants c'était l'amour, et, à ce qu'il parait, l'amour exprimé avec cette franchise d'imagination et de langage, qui répugnait tant à l'esprit mystique du christianisme. Vers le milieu du sixième siècle, saint Césaire qualifiait de *chants d'amour dévergondés et diaboliques* les chansons des campagnards arlésiens, hommes et femmes. Dans les siècles subsequents, les écrivains ecclésiastiques parlent à peu près dans les mêmes termes du même genre de chansons, preuve que le ton n'en était pas

¹⁰ *Acta Sanctorum ord. s. Benedicti*, ed. parigina, II, 616-7

¹¹ *Acta Sanctorum mai etc.*

changé. Un grand nombre de ces chants étaient des chants de danse; et les danses étaient, pour la plus part, des danses mimiques où les danseurs figuraient par leurs mouvements, leurs poses et leurs gestes, une action ou une situation décrite dans les paroles chantées. C'étaient exactement les chœurs des Grecs, aussi donnait-on à ces danses le nom grec de *corolas* ou de *coranlas*, qui leur resta encore longtemps¹²".

I caratteri che il Fauriel indovina e ricostruisce dei canti popolari della Gallia meridionale prima della età letteraria provenzale sono quelli stessi delle nostre ballate meno letterarie e più volgari dei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto; e anche a noi il nome di *caròla* derivò dal *corolas* e quel *di ballata* da *ballistea*. Che anzi ad alcune di quelle nostre rime in alcuni codici, e anche, come vedremo, in uno dei memoriali bolognesi, è aggiunto il titolo di *cantilena o cantinela*, lo stesso che Vopisco aggiungeva a quelle *saltatiunculae* e *ballistea* dei fanciulli romani. Il povero Varchi, che disperato di non trovare nella lirica classica specie alcuna a cui raffrontare la ballata, per poco non la rassegnava fra i metri plebei¹³, aveva ragione: ella non rassomiglia né all'ode di Orazio, né all'elegia di Tibullo, né all'endecasillabo di Catullo; e pur se ne conforta. Ella è una antichissima forma lirica dei volghi romani, che in tutte tre le più affini letterature neolatine, provenzale, francese, italiana, si rinnova ad un modo, con la stessa propria e organica forma della ripresa o del *refrain*.

Ma la ballata, considerata come genere letterario, non fu dei primi coltivati in Italia, né dei coltivati a preferenza dai maggiori poeti. Ed è naturale. La prima poesia italiana, quella della scuola sicula, fu poesia veramente aulica, in un senso anche più stretto che Dante non desse a cotesta qualificazione, in quanto ella era la poesia d'una classe o d'un ordine privilegiato, l'arte convenzionale della ristretta civiltà cavalleresca, dell'ordine feudale; e per ciò, tutta, o quasi, imitazione delle forme provenzali e francesi. Le canzoni intonate su la mandola negl'imperiali palagi di Sicilia vennero ripetute e imitate nei castelli, nelle torri, nei fortilizi urbani dei signori ghibellini di Lombardia e dell'Italia centrale; gradirono anche a quella parte di borghesia che si dava per moda a seguire le costumanze cavalleresche e la civiltà della gaia scienza; non discesero mai nelle logge, nelle piazze, fra i lieti divertimenti e le danze del popolo. Non sarebbe, a dir vero, difficile scorgere e notare anche nel pelaghetto un po' stagnante dell' arte siciliana qualche filo d'acqua più corrente che accusa una vena popolare: ma generalmente la poesia fu nazionale e di popolo solo nel libero

¹² Fauriel, *Hist. de la poés. provençale*: I, 180.

¹³ *Ercolano*, quesito nono.

suolo delle città mediane. Certo che quasi súbito, con Guittone in Toscana e co 'l Guinizzelli in Bologna, ella intese a farsi dotta e classica; e anche assunse un tale abito di scienza e tanto s' intricò ne' gineprai della scuola, che n'ebbe a patire alcun poco la franchezza de' suoi movimenti.

