

GIORGIO MARCON

MATTEO GRIFFONI POETA:  
PERCORSI ETICO-POLITICI E CORTESI

1. *Gli autografi, gli apografi e le edizioni*

Nel nostro Archivio havvi una Vacchetta, cioè un Libriciuol Mss. legato in pergamena, nel quale sono descritti i Notarj all'Ufficio de' Memoriali, cominciando dall'anno 1265. Ne' primi fogli di questo Mss. oltre varie notizie Istoriche di que' tempi, leggonsi alquante Ballate, o Madrigali del Griffoni.

Così Giovanni Fantuzzi<sup>1</sup> annunciava nel 1784 il rinvenimento di un manipolo di testi manoscritti (oggi dispersi) in cui il nome di Griffoni figurava in calce a una sequenza che comprendeva sei ballate (*Non sa che ben se sia chi mal non prova, Da picol can spesso se ten zinglare, Non tema 'l spino chi vol cogler ffiore*], *O tu che sedi 'n cima dela rota, Amor i' me lamento de 'sta dea, Nessun se fidi troppo*) e il madrigale *No te fidar in stato né richeza*.

La trascrizione di questo primo nucleo testuale si affiancava a quella del "sonettum truffatorie" (così designato dallo stesso cronista e incorporato nel *Memoriale Historicum*<sup>2</sup>),

<sup>1</sup> Giovanni FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1784, vol. IV, pp. 297-301: 299.

<sup>2</sup> Si tratta di un sonetto caudato che qui di seguito si trascrive, così come esso ap-

che, fin dal 1383, aveva svelato l'identità poetica del Griffoni, "benché – come postillava il Fantuzzi – né il Crescimbeni, né il Quadrio di lui non sapessero punto nulla".

L'incartamento poetico disperso era qua e là punteggiato, nella sede versale di alcune parole in rima, da spazi vuoti in margine alla prima lettera; e proprio a partire da questo dato il Fantuzzi, con notevole intuizione, inferiva che i testi fossero "di pugno dell'Autore, il quale riserbavasi di poi correggerli e migliorarli", e suffragava il suo procedimento 'indiziario' alla luce dell'esame critico, talvolta acuto, delle varianti, come nel caso della ballata *Non tema 'l spino chi vol cogler fiore*, laddove al v. 7 una *s* puntata, che troncava la parola in rima col verbo *sia* al v. 5, doveva, a suo giudizio, necessariamente escludere la grossolana iterazione di un rimanente isomorfo, e suggeriva pertanto di colmare il vuoto con la voce verbale *stia* "che non sovvenne" al Griffoni: lezione effettivamente accolta dal Carducci<sup>3</sup> sulla scorta degli apografi di area veneta, su cui, fra breve, c'intratteremo, ma non dal Grion<sup>4</sup> nella sua edizione fondata su quegli stessi testimoni,

pare nella cronaca di Matteo (cfr. DE GRIFFONIBUS, *Memoriale* cit., p. 79): "Diffesa non pò far più Barbiano, / Zohanne d'Acço, né ancor Zagonara; / Ch'i Bolognixa con quel da Ferara / Non li convincha con la spada in mano. / Che conte, né soldado, né villano, / Che li sia dentro, usir non pò che para, / E la passiva gli è sì forte chara, / Ch'in pochi dì de fame chascharano; / Ma la non era mai sì lunga mena. / Se i capetani con la lor bandiera / Secorso avesser ben la prima schiera. / E se 'l non fosse stado una maniera / De' citadin, che parean signoritti, / Che incontenenti dieder'a gambitti. / Ma pur vincerà i nostri Bolognixa, / Che 'l gli è Tarlato e Francesco Parixi". La curiosa designazione ("sonettum truffatorie") scaturirebbe dal contesto storico in cui il testo s'inserisce: "e fu nell'anno suddetto nel quale la squadra di Giovanni di Azzone Ubaldini, e quella del Conte di Barbiano diedero ai Bolognesi una rotta a S. Prospero, sicchè essi, e il Marchese di Ferrara, e i Fiorentini, collegati coi nostri, fuggir dovettero, e mettersi in salvo a Castel S. Pietro" (cfr. FANTUZZI, *Notizie* cit., p. 297), e dal conseguente tono irrisorio di cui esso è intriso, che lo situerebbe nell'area del genere comico-realistico. Quanto alla tipologia metrica del sonetto con coda distica, alla sua genesi imprecisabile e alla fenomenologia della tenzone cui esso è sotteso, si veda Claudio GIUNTA, *Due saggi sulla tenzone*, Padova, Editrice Antenore, 2002, pp. 3-103.

<sup>3</sup> Cfr. Giosue CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871, pp. 321-328.

<sup>4</sup> Il manello di rime griffoniane figura nell'*Appendice II. Alcune poesie del Tre-*

dove invece appare la forma *fia*, attestata anche da altri due autografi del medesimo testo, in seguito rinvenuti dal Sorbelli; a tale proposito, lo stesso Sorbelli imputerà al Fantuzzi un travisamento paleografico nella lettura di *f* per *f*, ma se così fosse resterebbe da chiarire la genesi di una variante sostanziale com'è quella dell'apografo: nulla vieta insomma d'ipotizzare l'esistenza di una duplice lezione irradiatasi in area settentrionale, se solo ci s'interroga sulla divaricazione editoriale sopraindicata.

Nel caso della ballata *O tu che sedi 'n cima della rota*, il Fantuzzi percepiva inoltre il fenomeno, in questo caso pluriattestato, delle oscillazioni che qui inerivano alla duplice forma della congiunzione (*donque / doncha*), mentre nella ballata *Amor i' me lamento de 'sta dea* intuiva facilmente che la *r* puntata, col vuoto scavato sempre in chiusura rimica fra il primo verso della ripresa e l'ultimo della volta, celasse la concatenazione (*dea : rea*), sospettando, a torto, che il Griffoni non “fosse contento di questa chiusa”, destinata, per contro, a inanellare, come preciseremo, feconde connessioni intertestuali.

Nell'ultimo accertamento indiziario, finalizzato all'identificazione dell'autografia dei testi, e relativo alla ballata *Nessun se fidi troppo*, il Fantuzzi preferiva, saggiamente, non avventurarsi in una rischiosissima congettura al cospetto di un vuoto che, diversamente dagli altri casi, non lasciava filtrare nemmeno la prima lettera, sospendendo così l'intera consecuzione che squaderà la serie *çoppo : otto : scotto*.

Ma prima di congedarci da questo prezioso incunabolo, non possiamo non intrattenerci sullo smontaggio-riuso griffoniano di una fonte, esposta alla luce del sole e innestata

*cento dell'Italia superiore* all'interno del trattato di Antonio da Tempo, *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo*, a cura di Giusto GRION, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1869, pp. 358-362.

in margine al madrigale *No te fidar in stato né ricchezza*, perché tale operazione deteneva, nel diagramma euristico del Fantuzzi, un ulteriore indizio di scrittura autografa.

Si trattava di una sequenza magmatica attinta da Fazio degli Uberti, espressamente nominato nel manoscritto (ho poi accertato che il passo proviene da una terzina del *Dittamondo*<sup>5</sup>), in cui una doppia trascrizione, probabilmente mnemonica, in quanto fortemente lacunosa, faceva affiorare, tra l'altro, un *topos* tematico-stilistico (quello della Fortuna) ampiamente modulato, ben al di là del madrigale sopracitato, dal Griffoni stesso: qui l'immagine del *Cielo* di Fazio si tramutava, per contiguità metonimica, in quella della Fortuna: *E quando fortuna vuol che giù desmunti / li trova tanti ingegni da cadere / che nulla par che sua difesa munti*.

Intervallato dal nome dell'autore, il frammento, distorto solo sul piano lessicale, ma non nel suo processo di significazione perfettamente captato da Matteo, veniva riformulato in una forma più prossima all'originale: *Quando fortuna vuol trabuchi e smunti / si trova tanti ingegni da cadere / che nulla par che sua difesa munti*.

I lemmi chiave in rima *smunti* : *munti* della terzina, ascrivibili, a pieno titolo, alla semantica della Fortuna, si deversavano immediatamente, benché in ordine inverso, nel madrigale, dove, per giunta, Matteo reintroduceva la forma originale dei due lemmi in rima, sottoposta, nella trascrizione, alla chiusura di *o* in *u*, altrove disseminata nei testi del Griffoni a norma della *koinè* settentrionale; ecco dunque come si dispiegava la trafila intertestuale: *Quando se volge la soa rota tonda / rompendo fede, chi challa chi monta, / e tal crede montar ch'alora smonta*.

Il *corpus* griffoniano si ampliava nell'appendice alla

<sup>5</sup> Cfr. Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952, vol. I, p. 55; la sequenza proviene dal L. I, cap.19, vv. 1-6.

*Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo edita da Giusto Grion nel 1869; in questa sede, le undici ballate, tratte dal codice pergameneo “N. 4 del Seminario di Padova della fine del sec. XIV”<sup>6</sup>, che incamera tuttora la più cospicua tradizione apografa extrabolognese delle ballate del Griffoni, duplicano, da un lato, ad esclusione del madrigale, gli autografi dispersi del Fantuzzi, qui dislocati in una sequenza diversamente articolata, e si prospettano, dall’altro, come nuovi individui nei cinque esemplari (*Se questa dea de virtù e d’onestate, Se pur ve piace, gentil donna mia, Chi à si tenga, perché chi possede, Chi tempo à e tempo per viltade aspecta* e *Zuroti, donna, per la fede mia*), a quella data, uniattestat<sup>7</sup>.

Parallelamente, un nuovo testimone bolognese autografo (la ballata *Non sia chi tenga dentro da l’ospitio*), affio-

<sup>6</sup> Le ballate sono incorniciate dalla titolazione *Aliquot ballate Mathei de Griffonibus civis Bononie*; quanto al codice in questione Grion precisava quanto segue: “È in forma quarta, e appartiene alla fine del secolo XIV. Le prime 26 faccie sono occupate dal trattato di Antonio; dalla 26 si partono alcune ballate di Matteo de’ Griffoni, noto cronista bolognese, poi una frottola senza nome, ma che noi siamo certi appartenga a Lupo Farinata degli Uberti, e un’altra che potrebbe essere dell’autore del Dittamondo; il restante del codice contiene le rime del Petrarca”. Cfr. *Prefazione* a DA TEMPO, *Delle rime volgari* cit., p. 64.

<sup>7</sup> In tempi più recenti è stata segnalata una diversa redazione della ballata *Chi tempo ha e per viltà tempo aspetta* fra le carte di un codice della prima metà del sec. XV (siglato PR) conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Come ha precisato Giuseppe Corsi, “La lezione di PR e quella del ms. del Seminario di Padova [...] conservano forme settentrionali” che invece sono soppiantate dalla toscanizzazione di un codice fiorentino ubicato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana che riporta la stessa ballata, unitamente ad *Amor, ’i me lamento d’esta dea*; in particolare il Corsi rileva in PR “il passaggio da *i ad e* innanzi a nasale; la conservazione di *e* nei prefissi; l’assibilazione in *faça* e *caça*; la cong. *donca*, fatti scomparsi in FL”. Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, a cura di Giuseppe CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. XCVIII-XCIX. Un’ulteriore diramazione apografa del *corpus* poetico di Matteo Griffoni, che in questo caso inerisce al solo madrigale, proviene, in forma a-despota, dal codice Silvestriano 289 della Biblioteca dell’Accademia dei Concordi di Rovigo (siglato Ro), anch’esso del XV sec. e di area settentrionale. Cfr. Bruno BENTIVOGLI, *La poesia in volgare. Appunti sulla tradizione manoscritta*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principi e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di Bruno BASILE, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 177-222: 198-199.

rato in un fondo archivistico, all'epoca allogato presso l'Archivio della Prefettura, e poi confluito nell'Archivio di Stato, s'insinuava nell'antologia carducciana *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, apparsa nel 1871, ma con prefazione datata 1869, e dunque quasi coeva all'edizione Grion.

Il Carducci, tuttavia, ignorava tale edizione e, pur fondandosi sullo stesso codice del Seminario di Padova nella trascrizione fornitagli dal Teza, procedeva alla collazione dei testi editi dal Fantuzzi, incluso il madrigale, con quelli di tradizione veneta, rilevando che “La lezione del cod. padovano concorda quasi affatto con quella del bolognese, ma è più regolare e compiuta; ed offre più componimenti”<sup>8</sup>.

Evidentemente il Carducci non teneva in gran conto i procedimenti indiziari del Fantuzzi circa l'autografia dei suoi reperti archivistici che, invece, esemplavano con estrema precisione la stratigrafia delle ballate in una fase testuale ancora instabile e, proprio perché tale, predisposta ad accogliere varianti d'autore; e ciò soprattutto alla luce della successiva e imprescindibile edizione Sorbelli che identificherà l'ulteriore esistenza di plurime redazioni autografe di un medesimo testo<sup>9</sup>.

Edizione preannunciata nelle pagine introduttive al *Memoriale historicum de rebus Bononiensium*, in cui il Sorbelli, nel ripercorrere le tappe editoriali delle poesie del cronista-poeta, segnalava altre inedite ballate autografe e precisamente *Alta dea de virtù non per falire, Se per servir liale, Liona mai sì cruda non se vide, 'Vazzo tore lo so dilecto vole*<sup>10</sup>, *Ser-*

<sup>8</sup> CARDUCCI, *Cantilene e ballate* cit., p. 322.

<sup>9</sup> SORBELLI, *Poesie di Matteo Griffoni* cit., pp. 428-440.

<sup>10</sup> Lodovico Frati, nella sua silloge dei poeti bolognesi del Trecento, pur mantenendo l'impianto sostanziale dell'edizione Sorbelli, emenderà l'*incipit* di questa ballata, ritenendolo semanticamente irricevibile, nella forma *O Azzo Torelo, so dilecto vole*, sulla scorta del presupposto che essa fosse indirizzata “a quell'Azzo Torelli che fu a-

va *zascum finché fortuna l'ama*, nonché la ‘coda’ di *Zuroti, donna, per la fede mia*, e una “diversa [...] redazione” di *Non tema 'l spino chi vòl cogler fiore*.

Nell’edizione Sorbelli, la silloge del Griffoni si nutrive ancora di altre sei ballate (*E so veder, amore* [frammentaria], *Chi tempo à e tempo per viltade aspecta*, *De! toni, amore* [di cui si conservano solo due versi], *Dona, e' son to' e serò sempre ch'io viva*, *La speranza d'aver perfeto bene*, *Chiara fontana viva de vertute*, *Chorea setanta quatro de setembre*), pervenendo così a un ordinamento che annovera 27 testi tra cui figurano 24 ballate, 1 sonetto caudato, 1 madrigale e la ballata-lauda *Rayna preciosa*, localizzata al di fuori della serie bolognese.

Destinato a incrementarsi è invece il numero delle redazioni autografe plurime di un medesimo testo, fra cui si segnalano, accanto ad altri esemplari, recentemente riaffiorati<sup>11</sup>, due nuovi testimoni, individuabili sul foglio di guardia del *Liber Paradisus*<sup>12</sup>: si tratta della trasposizione ampliata in forma

mico intimo del Griffoni, dal quale più volte è ricordato nel suo *Memoriale*”. Cfr. *Rimatori bolognesi del Trecento*, a cura di Lodovico FRATI, Bologna, Romagnoli-Dall’Acqua, 1915, pp. XXXIII-XXXIV, 79-91. Come vedremo nell’ultimo paragrafo, tale presupposto si rivelerà fondato; tuttavia l’emendamento proposto dal Frati appare inaccettabile sotto il profilo paleografico che non ammette la lettura della *O* incipitaria per *V*, né autorizza la trasformazione, a questo punto molto forzata, del sintagma verbale *tore lo* in *Torelo*. Si tratta dunque di ripristinare la lezione Sorbelli, interpretando la forma *Vazzo*, cui s’alterna nell’inedita redazione della ballata che esamineremo nell’ultimo paragrafo la variante *Vaço*, come parallela dell’italiano antico *avaccio* (‘presto’); ora il senso della ripresa tristica scorre perfettamente: *Vazzo tore lo so dilecto vole / chi teme sostenere / tormento e doia com'amor dar sole*, e, al tempo stesso, non esclude il rinvio, occultato dal ‘gioco’ grafematico, al nome del destinatario Azzo Torelli.