A ogni modo, quando la poesia cominciò a fiorire nell'Italia di mezzo, allora primieramente apparì la ballata come metro determinato; la ballata ignota ai siciliani del tempo di Federigo secondo; la ballata che nelle sue forme agili, vive, ben note, rendeva meglio al gusto e all'affetto dei borghesi e del popolo la espressione artistica di un sentimento vivo e naturale. Vero è che monumenti di essa nella sua condizion popolare non abbiamo; o non ne abbiamo che frammenti e vestigi: ma forse che qualche cosa di piú ci mostreranno i memoriali bolognesi. Vero è che la sua apparizione letteraria comparativamente piú antica è nelle rime di fra' Guittone, scrittore tutt' altro che popolare, per quanto Dante lo titolasse plebeo. Se non che in quali argomenti l'adoperò Guittone? negli argomenti di poesia religiosa, quando convertito a vita di spirito intese a fare ammenda delle sue teoriche ovidiane su l'arte d'amare componendo laudi per la Vergine e per i nuovi santi, Francesco e Domenico, da cantarsi dal popolo. E pure la ballata sotto la tonaca della lauda che primo le vestí fra' Guittone mostra ancora la punta della cotta di ballerina e fa sentir gli accenti dell'amor popolare. Cosí egli comincia certe sue laude dell'amor sacro, che paion prenunziare le danze della follia sacra dei piagnoni:

Vegna vegna chi vuol giocondare
E *alla danza* si tegna....
Non è mai gioia né solaccio vero
Chent' è amar Gesù sponso meo caro:
Tant'amabil se' tutto e piacerero:
Dolce è teco ogni dolce ed ogni amaro....
Or venite, venite e giocondate,
Sponse del mio signore e donne mie,
E di tutte allegrezze v' allegrate
Amando lui di pur cor ciascun die.

Cosí fra' Guittone. E con lui la chiesa s'impadroní del metro e delle forme della ballata per i suoi cantici, piú generalmente conosciuti co 'l popolar nome di *laudi*: ella, intendendo di contrapporre all'arte profana e alla poesia sensuale un'arte purificatrice, la instaurava in quelle forme che sapeva accette e usuali al popolo. Non sonetti, non canzoni, non sestine, non discordi scrisse Jacopo da Todi, il maggior lirico religioso della nostra antica letteratura: ma, oltre le laudi, quelle cose di lui che furon dette inni o cantici, sono puramente, nella forma metrica e

dello stile, ballate: in una anche, quella che canta il tripudio dell'amor divino, rimane il vestigio della danza:

Ciascun amante che ama il signore
Venga alla danza cantando d'amore

Ma, potrebbemisi opporre, altri poeti del tempo, o letterati, o almeno *trovatori di care rime* (come dice quell'antico biografo d'Arnaldo Daniello), trattarono la ballata, senza accenno alle sue origini popolari, e in senso e con artificio tutto individuale. Chi può assicurare che la ballata, come fu letterariamente formata, non fosse pur un trovato di letterati? No. I letterati non trovano essi mai, primitivamente, le forme organiche della poesia; e, se credono di trovarle, le novanta volte su le cento corrono pericolo di non essere letti. Ogni autorità procede primitivamente e legittimamente dal popolo, anche in poesia. I letterati ritoccano, ripuliscono, riordinano; quando son grandi, ricreano la creazion popolare; quando son piccoli, la scimiotteggiano: quando escono d'una generazione che ha smarrito il sentimento e la norma della grande arte e dell'arte nazionale, scambiano per ispirazione popolare la chiacchiera dei saloni borghesi, o l'ideale dei gazzettieri, mostrando in ciò stesso quanto disconoscono la natura della poesia popolare. Nel secolo decimoterzo non era così: i letterati allora, con tal commercio che tornava a vantaggio dell'una parte e dell'altra, prendevano dal popolo la materia greggia e le forme e rendevano quella durabilmente improntata, queste artisticamente finite: prezzo della mano d'opera era la popolarità:

. *Carmina possumus*
Donare et praetizem dicere anuneris.

Così il Cavalcanti, l'autore della canzone scolastica *Donna mi prega* commentata in latino da dottori di teologia e da maestri in medicina e in arte, così anche Dante, il teorico della reazione contro l'arte plebea de' grossi e de' paesani, scrivevano ballate; e a chi passa da quelle canzoni e da que' sonetti alle ballate non può non parere di essere trasportato in diverse regioni di tutt'altra poesia. Casella, è vero, musicava e cantava la canzone solenne di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*; e certo applaudiva a quel canto e ne ripeteva le note il Cavalcanti: ma non so se lo gustassero tutto madonna Primavera la amata da Guido e madonna Vanna la amata da Lapo Gianni: l'avrebbe inteso la Beatrice del Convivio, se ella avesse mai vestito sembianze umane. Ma le ballate di Guido che celebrano la Mandetta di Tolosa (soave tipo della poesia naturale, come Beatrice è della intellettiva), quegli armonici e coloritissimi e fluidi canti che incominciano "*Era in pensier d'amor quand'io trovai*" e "*In un boschetto trovai pastorella*", quelli, dico,

tutte le nobili donne e anche le popolane potevano e gustarli e cantarli. Scommetterei che li canticchiava anche la Pinella bolognese a cui Guido mandava per messaggio di Bernardo da Bologna certi allegorici doni d'orientale larghezza, e che doveva essere non cittadina grande, da poi che Bernardo informando l'amico dell'ambasciata fatta gli diceva:

A quella amorosetta foresella
 Passò sí il core la vostra salute,
 Che sfigurò di sue belle parute:
 Ond'io le dimandai - Perché, Pinella?