<sup>11</sup> Una nuova attestazione del madrigale *Non te fidar in stato né ricchezza* è stata individuata dalla dott.ssa Lucia Ferranti su una carta non numerata di un fascicolo in cui si susseguono diverse redazioni statutarie cronologicamente affastellate (Archivio di Stato di Bologna, d’ora innanzi ASBo, *Capitano del Popolo*, Società d’arti e armi, b. X), mentre Giorgio Tamba ha rinvenuto una nuova duplice redazione della ballata *Amor i' me lamento de 'sta dea* su un registro datato 1392; ASBo, *Comune-Governo, Provvigioni cartacee*, s. III, reg. 78 (cc. 1r. e 3 v.).

<sup>12</sup> ASBo, *Comune-Governo, Diritti e oneri del comune*, n. 28.

di ballata (*Da picol can spesso se ten cinglaro*) di un verso ovidiano (*a cane non magno saepe tenetur aper*<sup>13</sup>), già confluito nell'*explicit* della lettera attribuita a Rolandino Passeggeri<sup>14</sup> (ma tale attribuzione vacilla dopo le recenti puntualizzazioni di Giorgio Tamba<sup>15</sup>) e indirizzata alla Curia Federiciana (nel quadro di una contesa retorico-politica fra la cancelleria del Comune bolognese e quella imperiale, a seguito della cattura e prigionia di re Enzo), nonché del contiguo nuovo reperto della ballata *Non sa che ben se sia chi mal non prova*, anteposto al suddetto volgarizzamento<sup>16</sup>.

Fortemente indiziati di autografia, questi due inediti nell'edito, che si snodano, significativamente, in stretta contiguità anche nel codice A del 1381 (il primo della serie nel regesto Sorbelli) recano, nelle sequenze leggibili, una lezione sostanzialmente speculare agli altri due autografi finora esistenti.

Ma torniamo all'edizione Sorbelli e precisamente allo schema cronologico ivi tracciato<sup>17</sup> che disloca gli autografi, a

<sup>13</sup> Cfr. Ovidio, *Remedia amoris*, 422. La solidità della formazione culturale di Matteo Griffoni traspare da un elenco di libri, prestati al maestro di grammatica Giovanni da Moglio nel mese di novembre dell'anno 1411, che si conserva in ASBo, *Fantuzzi-Ceretoli*, Libro di famiglia di Matteo Griffoni, b. 160 bis. Nell'elenco figurano, limitatamente ai testi letterari, accanto al *De arte amandi* di Ovidio il *De complanctu naturae* di Alano da Lilla e le *Tragedie* di Seneca. Rossella Rinaldi curerà l'edizione di questa ulteriore fonte autografa.

<sup>14</sup> Cfr. Lodovico FRATI, *La prigionia del re Enzo a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 116-117.

<sup>15</sup> Cfr. Giorgio TAMBA, *Il notariato a Bologna nell'età di Federico II*, in *Federico II a Bologna*, Bologna 1996 (Deputazione di Storia patria per le province di Romagna. Documenti e Studi, vol. XXVII), pp. 83-105: 100-105.

<sup>16</sup> Le due ballate furono incluse, accanto ad altri frammenti poetici, tratti dallo stesso contesto, in un saggio, non esente da sconcertanti mende interpretative, di Guido ZACCAGNINI, *Rime inedite o disperse in Carte bolognesi dei secoli XIII-XV*, "L'Archiginnasio" XXXII (gen.-giu. 1937), 1-3, pp. 48-64: 50-51, dove, ma a questo punto si tratta di un epifenomeno, non appare né l'identificazione dell'autore, né quella del genere metrico; quanto poi alla proposta di datazione, conviene sorvolare.

<sup>17</sup> La cronologia indicata da Sorbelli deve essere accolta con molta cautela: nulla infatti ci autorizza a ritenere che la stesura delle ballate griffoniane sia coeva ai contesti documentari in cui esse sono localizzate, tanto più che, a differenza dei testi trà-



questo punto passibili di ulteriori incrementi, lungo un arco che spazia dal 1374 al 1385. La prima datazione appare, tuttavia, molto problematica, giacché è attribuita a un nucleo costituito da quattro ballate; l'ultima di esse, estremamente significativa sul versante tematico-stilistico, come vedremo nel terzo paragrafo, esibisce, e proprio nell'*incipit*, una sigla temporale, il 1374, troppo sbrigativamente estesa dal Sorbelli all'intero nucleo trascritto nell'ultima carta di atti rogati negli anni 1370, '71, '78. Per quanto invece attiene alla ballata-lauda alla Vergine, che sigilla l'esperienza lirica del Griffoni, la cronologia indicata da Angelo Mercati, riconducibile agli anni 1411-12, si fonda sulla testimonianza di un altro codice (il ms. 12839 della Biblioteca Nazionale di Madrid) in cui una sottoscrizione del Griffoni ci comunica, accanto all'autografia della lauda, la parallela 'vestizione' musicale della stessa<sup>18</sup>.

## 2. *Strutture metriche delle ballate*

Il modulo prevalentemente esperito dal Griffoni, per le sue ballate, s'incentra su una struttura che prevede mutazioni di due versi a rime alternate, volta con *concatenatio* e ripresa

diti dai Memoriali bolognesi, le ballate in questione non colmano i vuoti delle scritte amministrative, ma si snodano esclusivamente negli spazi bianchi.

<sup>18</sup> Ecco il testo della sottoscrizione: "Hanc orationem ego Matheus de Griffonibus civis Bononiensis dum magna infermitate gravarer feci devotissime virginis Mariae in rithmis superscriptis, postea cum fui mediante eius misericordia liberatus ipsam orationem pulchro et devoto et ameno cantu vestivi anno Domini MCCCCXII, 8° mensis Novembris". Cfr. Angelo MERCATI, *Note su Matteo Griffoni*, "L'Archiginnasio" X (1915), pp. 213-216: 214-215; il codice di Madrid attesta anche l'attività filologica di Matteo, copista e glossatore del ciceroniano *De officiis* (ivi, pp. 213-214). L'edizione della ballata-lauda alla Vergine, secondo l'autografo madrileno, prima edita da Tommaso Casini sulla scorta di un manoscritto fiorentino della Biblioteca Riccardiana (ms. 1121) e riproposta nella stessa veste dal Sorbelli, appare in MERCATI, *Nuove note su Matteo*, ivi, XI (1916), pp. 177-185: 178-179.

distica sistematicamente imperniata su una sola rima.

Si tratta di uno schema /ZZ, AB, AB, BZ/<sup>19</sup> ampiamente collaudato nella seconda metà del Trecento, nell'ambito della sperimentazione polifonica dell'*Ars Nova*, e sotteso a 10 ballate del Griffoni, di cui 7 monostrofiche (*Amor, i' me lamento de 'sta dea*, *Chiara fontana viva de vertute*, *Chi à, si tenga, perché chi possede*, *Chi tempo à, e tempo per viltade aspetta*, *Non sia chi tenga dentro de l'ospicio*, *O tu che sedi 'n cima de la rota* e *Serva zascun fin che Fortuna l'ama*) e 3 pluristrofiche: *Alta dea de vertù, non per falire* (2 stanze), *Se pur ve piace, gintil donna mia* (3 stanze) e *Zurote, donna, per la fede mia* (5 stanze).

Come esemplari di questa impaginazione metrica, che, nel *Trattato* di Antonio da Tempo, ove compare, per la prima volta, anche la teorizzazione di questo specifico genere, confluiscono nella tipologia della "ballata minore", intessuta di due versi endecasillabi nella ripresa, isolerò (traendoli dall'edizione Frati, che ho emendato nella punteggiatura, sopprimendo l'uso delle maiuscole, laddove non richiesto dall'interpunzione, a inizio verso) due schemi (l'uno monostrofico e l'altro pluristrofico), in cui, al di là dell'isometria della ripresa come loro tratto unificante, le mutazioni distiche alternano endecasillabi e settenari, nel primo caso, mentre sgranano unicamente endecasillabi nel secondo.

Ecco il primo tipo, con il nome della donna, cui la ballata è indirizzata (*Domina Tadea*), celato nell'*incipit*:

Amor, i' me lamento de 'sTA DEA,  
 che com'più l'amo, più me sta iudea. 2  
 Amat'i'ò costei  
 ed amo più che mai de puro core,

<sup>19</sup> Cfr. Adotto le sigle sulla scia di Linda PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1995, dove è sviluppata un'analisi rigorosa di tutto il *corpus* griffoniano, *passim*.

e ma' non vidi lei  
 ch'a mi facess'alcun acto d'amore;  
 però te prego, dolce mio signore  
 ch'a mi la faci pia come l'è rea. 8

Ed ecco il secondo:

Se pur ve piace, gintil donna mia,  
 farme morir, e' vo' che così sia. 2

Vu' ben sapiti che sempre son stato  
 servo fedel de vu', né d'altra may;  
 e come, ingrata, non aviti amato,  
 e ma' da vu' non ebi se non guay.  
 Diteme doncha se ma' ve fallay,  
 e mi serò contento morir via. 8

I' so ch'altrui ve mostra d'amare,  
 ma quant'el dice, non v'ama de core,  
 e tutto fa per poderve 'nganare,  
 ché per un'altra donna so ch'el more.  
 Fuorsi ve piace lu' per servo tòre,  
 uccider mi, che teneti 'n balia. 14

Ma certo, donna mia, se m'ociditi  
 d'avermi morto ne seri' pentita  
 ché s'ì lial servo ma' non averiti,  
 da chi vostra virtù sia s'ì gradita.  
 Vu' si' mia pace, guerra, morte, vita,  
 però de mi, com'a vu' piace, fia. 20

Pur non addentrandomi nella sfera musicale, poiché essa esorbita dalla mia competenza, ricordo che la prima ballata è stata oggetto d'intonazione ad opera di Andrea de' Servi, e che il medesimo trattamento (rispettivamente ad opera di Bartolino da Padova e del bolognese *Johannes Baçi Coreçari*) ha riguardato anche *Chi tempo ha, e tempo per viltade aspetta*, con schema isometrico alla prima, ma improntato a una tematica extracortese di tipo etico (l'altro campo semantico della poetica di Griffoni, altrove coniugato con quello politico dal *topos* della Fortuna), nonché *Se questa dea de virtù*

e d'onestate<sup>20</sup> che invece poggia su una ripresa tristica, adottata in altre cinque ballate (*Chorea setanta quatro de setembre, Liona mai s'è cruda non se vide, Non tema 'l spino chi vol coglier fiore* (anche nella seconda versione sottoposta a variazioni), *Vazzo tore lo so diletto vole*); la casistica della ballata griffoniana involge inoltre due casi di ripresa tetrastica modulati da *La speranza d'aver perfeto bene* e da *Se per servir liale*, e, all'estremo opposto, il modulo 'minimo', "la vera novità metrica della ballata trecentesca" sussunto dallo schema Z A, A; Z (con commistione di endecasillabi e settenari) in *Da picol can spesso se ten cinghiaro, Dona, e'son to e serò sempre ch'io viva, Nessun se fidi troppo, Non sa che ben se sia chi mal non prova*.

L'unica deviazione dal genere ballata, se si prescinde dal sonetto caudato confluito nel *Memoriale* e dalla lauda alla Vergine, è costituita dall'esperimento madrigalesco espressamente nominato nella cornice che lo inquadra:

Non te fidar in stato né richeça,	
ma fidati 'n virtù s'in ti n'abonda,	
perché Fortuna sempre non segonda,	3
quando se volge la soa rota tonda	
rompendo fede, chi challa, chi monta,	
e tal crede montar ch'alora smonta.	6
Virtù, chi l'à, com s'è perir non lassa	
vince richeça, stato e vicii cassa.	8

L'assenza di ripresa e la coda finale distica, identificano dunque la struttura del madrigale<sup>21</sup> (anch'esso ampiamente u-

<sup>20</sup> Il Corsi ritiene, a torto, che la ballata in questione debba essere attribuita a "Johannes Baçus Correçarius de Bononia", sulla scorta di un codice padovano del sec. XV (Pa4) in cui affiora la 'possibilità' di tale attribuzione. Cfr. *Poesie musicali* cit., p. LXX.

<sup>21</sup> Cfr. Guido CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, "Metrica" III (1982), pp. 159-252.

sufruito dal repertorio polifonico dell'*Ars Nova*), qui adibito a una tematizzazione etico-politica, orbitante, come vedremo, intorno a una costellazione semantica che annoda in diacronia la cultura poetica bolognese due-trecentesca a quella siciliana dei primordi, e che, nel caso specifico, si sostanzia attraverso i rimanti *monta : smonta*, trapiantati nella tessitura madrigalesca in questione dall'inter testo di Fazio degli Uberti, sottoposto allo smontaggio e al riuso.

Ma indugiamo ancora sullo schema dominante enucleato dalle due ballate, che si caratterizzano per l'adozione sistematica della *concatenatio* fra l'ultimo verso della fronte e il primo della volta e della *combinatio* finale incardinata sulla 'rima chiave' che configura "il principale elemento di differenziazione di questa forma rispetto al modulo "aperto" della canzone"<sup>22</sup>.

Linda Pagnotta ha tracciato il contesto genealogico di questo schema e ha individuato tra le "sporadiche attestazioni", localizzate in "area nord-orientale emiliana e veneta" nella prima metà del secolo XIV, un esemplare di ballata con lo stesso metro (*Se me departo non è di mia vogla*), datato 1311 e conservato fra le carte dei Memoriali.

Oltretutto, le più arcaiche attestazioni del genere sono particolarmente diffuse proprio in quella sede (21 ballate disseminate, con la loro molteplice morfologia) nell'arco cronologico 1282-1300<sup>23</sup>, e cioè negli stessi anni in cui germinano, a partire dalle sperimentazioni prestilnovistiche, le prime tipologie fondate sull'uso della *concatenatio*, cui, in taluni casi, si affianca la rimalmezzo fra l'ultimo verso della fronte e quello della volta; modulo che anche Griffoni sperimenterà nella ballata: *Non sa che ben se sia chi mal non prova; / né se*

<sup>22</sup> PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., p. XXX.

<sup>23</sup> Cfr. *Rime dei Memoriali bolognesi 1279-1300*, a cura di Sandro ORLANDO, Torino, Einaudi, 1981.

*pò dir beato / chi mal non ha gustato, / se aver provato sì non se retrova*, dove, come si evince immediatamente, la rimalmezzo della volta (*provato*) istituisce un legame con il rimanente esibito nel secondo dei due settenari monorimici (*gustato*), attraverso cui si snodano le mutazioni.

Al di là di questo esperimento di schema Z a, a; (a) Z – sulla cui ampia diffusione ha inciso “lo straordinario sviluppo dell’*Ars Nova*, che nell’assumere le ballate, accanto al madrigale, quale metro idoneo alla complessa costruzione polifonica, ne contiene le dimensioni strofiche, al fine di dilatare al massimo il dettato musicale”<sup>24</sup> – e ancora nel solco del modulo ascritto alla prima tipologia, esemplata dai primi due componimenti sopraccitati, si situano le ballate del massimo sperimentatore di area stilnovista, Guido Cavalcanti, il quale introduce un’innovazione nello spazio della ‘volta’, attraverso l’adozione, in chiusura di stanza, di un distico a rima baciata.

Totalmente svincolato dai substrati più arcaici, e già trasfuso, ma nel genere della canzone, ad opera dei siciliani Guido delle Colonne e Stefano Protonotaro, il nuovo modulo s’installa nelle ballate del Cavalcanti con uno schema (AB, AB, BZZ) che espande l’area della volta, compaginata, nella fattispecie, di soli endecasillabi, figurando come archetipo di un’ampia tradizione, che filtra anche nei due individui danteschi indirizzati alla ‘pargoletta’ (*I’ mi son pargoletta e Perché ti vedi*)<sup>25</sup>.

Al tipo maggioritario, orchestrato dal distico, sottentra, nella ballata cavalcantiana *La forte e nova mia disaventura*, il settenario nel penultimo verso della volta: in entrambi i casi, si tratta di uno schema ‘aristocratico’, che s’infiltra con una

<sup>24</sup> PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., p. LIX.