Il fatto è che il notaio Antolino Rolandino de' Tebaldi in un suo memoriale del 1305¹⁴ ricopiava la ballata della pastorella di Guido Cavalcanti, o, meglio, ricopiava la ripresa e l'ultima stanza, le sole parti forse che avesse a mente. Eccole qui, senza raffronti di varie lezioni; ché la trascrizione bolognese non ne offre di rilevanti, e il testo è conosciutissimo: eccole, solo per un saggio del come i notari bolognesi rappresentassero per iscritto con poche alterazioni il piú puro e bel linguaggio d'un poeta fiorentino:

27.

In un boschetto trovai pastorella
 Più che la stella - bella al mio parere.

.
 Per man me prese d'amorosa voglia,
 E dice che donato m' avea 'l core.
 Menome sot' a una fresca foglia
 Là o' e' vidi fior d'one colore;
 E tanta gli sentia zoia e dulzuri
 Che 'l deo d'amore me pareva vedere.

È da notarsi che il trascrittore riattaccava questa stanza del Cavalcanti co 'l primo verso d'una ballata piú veramente popolare, che vedremo piú innanzi e che incomincia: *Fuor da la bella caiba fugge lo lusignuolo*.

Anche le ballate de' poeti illustri, se non usate sempre ad accompagnare i giri del ballo, erano per altro e musicate e cantate. Dante lo dice espressamente in quella ch'ei manda in compagnia d'amore alla donna amata:

¹⁴ *Liber memorialiurn contractuum et ultimarum voluntatum ecc. anni MCCCXV tempore dominorm Symeonis dni Hynghelfredi de Padua potestatis et Ranberti de Ranbertis Capitanei populi Civit. bon. In calce del f. XXXIJ v.º: la trovò il sig. avvocato Gualandi.*

Con dolce suono, quando se' con lui,
Comincia este parole;

e vuole che amore per mezzo della musica parli al cuore di
madonna e vi resti

Per grazia della mia nota soave
Rimanti qui con lei.

E piú chiaramente nella prosa della *Vita nuova*, al luogo dove si narra l'argomento e l'occasione di quelle parole in ballata, Amore consiglia il poeta "E non le mandare in parte alcuna senza me, onde potessero essere intese da lei; ma *falle adornare di soave armonia*, nella quale io sarò tutte le volte che sarà mestieri"¹⁵. Era in somma una serenata o una dichiarazione: ai quali uffici serviva ben la ballata, come ne abbiamo un segno nella *Storia d'Aiolfo*, ove si tratta di *andare a dire una ballatina appiè di quella finestra*¹⁶. V'è un'altra ballata di Dante (comincia *Per una ghirlandetta*), che in una delle due lezioni nelle quali ci è pervenuta attesta il rimaneggiamento che ne fece il popolo: la lezione ritrovata dal Witte corretta ed elegantissima:

Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta
A par di fior gentile,
E sovra lei vidi volare in fretta
Un angiolel d'amore tutto umile:
E 'n suo cantar sottile
Dicea - Chi mi vedrà
Lauderà il mio signore;¹⁷

tutt'altra quella già data dal Fiacchi¹⁸:

Vidi a voi, donna, portare
Ghirlandetta di fior gentile,
E sovra lei vidi volare
Angiolel d'amore umile
E nel suo cantar gentile
Dicea - Chi mi vedrà
Lauderà il mio signore. -

¹⁵ *Vita nuova*, XII.

¹⁶ Cit. nel voc. della Crusca a *Ballatina*.

¹⁷ Nel *Canzoniere di D. Alighieri* per cura del Fraticelli: Firenze, Barbèra, 1856.

¹⁸ Negli *Opuscoli letterari*, pubblicazione periodica, fasc. XIV: Firenze, Stamperia di Borgo Ognissanti, 1812.

Non par proprio il caso del fabbro di Porta san Piero, che, *battendo ferro su la 'ncudine cantava il Dante come si canta uno cantare e tramestava i versi suoi mozzicando e appiccando?*¹⁹. Non è corruzione cotesta che derivi dalle distrazioni di un amanuense letterario; è l'opera della musa del popolo, che, immischiandosi di questa poesia, ne ha cacciato a poco a poco gli endecasillabi troppo signorili, ne ha stirato gli eptasillabi troppo eleganti, per ridurre gli uni e gli altri al suo metro prediletto, l'ottonario. Lo stesso avvenne a una ballata del Boccaccio (*Quel fior che valor perde*): la quale, prima che fosse pubblicata come inedita fra le altre rime di m. Giovanni dal Baldelli nel 1802, era già passata quattro volte a stampa (e nessun bibliografo l'ebbe avvertito) nelle vecchie raccolte di *Canzoni a ballo* di tipografie fiorentine del 1532, del 1562 e 68, del 1614. Queste raccolte fatte a uso del popolo o di leggitori che al popolo si accostavano, e di solo quelle rime che o di recente o tuttavia erano popolarmente note e cantate, offrono la ballata con varietà dal testo letterario dato di su tre codici dal Baldelli, varietà molte e tali da testimoniare l'intromettersi che anche di quella fece la musa del popolo²⁰.

E le dieci ballate che chiudono le giornate del Decamerone e le molte del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino leggonsi staccate dai loro testi in codici miscellanei, quasi a dar segno che ebbero vita e fama nella memoria degli uomini anche fuori dalle lunghe e classiche opere alle quali erano collegate. E alcuna delle poche ballate del Petrarca si vede messa in musica ne' due codici musicali della fine del secolo XIV e del secolo XV, parigino il primo e l'altro laurenziano, da me descritti negli studi su *la musica e la poesia nel mondo elegante italiano del secolo decimoquarto*²¹; alcuna delle ballate e dei madrigali, ma né una canzone né un sonetto. Dopo ciò tutto, parmi poter conchiudere che la ballata, anche fatta da poeti dell'arte grande, tornava volentieri fra il popolo, donde era la sua origine.

Ma seguitiamo. Ricorderete per avventura dalla novella settima della ottava giornata del Decameron il fortunoso amore di Tedaldo degli Elisei, e come egli, per dispetto che gli mostrò la sua donna, partitosi da Firenze andasse peregrinando pe 'l mondo; e come in Cipro egli udisse cantare "una canzone già da lui stata fatta, nella quale l'amore che alla sua donna portava et ella a lui et il piacere che di lei aveva si raccontava". O vero o imaginato che sia il personaggio ed il fatto, per noi non rileva; questo bastandoci, di

¹⁹ SACCHETTI, nov. CXIV.

²⁰ Vedi nella mia raccolta di *Cantilene e ballate ecc. nel secolo XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871: pag. 171.

²¹ *Studi letterari*: Livorno, Vigo, 1873.

trovare nel racconto di mess. Giovanni la testimonianza di cosa a quei giorni possibile. Ora quello che avvenne alla ballata di Tedaldo poté e dovè per grandissima parte avvenire a quelle di altri e meno ipotetici autori. Si potrebbe opporre: Coteste ballate furono, se vogliasi, cantate dal popolo o meglio dalla piú grassa cittadinanza: ma poesia essenzialmente popolare non furono mai. Ed io l'ammetterò, pur che la dinegazione della pura popolarità non allarghisi a tutte, e pur che mi si conceda che le dovessero avere dei precedenti esemplari, dei prototipi, in canti per intiero popolari. Popolari a ogni modo furono quelle cantilene, delle quali troviamo ricordato che avessero occasione da alcun solenne e pietoso avvenimento, senza che se ne nomini o pur se ne sospetti l'autore, e che corsero fra i vari popoli d'Italia o anche ci venner di fuori.

Tale, per citarne qualcuno, era certamente la ballata delle donne di Messina quando nel 1282 la città fu combattuta dalla gente di Carlo d'Angiò, ballata a cui accennano, e ne riportan dei versi, il Malespini²² e il Villani²³. Tale quel che Dioneo e la Fiammetta cantavano, su 'l finire la terza giornata del Decamerone, intorno agli amori di messer Guglielmo e della donna di Verziere. Il qual canto ripetuto da un giovane e da una donna, forse di concerto, non poté avere la forma narrativa della novella in ottava intitolata *La storia della donna del Verziere e di messer Guglielmo*²⁴; tanto piú che circa il 1348 le novelle in ottava rima non erano in fiore e ne tenevano ancora il luogo i sirventesi e le frottole.