<sup>25</sup> Guglielmo GORNI, *Le ballate di Dante e del Petrarca*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 219-242: 225.

frequenza non trascurabile, nelle composizioni trecentesche; alla luce dell'analisi statistica, si è, infatti, accertato che “su ottantasette attestazioni quarantaquattro utilizzano la formula di endecasillabi intercalata dal settenario nel penultimo verso della ripresa e della volta”<sup>26</sup>, sulla scia, per l'appunto, della ballata del Cavalcanti.

E su questa stessa scia, discostandosi solo sul versante della diversa estensione strofica, si modula la seguente ballata del Griffoni, intonata, come si ricorderà, da *Johannes Baçi Coreçari*:

Se questa dea de virtù e d'onestate  
 in ver' mi fosse pia,  
 fedel servo de lie' sempre seria. 3  
 E benché sia crudel, però non manca  
 ch'a la soa maestà non sia soietto.  
 E de servir zama' mio cor non stanca,  
 e prende onne tormento per diletto.  
 Ma s'el'è nobel, como l'à l'aspetto,  
 po' che servo li fia,  
 non lassarà finir la vita mia. 10

Altri scavi si potrebbero tentare intorno all'esperienza metrica griffoniana, e cioè intorno all'elemento costitutivo e imprescindibile della stessa elaborazione poetica; tuttavia, già dal quadro fin qui decostruito, si possono trarre alcune prime conclusioni.

Se, per esempio, riandiamo al tipo metrico /Z A, A; Z/, il più subordinato al fatto musicale e, nel contempo, il più assoggettato a una formula stereotipata, sorprendiamo uno scarto, quello costituito dalla rimalmezzo nella volta della ballata *Non sa che ben se sia chi mal non prova*, che ben condensa il senso sperimentale di un'operazione “che ha il sapo-

<sup>26</sup> PAGNOTTA, *Repertorio metrico* cit., p. LX.

re di variante stilistica individuale, e che raccoglie consensi all'interno di una tradizione tendenzialmente "colta", da Dante da Maiano, Saladino, Ser Pace, Onesto, Noffo d'Otranto, fino a Cino, Petrarca, e, massicciamente, Alessio Donati<sup>27</sup>.

Così come, accanto allo schema dischiuso dal tipo /AB; AB; BZ/, venato da un "ritmo cantilenante" e centrato su "soluzioni popolareggianti e "giullaresche", si affiancano le modalità più 'aristocratiche', suggerite dall'archetipo cavalcantiano, ancora una volta nel solco della sperimentazione di una 'figura' che "trova spazio nella produzione degli autori più vicini alla lezione dello stilnovo (Guido Novello, Giovanni Quirini, Boccaccio, Franceschino degli Albizi, Cino Rinuccini), e ricorre – unica forma di ballata a mutazioni distiche – addirittura due volte nei *Rerum vulgarium fragmenta*"<sup>28</sup>.

Ibridismo metrico, dunque, ma anche ibridismo tematico-stilistico, come adesso vedremo.

### 3. Percorsi etico-politici e cortesi

Il motivo etico-politico, già intessuto dal madrigale, s'irraggia fin dalle prime sequenze del *corpus* griffoniano: in taluni casi, come nella prima ballata della silloge (*O tu che sedi 'n cima de la rota*), la dimensione etica si svincola da quella strettamente politica (che, invece, assume una sua piena centralità in altre ballate che sonderemo) e coniuga l'ossimoro *dolce* e *amaro* – sigla antonimica dell'esperienza erotica negli *specimina* di derivazione dantesca e insieme petrarchesca<sup>29</sup>, ma, in questo frangente, contesta dalla Fortuna e conna-

<sup>27</sup> Ivi, p. XLIV.

<sup>28</sup> Ivi, p. LXI.

<sup>29</sup> Nelle *Rime* dantesche l'ossimoro appare nella canzone *Io sento sí d'Amor la gran possanza*, 19, ma la sua massima espansione è petrarchesca: *Rerum vulgarium fragmenta*, 129,21; 157, 6; 205, 6; 296, 3; 319, 4; 329, 11; 358, 1; 363, 11. Cfr. Fran-



turata alla sua forma tradizionale di ruota –, con il *topos* cortese del servizio amoroso quale suo fondamento innalzato al di sopra dell'andirivieni, ora euforico, ora disfórico, degli eventi: “Quando del dolce, quando dell'amaro / porge cole' che Fortuna se chiama: / non esser donca de servir avaro, / ma sempre de bon cor ama chi t'ama”.

Altrove, nella ballata *Chi tempo à, e tempo per viltade aspetta*, la tonalità biblica e, al tempo stesso, classica della fuga del tempo (“il tempo vola quanto una saietta”)<sup>30</sup>, è nuovamente avvinghiata ai decreti della Fortuna, mentre la diade etico-politica, questa volta saldamente coesa, e sempre declinata dalla Fortuna, reinstaura, nella ballata *Serva zascun fin che Fortuna l'ama*, la rotazione metaforica del *salire* e del *cadere*, che ora avviluppa l'uomo di governo, il quale, al culmine di un'ascesa esorbitante, propiziata da un eccesso di fortuna, appare inesorabilmente destinato alla sparizione: “Falla Fortuna spesso alto salire / perché chi d'alto chaze morte 'l chiama”, ed è molto significativo che gli opposti concetti metaforici siano trapiantati anche nell'ambito dell'etica amo-

cesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996. Nell'inedita disposizione testuale, su cui s'incentra l'ultimo paragrafo, vedremo che l'ossimoro in questione transiterà dal contesto cortese a quello etico-politico. Com'è noto, l'individuazione degli influssi di Petrarca sulla poesia trecentesca è molto spinosa, tuttavia, ai fini dell'accertamento della loro sussistenza nel caso specifico, appare significativa la registrazione della data di morte del Petrarca nel *Memoriale* griffoniano: “Eodem anno (1374), de mense julii. – Obiit dominus Franciscus Petrarca, poeta eximius” Cfr., De Griffonibus, *Memoriale* cit., p. 71. Ma ancor più significativa è l'amicizia tra Griffoni e Giovanni da Moglio, maestro di grammatica a Bologna negli anni 1360-1390 e consanguineo di Pietro da Moglio, amico e corrispondente di Petrarca. Cfr. Giovanni LIVI, *Dante e Bologna. Nuovi studi e documenti*, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 111, e Giuseppe BILLANOVICH, *Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, IMU VI (1963), pp. 203-234: 226.

<sup>30</sup> Gli stessi rimanti griffoniani si stagliano anche, ma in questo caso, su uno sfondo erotico, nel sonetto petrarchesco *Per fare una leggiadra sua vendetta*; si tratta, come ha precisato Giorgio Orelli, di un testo “intriso di stilnovismo” in cui i due rimanti instaurano una “rima ricca”; cfr. Giorgio ORELLI, *Il suono dei sospiri*, Torino, Einaudi, 1970, p. 35.

rosa come parole-chiave della contrapposizione ideologico-stilistica fra guittoniani e stilnovisti<sup>31</sup>.

L'assenza di misura, come elemento perturbante, e la 'prudenza' come antidoto allo squilibrio che promana dall'imprevedibilità del divenire, ora inclinato in un senso (l'ascesa), ora in un altro (la caduta), improntano le altre due ballate etico-politiche *Nessun se fidi troppo* e *Chi à si tegna, perché chi possede*.

Nella prima, l'eccesso di fiducia nullifica il bene conseguito nei "tempi felici", allorché si sprigiona l'improvvisa avversità: "Chi numera i amici / ne li tempi felici, / par n'aver per un otto. / Ma s'el chaçe de scanno, / se trova sol al danno / e paga tuto 'l scotto. / Nessun se fidi troppo"; e qui vibra l'eco ancora di Ovidio<sup>32</sup> "Donec eris felix, multos numerabis amicos; / tempora si fuerint nubila, solus eris".

Nella seconda, dove è delineato il ritratto politico del "signore", il quale suscita un duplice effetto (timore e amore), solo a condizione di non discostarsi dalla Giustizia: "Et a voler tenir zaschun signore, / sempre se faza temer et amare; / al pizol, al mezan et al maggiore / justicia renda equal, se vòl regnare: / perché l'è mie' morir che diventare / di signor servo e dimandar mercede", è forse implicata la stessa antitesi *servo / signore* che si dispiega nella canzone dantesca della liberalità *Doglia mi reca ne lo core ardire*, dove la condizione servile discende dall'abbandono di quella virtù: "O Deo, qual meraviglia / voler cadere in servo di signore, / over di vita in morte".