Ma dovè piú tosto esser d'un tenore con quella canzone su 'l miserando caso della Lisabetta da Messina; la quale, scriveva de' suoi giorni il Boccaccio²⁵ "ancora oggi si canta": ed è una vera ballata, che il signor Fanfani pubblicò da un codice laurenziano nelle note alla sua edizione del *Decameron*²⁶; ed io ripubblicai dalle stampe di canzoni a ballo del 1532, del 1562 e del 68²⁷. Anche avveniva talvolta che rimatori non del popolo togliessero a materia delle lor ballate qualche fatto privato, massime d'amore; e il Boccaccio, in questo come in molte altre cose prezioso testimone degli usi del tempo, ci narra²⁸ che, ad istanza nella Lisa di Bernardo Puccini speciale in Palermo e a significare l'amore che celatamente la struggeva per Pietro d' Aragona re di Sicilia, Mico da

²² *Cronica fiorentina*, CCXVII.

²³ *Cronica fiorentina*, VIII, LXVIII.

²⁴ Lucca, 1861 (pubbl. da S. Bongi).

²⁵ *Decameron*: IV, v.

²⁶ Firenze, Lemonnier, 1857; t. I.

²⁷ Vedi la mia già citata Raccolta di Cantilene e ballate ecc. nei secoli XIII e XIV, pag. 48 e segg.

²⁸ *Decameron*, X, VI.

Siena compose e Minuccio d'Arezzo intonò *d'un suono soave e piano* la ballata che incomincia *Moviti, Amore, e vattene a Messere*. Ora questa ed altre sí fatte poesie doverono al lor tempo fiorire d'una certa celebrità e non solamente fra i letterati, se messer Giovanni scrivendo la novella della Lisa un settant'anni circa dopo l'avvenimento pure riportava la ballata di Mico.

Ristringendo e concludendo: le ballate antiche, piú o meno popolari, piú o meno musicate a uso del bel mondo o cantate dal popolo, si possono ridurre a tre gruppi:

- 1) composte da poeti dell' arte o da rimatori cólti, ed accettate con certa popolarità:
- 2) composte da autori anonimi o ignoti sopra qualche avvenimento del tempo o per qualche occasione della quale oggi è perduta ogni notizia:
- 3) popolari veramente, o almeno rappresentanti i costumi le idee le tendenze il linguaggio del popolo.

Ora i memoriali bolognesi conservano e óffrono ballate di tutti tre questi gruppi, e dell'ultimo poi alcune importantissime anche per la età a cui rimontano, le quali nella storia della poesia italiana accertano un fatto che fin qui poteva suppersi ed ammettere soltanto per induzione critica.

Le ballate poi, dal lato della contenenza e dell'arte, possono distinguersi cosí:

- 1) quelle che rendono un sentimento individuale o presupposto tale del poeta o dell'autore: - *liriche, soggettive*:
- 2) quelle nelle quali sono rappresentati i sentimenti di una persona che il poeta introduce a parlare, tenendo del tutto in disparte la personalità sua: - *rappresentative*:
- 3) quelle nelle quali è narrato un fatto piccolo o grande, storico o ideale, serio o ridicolo - *narrative*:
- 4) quelle nelle quali è fatto in dialogo il contrasto di due o piú personaggi - *drammatiche*.

Tenendomi a questa partizione, come artisticamente piú certa, comincerò dal primo gruppo, dalle ballate cioè liriche soggettive, composte da poeti dell'arte e da rimatori cólti. Di queste i memoriali ce ne danno otto, inedite e d'autori ignoti o anonimi, fuor che una, che è nel piú volte citato memoriale del 1310²⁹. Questa è la stessa che co 'l nome di Dante si legge nei *Sonetti e Canzoni di*

²⁹ Vedi sotto i n. 7 e 8 e 16-17.

*diversi antichi autori toscani*³⁰, e che quindi passò in tutte le stampe di rime dell'Allighieri: se non che Francesco Trucchi la ripubblicò³¹ come inedita, con più due strofe sotto il nome di Andrea Lancia, da un codice *antico* del quale non diè altre indicazioni, ma che è il 2317 riccardiano, secondo avvertí il visc. De Batines³².

Il Batines osservò opportunamente che essa ballata e altre rime che le si accompagnano in quel codice sono senza nome d'autore, e seguitano il *Libro d'amore* scritto originalmente in latino da un Andrea cappellano del re di Francia e che perciò nei volgarizzamenti intitolossi *Libro fatto per Andrea cappellano*. Onde il Trucchi, con la prontezza che avea a leggere e più a indovinare, dedusse che e il libro d'amore e le rime che nel codice riccardiano gli seguitano fossero d'Andrea Lancia notaio di Firenze, il cui nome come di volgarizzatore riscontrasi più volte nei codici fiorentini del secolo decimoquarto. Ma esso Lancia, come il Batines provò, viveva dal 1300 al 1360, e la prima volta il suo nome (*Notarius Andreas Ser Lancie*) comparisce in un atto del 1315. Ora al 1310, quando l'altro notaro bolognese trascriveva la ballata in discorso nel suo *memoriale*, dovea essere per lo meno tanto giovane, che le sue rime non potevano essere già conosciute fuor di Firenze e mandate a memoria: il che invece è naturalissimo che avvenisse anche allora, come era già avvenuto nel 1290, per le rime di Dante. Resta il dubbio se la ballata fosse originalmente di una sola stanza oltre la ripresa come la porta l'edizion giuntina, o di tre stanze come la presenta il codice riccardiano. Alla giuntina concorda il nostro memoriale, e non dà che una stanza. Il Fraticelli conchiuse già per l'unica stanza; e ciò perché le due di vantaggio non corrispondono all'antecedente e le sono molto inferiori nella dizione e nello stile. Io senza più riproduco la ballatina tal e quale dal memorial bolognese, sottoponendole in corsivo il testo della giuntina. Occorre avvertire che l'ultimo verso come sta nel memoriale è certamente uno scherzo del notaio trascrittore? scherzo non opportuno né meno pe 'l numero del verso.

28.

Done io non so de chi vi preghi amore
Che la marçide e la morte me dura
E de morire nono pure paura.
Nel meço de la mia mente risplende

³⁰ Firenze, Giunta, 1527: carta 19 v.

³¹ *Poesie italiane inedite di duecento aut.* Vol. I, pag. 246: Prato, Guasti, 1846.

³² *Etruria*, anno I, fasc. I, pag. 26: Firenze, Soc. tipografica 1851.

Un lume dagli bei occhi ond'io sonno vago
 Ve cha dora cadera che disende
 Una sagita che sucha lacho prima che sia yspelto
 Ciò face amore qual volta mi rammenta
 La dolçe mano con la fede pura
 Che dona berta in fino incurra.

*Donne, io non so di che mi prieghi Amore,
 Ched ei m' ancide, e la morte m' è dura;
 E di sentirlo meno ho più paura.*

*Ne 'l mezzo de la ritta mente risplende
 Un lume da' begli occhi ond' io son vago,
 Che l'anima contenta.
 Vero è ch' ad or ad or d' ivi discende
 Una saetta, che m' asciuga un lago
 Da 'l cor pria che sta spenta.
 Ciò face Amor qual volta mi rammenta
 La dolce mano e quella fede pura,
 Che dovría la mia vita far sicura.*

Dato il primo luogo a Dante, ecco da un già ricordato memoriale del 1287³³ altra ballata, notevole pe 'l serbare che fa nei primi versi l'accento della danza:

29.

E la mia dona çogliosa Vidi cun le altre dançare. Vidila cum alegrança La sovrana de le belle, Che de çoi menava dança	5
De maritate e polcelle, Là 'nde presi gran baldança Tut' or dançando con elle: Ben resenbla plú che stelle Lo so viso a riguardare.	10
Dançando la fressca Rosa, Preso fui de so bellore: Tant' è fressca et amorosa Ch' a le altre dà splendore. Ben ò pena dolorosa	15

³³ vedi nota 21 (mem. 121) La ballata è al f. CXXJ verso, e fu trovata e a me ceduta dal conte Gozzadini.

Che tut' or çoi me dona
 Cum lo dolce sguardo.
 Poi che merçe clamare
 A vui mai non refino,
 Che del meo servir fino
 Deçati meritare e darl' aita.

7) Mano f., *il mem.* - 8) alegreça, *il mem.*; ma la correzione è suggerita dalla rima.

Un po' nuova per la lunghezza delle strofe e la disposizione delle rime appare questa seconda; se pure quello che è scritto dopo la ripresa fu originalmente una stanza sola, anzi che frammenti di piú stanze, con lacune, come soccorreato alla mente del trascrittore.

31.

Doglio d'amor sovente,
 Che m' à dat' a servire
 Tal donna, che nun saço
 Set eo li me desplaço
 O s' eo li serv' a grato. 5
 Deo, che servisse tanto
 Ch' eo li foss' in piacere !
 Onne pena soffrire
 Me parebe ligera. 10
 Per lei soffert' ò tanto,
 Ch' eo me 'n veço murire.
 Fosse de so volere,
 Nu me serebe fera.
 Deo ! ch' in crudele punto
 Reguardai su' bel viso, 15
 Che mantinente servo
 Fui dat' a lei cui servo
 Senç' esser meritato.
 Nun creçati, meo sire,
 Che per pena ch' eo senta 20
 Muti cor né talenta
 La mia mente e 'l desire
 Molto se ne contenta,
 Et ègli 'n placemento.
 Dunqua provedemento 25
 Açati al nostr' amare

In volerlo cellare;
 Che de voler senta vui
 Non seçorno

28) *Cosí il mem.* - 29) Dopo non seçorno *nel mem. legge*: et sic dicte partes venerunt et scribi fecerunt.