Nell'archiviare il *dossier* etico-politico, incardinato sul *topos* della Fortuna, ma anche sui nuclei collaterali della *prudenza*, della *saggezza* e della *misura*, dobbiamo intenderci su un punto fondamentale: l'insistita sottolineatura di questa se-

<sup>31</sup> Marcello CICCUTO, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in Id., *Figure d'artista*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 13-53: 16.

<sup>32</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 9, 5-6.

quenza tematica non è certo dettata dalla sua peregrinità; nell'esperienza poetica dei rimatori trecenteschi, essa è infatti talmente pervasiva da assumere tratti fin troppo stereotipati e comunque connessi, come ha precisato Armando Balduino, "ai fermentanti umori [...] del tempo, intrisi di municipalismo, condizionati dalle lotte ricorrenti [...] sempre restando esposti al gioco alterno della dea bendata"<sup>33</sup>.

Il punto è un altro e pertiene al singolare spessore che il motivo etico-politico acquisisce nella cultura bolognese due-trecentesca, dopo essersi sedimentato, sulla scorta delle categorie provenzali del *saber* e della *mesura* come "regole di comportamento"<sup>34</sup>, nella tradizione lirica siciliana: la prima germinazione del *topos* etico-politico affiora infatti nel sonetto di Federico II *Misura, providentia e meritanza*, che sviluppa il tema della nobiltà e della virtù nell'orizzonte metaforico della Fortuna, qui designata dal lemma sinonimico *ventura*, mentre ancor più abbarbicato alla ruota della Fortuna è l'altro notissimo sonetto di re Enzo *Tempo vene che sagle e che desende*, modulato in forma di litania dall'*auctoritas* biblica dell'*Ecclesiaste*, che compare frammentaria in un Memoriale del 1319<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Armando BALDUINO, *Occasioni mancate*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 301-329: 320; ma si veda anche la fondamentale *Premessa ad una storia della poesia trecentesca*, ivi, pp. 13-55.

<sup>34</sup> Cfr. Gianfranco FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO, I *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 273-347.

<sup>35</sup> A proposito di questo famoso sonetto attribuito a re Enzo, Sandro Orlando ha sviluppato l'ipotesi suggestiva "che, almeno in origine, i versi fossero scritti a mo' di *carmen figuratum* in forma circolare (come del resto sarebbe compatibile con l'argomento del sonetto sui diversi accadimenti della Fortuna) e che le successive disposizioni del testo, escluso il copista del Barberiniano e già a partire dai piani alti dello "stemma" (come mostrerebbe la trascrizione dei Memoriali, che è comunque la più antica in nostro possesso, risalendo al 1319), non abbiano tenuto conto del fatto, scondando il componimento". Sandro ORLANDO, *La poesia dei siciliani e la lezione dei Memoriali bolognesi*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di Rosario COLUCCIA e Riccardo GUALDO, Galatina, Congedo Editore, 1999, pp. 29-38: 36.

Ebbene, questi archetipi siculi di tradizione allegorico-morale, sussunti dalla poesia della Corte Federiciana, e solcati da paradigmi culturali di tipo popolareggiante, percorrono sotterraneamente tutta la storia della poesia italiana, e approdano anche a Bologna fra le carte dei Memoriali.

Su questo versante si consolida, in anticipo su quello siculo-toscano, un asse siculo-bolognese, compendiato da una trafila di sonetti che spazia da *Omo ch'è sazo no core lizero* di Guido Guinizzelli, a *Omo nun prese ancor sí sazamente* di Fabruzzo Lambertazzi, all'anonimo *Zascunn omo dé avi' temperanza*, a *Se quello ch'in pria la Soma Potenza* di Pilizaro da Bologna, a *One cosa terena quanto sale* di Onesto da Bologna, l'unico della serie non incluso nei Memoriali, e sfocia nella teorizzazione in versi e in prosa elaborata nei primi anni del Trecento dal *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli, dove, nella rubrica LX, incentrata sulla caratterizzazione etico-spirituale della *Gentilezza*, germogliano, probabilmente per la prima volta, i rimanti *sormonta : smonta*, già al centro dell'orchestrazione madrigalesca griffoniana: "Homo che d'umil loco è discendente, / il qual per sua virtù grande sormonta, / avança quel che smonta / per sua sola viltà d'alto parente"<sup>36</sup>.

Nell'altro campo semantico, entro cui gravita il Griffoni, quello cortese, il più codificato nelle grandi sillogi della tradizione duecentesca, serpeggia un variegato reticolo di "ascendenze culte"<sup>37</sup>, strettamente annodate dalla poetica stilnovista, che, tuttavia, anche in questa seconda sfera tematico-

<sup>36</sup> Si cita da *Rimatori bolognesi* cit., p. 30.

<sup>37</sup> Su questo ampio reticolo, tracciato nell'ambito della poesia trecentesca, cfr. Guido CAPOVILLA, *Ascendenze culte nella lingua poetica del Trecento. Un sondaggio*, "Rivista di letteratura italiana" I, 2 (1983), pp. 233-270; I, 3 (1983), pp. 433-489, e Id., *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Cesare DI GIROLAMO e Ivano PACCAGNELLA, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 118-136.

stilistica, non è disgiunto dalla costellazione metaforica della poesia siculo-provenzale, laddove essa si correla all'icona della donna amata iscritta nel cuore del poeta, e laddove configura la categoria costitutiva della *fin'amor* e cioè quella dell'esperienza erotica totalmente assoggettata ad Amore, ora correlata al lemma *balìa*, che filtrerà in Bonagiunta, "l'autentico trapiantatore dei modi siciliani in Toscana", giusta la puntualizzazione di Contini, e da qui al Guinizzelli, a Cavalcanti, a Dante, ma la lista potrebbe allargarsi enormemente.

In sede di rima, la coppia *sia : balìa* si annida nel sonetto di Guinizzelli *Fra l'altre pene*, in due ballate di Cavalcanti *Gli occhi di quella gentil foresetta* e *La forte e nova mia disavventura*, e in due luoghi griffoniani (*Se pur ve piace, gentil donna mia*, ai vv. 2 e 14, e, con sequenza invertita, in *Zurote, donna, per la fede mia*, ai vv. 2 e 8), mentre il motivo iconico del simulacro femminile, incastonato nella ballata *Alta dea de virtù, non per falire*: "sempre porterò nel mio cor pinta / toa fedeltà che de crudeza 'l spoia", e già diramatosi in tre componimenti di Giacomo da Lentini (*Madonna dir ve voglio, Meravigliosamente* e *Madonna mia a voi mando*), declinerà, all'altezza del dettato poetico dantesco, di cui sono imbevuti più nuclei dell'esperienza poetica griffoniana, "una nuova idea dell'amore non come semplicistica *visio corporalis* ma come [...] immagine che più non tiene della memoria iconica, avendo oramai accesso ai registri significanti dell'immanenza contemplativa"<sup>38</sup>.

Anche l'altra icona, quella di Amore in figura di arciere armato di saetta, abbozzata dal Griffoni nella ballata frammentaria *E so vedere, Amore*: "Nessuna arma è sì forte / che tu non passi cum la toa saglietta", benché di stretta pertinenza guittoniana, rampolla dal ceppo dantesco, e precisamente dalla petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e dalla

<sup>38</sup> CICCUTO, *All'ombra della Garisenda* cit., pp. 36-37.

ballata dubbia *Donne io non so di che mi preghi Amore*, entrambe, e il fatto assume, a questo punto, un certo rilievo, confluite nei Memoriali, la prima frammentaria, ma comprensiva dei versi iconici in questione<sup>39</sup>.