Da quello stesso memoriale del 1288, onde produssi già il principio della canzone di Giacomo da Lentino e un altro frammento³⁶, proviene la seguente³⁷:

32.

Eo non credea ch' amore
 sí forte:
 A tal[e] sorte - me concluse e trase.
 A tal dona servire
 M'ave donato amore,
 Che no me degna ponto;
 Nanti me fa languire,
 E donami caudore
 Asai piú che non conto.
 A tal per le' son giunto,
 Ch' eo no me lo pensava:
 Non mi spetava - c' amor le' me portase.
 Credendo eser amato
 Da la mia dolce amança,
 Da lei m' asegurai
 Che m' avío innamorato,
 Da mi prisa arditança,
 Che zoi n' adomandai.
 Resposeme che mai
 Piú non aves' a mente,
 mente - de bon cor l'amase.
 E forçat' à 'l mio coraço
 De voler obidire
 Lo so comandamento:
 Ma lo poter non aço,
 Sí me sforna 'l disire
 E l'amor e 'l talento.
 Fose in piacimento

³⁶ Vedi i n. 1 e 2; cfr. anche la nota 14.

³⁷ Trovata al f. J verso dal conte Gozzadini.

De voler m'ascoltare:
Voriala pregare - che me lo perdonase.

2) *Non è chiara la lettera del mem.; ma par che dica medaso.* - 6) *Ho messo no nel testo, perché par richiederlo il senso; ma il mem. sembra che legga mo.* - 9) *Prima di conto nel mem. sta anche un posso, ma evidentemente è un scorso di memoria o di penna, non cancellato per inavvertenza.* - 10) *giunto: così il mere., ma la rima vorrebbe gionto.* - 12) *Così il mem., ma il verso ha una sillaba di più.* - 21) *Innanzi a mente, che è chiarissimo, il mem. pare che legga Sedeo.* - 28) *Il senso e il numero del verso autorizzerebbero a leggere, chi volesse, Fosele.* - 30) *Così il mem.; ma il verso è un po' lungo.*

Dopo tanti compianti, ecco una ballata di gioia da un memoriale del 1294³⁸:

33.

La fina çoi d'amore
Me fa allegro cantare.
Ben diço amor laudare
Mei de null' omo nato,
Che 'l meo cor à 'vançato
Sopr' on' altro amadore.
 Sopr' on' altro amadore.
Ben diç' amor laudare
Che m' à sí dillicosa çoi complita;
Che sí son al meo core
Che no 'l potria contare,
In tanta beninança è la mia vita.
Le pene che durai
Conteleme in gran çoglia,
Po' che partit' è noglia
Da mi ch' era in pesança,
Or sonto in allegrança
E de tormenti fore.
 Ben aça la 'mpremèra.
Ch' eo la vidi çogliosa
La plu avenente donna che mai sia:
Con la soa fresca cera

³⁸ N. 87. *Anno Domini Millesimo Ducentesimo nonagesimo quarto Indictione septima. Liber memorialium contractuum et ultimarum voluntatum scriptus per me phylippum condam Bolognitti Butrigarij notarium dicto officio tempore Nobillis Millitis domini Guilielmi de Cremona honorabilis potestatis bononie.* La ballata è al f. LXX; e fu trovata e datami dal conte Gozzadini.

Mostrandome amorosa
Compres' à lo meo core in soa bailía.
E maço a signoraço
E plu rico me tegno
Che s' eo avesse lo regno;
Ché m' à dignato servo.
Però sempre la servo
Con umele e fin core.

10) Che si son al, *cosí il mena. mem.* - 17) Or sonto, *cosí il mem.* - 18) *Il mem. veramente legge fori, ma la rima vuol fore.* - 26) *Il men.: legge me teglo, ma la correzione è suggerita dalla rima.*

E quest' altra, singolare fra le ballate del secolo decimoterzo per i quinari nelle riprese e nelle volte, proviene da un memoriale del 1290³⁹ che già ci diede un sonetto del Guinizelli: in margine v'è scritto *Cantinele*.

34.

Dona, mercede!
No m' anciditi,
Po' che son dato al vostro volere.
Dona, la gran canosença
E lo gran presio ch' aviti
Me dona ferma credença
Che vu ve moviriti
A pietate.
Donqua mercede
Ancor ve chero et oso cherere,
Ma, se pur pena e doglia
Soferir dovesse homo
Ch' ama de cor e voglia
Ne ça mai ben avesse,
No credo certo
C' homo vivente
Dar se potesse d' amor valore.
Po' ch' eo som vostro e non meo
Com pura liança,
Non fora ben sed eo
De la mia sperança

³⁹ Già indicato a dietro nella nota 23. La ballata è al f. XLJ; e fu trovata e datami dal conte Gozzadini.

Fosse perdente
Çença rasone:
Chi serv' a signor ben dé provvedere.

13) e de voglia, *mem.* - 17) *Cosí il mem., ma non certo secondo quel che richiederebbe il verso e la rima: per il verso basterebbe leggere intero amore, per la rima l'errato valore fa supporre un legittimo valere.* - 19) *Questo verso difetta almen d'una sillaba.*

Da un memoriale del 1282, che ci diè un frammento di canzone⁴⁰ e piú curiose ballate, eccone una ottonaria:

35.

Non posso plu coperire
Lo meo fino 'namorare:
Convenlo me dimostrare
A vui, dolçe donna mia.
 Demostrar lo me convene
A vui che me 'namorate,
Ché de le mi' grave pene
Alcuna pietança açate:
Ché non posso in veritate
Plu celar lo meo tormento
Che ne lo cor duro e sento
Per vui, dolse donna mia.
Lungo tempo aço sofferto;
Ché non volsi ademostrare
Lo meo 'namorar cuperto.
Non finava de pensare,
Vogliendomene celiare,
Ch' altri non ve s'adornasse.
Lo meo cor se ne sotrasse
Per vui, dolçe donna mia.
Disiando el vostro onore,
Me pareva sentir afanno:
Perch' eo non ce volsi erore
O displacemento o danno,
Ancora che el sia un anno
Che de vui me 'nnamorai,

⁴⁰ vedi canz. n.° 3. - La ballata è avanti la prima carta del memoriale: fu trovata dal sig. avv. Angelo Gualandi, e pubblicata da me nelle già citate *Cantilene, ballate ecc., nei secoli XIII e XIV*, pag. 45-46.

In gran çoi lo me contai,
Stando 'n vostra signoria.
Non posso cellar la flamma
Che me 'nçende plu che foco:
E lo so amor me 'nflamma
Sí che n' ardo dentro e coco,
Ché non trovo in alcun loco
Che me sia posa o deporto.
Però vegname conforto
Da vui, dolçe donna mia.

6-8) *Il mem. ha 'namorati e açati; ma il vers. 9 poi porta chiaramente veritate; e devono rimare insieme.*

Ecco un frammento da quello stesso memoriale del 1287, ove si legge anche un frammento di sonetto del Guinizzelli⁴¹:

36.

Bell' e cortese çoven dona e saça,
Per cui lo meo cor açà,
Cusí selvaça
Contra de mi per deo no ve mostrati.
La vostra dolse çera et amorosa
E delictosa - e gli ati
M' àn sì fato servente

.

2) *Così il mem. - 4) no me mostrati legge il mem.; ma l'emendazione è necessaria ed evidente - 7) fate servente, il mem.*

Ed ecco finalmente, da un memoriale del 1307⁴², una ballatina, alla quale, per la ripetizione di alcuni versi e di certe forme e nominatamente dell'imperativo *Canta* su 'l fine d'ogni strofe, ben si conviene il titolo di *Cantilena* che le è aggiunto in margine dall' antico trascrittore:

⁴¹ Vedi il n. 9 e relativa nota.

⁴² N. 136. *Liber Memorialium contractuum et ultimatum voluntatum meo Iohannis condam domini bonaventure de savignano notarii pro comuni bononie dicto officio deputati factus tempore nobillis militis domini Malosselli de Cervia honorabilis potestatis bon. sub annis domini Millesimo trecentesimo septimo, Indictione quinta decima.* La ballata è al f. J; e la trovò e me la cedé il sig. avv. Angelo Gualandi.

37.

Madonna, per vui canto
De fina volutate,
Ché la vostra beltate
Lu mi comanda: Canta.

E se canto per vui
De fina volutate
Sí como a vui s' avere,
E nom sago per vui
Sguardando a dignitate
Sí como a vui s' avere:
D'altro nom me sovene,
Se nom ch' i' tegno a mente
Quela che dulcemente
Lu mi comanda: Canta.

E, madona, per vui canto
De fina volutate,
Ché la vostra beltate
Lu mi comanda. Canta.

3) beltade, *il mem.*; ma la rima emenda. - 8) *Cosí il mem.*