E giacché ci siamo immersi nell'area delle petrose, converrà enucleare le occorrenze griffoniane del lemma *cru-deltà*, in quanto prerogativa femminile che innesca nell'amante un'esperienza erotica di tipo disforico, senza, tuttavia, escludere il manifestarsi della felicità, pur al cospetto del Disamore: nella ballata *Se questa dea de virtù e d'onestate*, già segnalata per il suo schema metrico di tipo cavalcantiano, l'io lirico accetta di soggiacere alla donna crudele, poiché la servitù amorosa può comunque ingenerare dal tormento il diletto: "E benché sia crudel, però non manca / ch'a la soa maestà non sia soietto, / e de servir zama' mio cor non stancha, / e prende onne tormento per diletto"; e ciò si manifesta al massimo grado in *Liona mai sì cruda non se vide*, dove la crudeltà della donna sarà sopraffatta proprio dalla persistenza del meccanismo servile che trasfigura la crudeltà stessa in gentilezza, e reinstaura la rima *soietto : diletto*, spia della condizione esistenziale e amorosa dell'io lirico: "Liona mai sì cruda non se vide / quanto costei, che pace / nega verso mi, so servo verace. / Ma non arà soa crudeltà podere / che finch'io viva non li sia soietto: / perché de virtù, d'onestà e sapere / se trova ornato 'l suo gentil aspetto".

La natura duplice della fenomenologia amorosa si disvela ancora nella ballata successiva, che si appunta sullo statuto della sensorialità erotica profusa dalla compresenza non dialettica di una indissolubile radice antinomica: "Non tema 'l spino chi vol coglier fiore; / ché l'amor poche volte / zova, né dà piacer sença dolore. / Trovas'alcun signor, o donna, may, /

<sup>39</sup> Cfr. Adriana CABONI, *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, Modena, Società tipografica modenese, 1941, pp. 89-90, 98.

sì dolce che crudel talor non sia?”.

L'ampia ricorrenza del lemma *crudeltà* nell'impianto delle petrose (*Io son venuto al punto de la rota, Amor, da che convien pur ch'io mi doglia, Così nel mio parlar voglio esser aspro, Voi che savete ragionar d'Amore, Nulla mi parve più crudel cosa*), neutralizza, per contro, ogni effetto catartico, quale potrebbe scaturire dall'ambivalenza amorosa, dietro l'effigie aspra e glaciale di una ferita che non si cicatrizza<sup>40</sup>.

Su questo specifico punto, s'intravede semmai una consonanza tra il Griffoni e il Cavalcanti 'cortese', per il quale il desiderio s'identifica con la 'sublimazione' e con una "tensione perennemente inestinguibile, il cui soddisfacimento è continuamente posposto, rinviato: un desiderio che si alimenta di se stesso, autoreferenziale"<sup>41</sup>.

Il Griffoni potrebbe insomma aver attinto dal 'primo amico' di Dante qualche lacerto verbale, certo svuotato dello spessore speculativo che ammantava la poesia del Cavalcanti, e più precisamente un nucleo di rimanti in *-ai* che si addensa nella serie *giammai : guai : mai*, ascrivibile, per l'appunto, alla casistica anfibologica (tormento/diletto, morte/vita) dell'esperienza amorosa.

Alle numerose occorrenze di Cavalcanti, fra cui si segnalano quelle trasfuse nelle ballate *Gli occhi di quella gentil foresetta* (vv. 28-29), *Quando di morte mi conven trar vita* (vv. 26-29) e nel sonetto *Veder poteste, quando v'inscontrai* (vv. 4-8), si sovrappone, in questa sequenza griffoniana la coppia rimica *may : guay*: "Se pur ve piace, gintil donna mia, / farne morir, e' vo' che così sia. / Vu' ben sapiti che sempre

<sup>40</sup> Sull'influsso delle petrose nel Trecento lirico, cfr., Guido CAPOVILLA, *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, in Id., "Si vario stile". *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 47-90: 71-72.

<sup>41</sup> Furio BRUGNOLO, *Cavalcanti "cortese". Ancora su Donna me prega*, vv. 57-62, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, "Critica del testo", IV/1 (2001), pp. 155-171: 161.

son stato / servo fedel de vu', né dall'altra may; / e come, ingrata, non aviti amato, / e ma' da vu' non ebi se non guay"; gli stessi rimanti sono inoltre iterati nella già citata prima versione di *Non tema 'l spino chi vol coglier fiore* e, a parti invertite, in *Chorea setanta quatro de setembre*, ballata in morte della donna amata che sdipanerà altri grumi allusivi, in virtù della sua stessa struttura diegetica: "pianzendo e lagremando con gran guai, / che fu coperta con sì oscuri manti, / claudendo i suo' bielli ochii ch'io mirai. / Poch'io non mori' non dô morir mai".

Il diagramma rimico in *-ai* è anche in Dante, *Inf.* V 44-48, qui però al di fuori dei capisaldi dell'esperienza stilnovista condivisa, per un tratto, con il 'primo amico': a quest'altezza cronologica, Dante ha, infatti, definitivamente liquidato l'irrazionalità cavalcantiana come categoria irricevibile proprio per la sua componente anfibia, esposta a un 'folle' sconfinamento<sup>42</sup>.

La radicalità di Cavalcanti, percepita da Dante, sfuggiva probabilmente al Griffoni, il quale, pur accogliendo negli ultimi due versi della ballata *Liona mai sì cruda* due lemmi in rima: "e sempre 'l mio cor iace / ne le so' brace e tuto se desface", il primo dei quali (*giace*) è di stretta osservanza cavalcantiana, mentre il secondo (*disface*) condensa l'"energica parola stilnovistica per uccidere"<sup>43</sup>, stemperava la connotazione angosciosa che pervade la prima occorrenza della voce verbale nella ballata cavalcantiana *La forte e nova mia desventura*, anche qui associata al *cor*, a tutto vantaggio di una annichilazione mistica fra le braccia della donna amata, 'cruda' e, al tempo stesso 'gentile'.

A ulteriore testimonianza dello sdoppiamento costitutivo

<sup>42</sup> Cfr. Roberto MERCURI, *Il poeta della morte*, ivi, pp. 173-197: 180-182.

<sup>43</sup> Cfr. Gianfranco CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, pp. VII-XXVIII: XXIII.



della visione amorosa griffoniana, si profila, sempre nella sede deputata alla rima, e ancora nell'orbita di Cavalcanti, qui però non depurata del suo radicalismo disforico, la teofania della figura femminile, sussunta dall'appellativo cavalcantiano, ciniano e in seguito petrarchesco, *dea*, che si dissemina, per antifrasi, in "Amor, i' me lamento de 'sta dea, / che com' più l'amo, più me sta iudea", concatenandosi a *rea* nell'ultimo verso, e, a seguito di metaforesi dettata dalla consecuzione rimica *dia : folia*, in *Zurote, donna, per la fede mia* (vv. 14-20)<sup>44</sup>.

Qui i nessi intertestuali si accampano in stretta contiguità a un madrigale dialogico di Nicolò Soldanieri, dove s'intesse lo stesso trittico di rime della ballata griffoniana indirizzata a domina Taddea: "Come se' sì di dolce fatta rea? / Sa' come? Come tu fatto se' reo. / I' son ben reo amando te, giudea. / Giudea non son, ma tu se' ben giudeo. / Oh, i' t'ho messo in mezzo del cor meo: / metti me in quel di te. / I' non ti metterei al suol del piè"<sup>45</sup>. La stessa serie, così fruttuosa, dei rimanti in *-ai* s'ispessisce in più luoghi della porzione testuale del rimatore toscano e specialista in poesia per musica, ed altri echi verbali potrebbero brulicare, se si procedesse a un sondaggio più approfondito.

Ma vediamo al punto nodale esemplato dalla ballata che sceneggia la morte della donna amata e che appare rilevante più sul piano dell'intertestualità strutturale e narrativa che su quello meramente verbale, peraltro sussistente:

Chorea setanta quatro de setembre  
vintesie zurni, allora  
quando migrò de le done corona. 3  
De lie' cronicha feçen tuti amanti  
pianzendo e lagremando con gran guai,

<sup>44</sup> La rima *dea : rea* filtra anche in un sonetto di Francesco di Vannozzo (*Pascolando mi vado a passi lenti*); cfr. BALDUINO, *Occasioni* cit., p. 323.

<sup>45</sup> Si cita da CARDUCCI, *Cantilene* cit., pp. 270-271.

che fu coperta con sì oscuri manti claudendo i suo' bielli ochii ch'io mirai.	7
Poch' io non mori' non dô morir mai né patir maor tormento, che cossì morta ancor per lie' me sprona	10
Chorea LXXIIIJ de setembre XXVJ zurni alora.	12

Nel caso specifico, la sceneggiatura dell'evento rimanda al doppio versante, poetico e prosastico, intorno a cui ruota la narrazione della morte di Beatrice nella *Vita Nova* di Dante; e a questo stesso duplice registro, nella fattispecie bilingue, si conferma la ballata di Griffoni: anche qui infatti l'evento funereo si prolunga nel *Memoriale*, dove il fantasma di Raffaella, la donna amata, riappare nel corso di una evocazione negromantica<sup>46</sup>; pur dislocandosi in contesti allotri e in diacronia, i due registri istituiscono una specularità di tipo cronachistico fin dalla scansione *incipitaria* della ballata.

Questo primo segmento lirico-narrativo ci addita inoltre altre correlazioni diegetiche con l'ipotesto vitanovistico, e precisamente con la canzone *Donna pietosa e di novella etade* che preannuncia profeticamente la morte, in realtà già avvenuta, di Beatrice e “introduce nel racconto il motivo della solidarietà di gruppo”<sup>47</sup>, qui incarnata da un pianto corale di donne (“e veder donne andar per via disciolte, / qual lagrimando e qual traendo guai”), soppiantate, nella ballata griffoniana, da una schiera di ‘amanti’, impegnati in un resoconto cronachistico anch'esso punteggiato di lacrime<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> De Griffonibus, *Memoriale* cit., pp. 70-71.

<sup>47</sup> Marco SANTAGATA, *Il lutto del rimatore*, in Id., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 63-111: 109.

<sup>48</sup> Questi stessi influssi vitanovistici si travaseranno anche nelle poesie in morte di Laura, cfr. Domenico DE ROBERTIS, *A quale tradizione appartenne il manoscritto delle Rime di Dante letto da Petrarca*, in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 153-172: *passim*.

Ma la stessa immagine delle spoglie mortali di Raffaella, “che fu coperta con sì oscuri manti”, soggiace all’isomorfismo dantesco-griffoniano, quale si manifesta nuovamente in *Donna pietosa* attraverso la visione di Beatrice morta: “Lo ymaginar fallace / mi condusse a veder madonna morta; / e quand’io l’avea scorta, / vedea che donne la covrian d’un velo”.

Altri echi verbali, dunque, qui però irrobustiti dal duplice parallelismo lirico e narrativo che si annoda intorno al motivo dantesco del compianto della donna morta, mai prima incluso in un ‘codice cortese’<sup>49</sup>.

Veniamo ora all’ultimo tassello del *corpus* griffoniano, la ballata-lauda *Rayna preciosa*, che ritma, con le formule allocutive e anaforiche del *Du-Stil*<sup>50</sup>, le fasi di un’autobiografia intervallata dalla cesura fra una giovinezza peccaminosa e una respiscenza senile, nella scia di uno schema tematico-stilistico di ascendenza provenzale, “etichettabile come ‘*passada folor*’”<sup>51</sup>, già assiepatosi nell’episodio purgatoriale di Arnaut Daniel e nella grande canzone alla Vergine del Petrarca.

E nel segno di Petrarca, che “adibisce l’elemento mario-logico a marca conclusiva della raccolta”<sup>52</sup>, anche Griffoni suggella il suo itinerario poetico-esistenziale con una preghiera in cui la *folia*, come deviazione dai principi fondanti della moralità religiosa, interpunge in clausola rimica il movimento della quarta stanza: “Benegna madre mia, / fontana de pietate e d’alegreça, / non guardar la folia, / e li peccati de mia çoveneça, / pensa la mia vechieça, / d’ogne peccato dolente et pentita, / e fa’ ch’in l’altra vita / esser me trovi in pa-

<sup>49</sup> Cfr. Claudio GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 436-439.

<sup>50</sup> Cfr. Erich AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine* (Par., XXXIII) ed *antecedenti elogi*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 273-308: 273.

<sup>51</sup> Cfr. Maurizio PERUGI, *Lanfranco Cigala nell’epilogo dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, SM XXXII (1991), II, pp. 833-841: 837.

<sup>52</sup> Ivi, p. 840.

ce e vera posa”, mentre il feroce scandaglio delle ‘macule’ addensatesi nella giovinezza mondana s’incunea nel tratto contiguo alla ripresa tetrastica: “Anni più de cinquanta / ch’al mondo venni som ça trapassati, / e mio cor non se vanta / aver tenuti alcun modi lodati, / ma tutti maculati, / e pin de vicci e de cose mondane, / inamorate et vane, / in balli et canti et in vita dannosa, / in peccati mortali, / in viso, gusto, odorato e tacto, / et altri multi mali, / e me som deletato come matto. / De tuto ’l mal ch’i’ò facto, / pensato o dicto fin al dì presente, / pentito veramente, / chiero perdon con ciera lagremosa”.

#### 4. *Ulteriori prospettive di lettura alla luce di nuovi testimoni*

Il terzo paragrafo sigillava, almeno provvisoriamente, un discorso che ora si tratta di riaprire a seguito dei nuovi testimoni rinvenuti (nel corso di un’indagine archivistica finalizzata ad altri sondaggi) dalla dott.ssa Raffaella Pini, la quale non ha esitato a sottoporli, con squisita cortesia, alla mia attenzione.

Essi<sup>53</sup> non si segnalano tanto per l’acquisizione di un

<sup>53</sup> Giorgio Tamba ha sollevato una serie di dubbi sull’autografia, che in un primo momento appariva indiscutibile, di questi nuovi reperti, e ha stilato, a tale proposito, la nota qui di seguito riportata:

“La natura di questa fonte (le carte centrali del fascicolo recante l’indice nominativo delle parti contraenti nei registri *Provvvisori* dell’anno 1399) unitamente alle varianti dei testi in essa traditi danno adito a una piccola *quaestio*.

La scrittura dei testi e dell’intero fascicolo, una minuscola cancelleresca di particolare eleganza, è fortemente simile a quella con cui Matteo Griffoni aveva redatto atti in registri ufficiali, quali, ad esempio, il registro di Riformazioni del Consiglio generale del Comune di Bologna del primo semestre dell’anno 1382 (ASBo, *Comune-Governo, Provvigioni cartacee*, s. III, reg. 48). Inoltre un suo intervento nella compilazione di questo fascicolo, un indice prodotto nella Camera degli Atti per una conservazione e utilizzazione interna alla stessa Camera, appare certo possibile dal momento che il 1° ottobre 1405 egli era stato nominato Sovrastante alla stessa Camera.

A turbare questo quadro e a porre in dubbio conclusioni che parrebbero ovvie stanno però alcune circostanze. Esse derivano dal fatto che alla stessa Camera degli Atti era addetto dal 1° novembre 1403 il giovanissimo figlio di Matteo, Andalò Griffoni,

nuovo madrigale da affiancare all'unico esistente, quanto per l'ordinamento tematico e retorico che inquadra l'intera sequenza e che ora svela, nella nuova seriazione, non esente, peraltro, da varianti, in taluni casi, piuttosto sostanziose ri-

nato nel 1387 e nominato notaio nel 1401. Della sua attività, che si protrasse almeno fino al dicembre 1406 recano testimonianza alcuni atti riportati in un registro della stessa Camera il *Liber + + +* (ASBo, *Comune-Governo, Diritti e oneri del comune*, reg. 19, cc. 62'-63' e 65'-66'). La grafia di questi atti e in particolare di quelli datati 28 giugno e 4 dicembre 1406, sicuramente di mano di Andalò Griffoni, come attestato dalla relativa *completio*, appare straordinariamente simile a quella della fonte qui esaminata (testi e indice) e dunque anche a quella di Matteo Griffoni, per altro verso di attribuzione egualmente sicura, in altri registri.

Occorre anche aggiungere che è stato reperito un documento di compravendita di una piccola casa ubicata in Bologna, nella cappella di S. Nicolò di Borgo San Felice stipulata il 1° maggio 1386 (ASBo, *Archivio Lambertini*, b. 11). L'escatocollo del documento reca due sottoscrizioni di *completio*, tanto simili che, a prima vista, sembrano opera della stessa mano. Ma la prima è di Andalò Griffoni, che afferma di aver scritto il documento traendo dalla imbreviature del padre per suo esplicito mandato. La seconda è invece di Matteo Griffoni che a sua volta dichiara di aver scritto l'imbreviatura e di aver ricevuto la richiesta di redigere il documento definitivo, ma, impegnato in altri incarichi, di averne dato mandato al figlio Andalò.

A parte ogni considerazione sulla legittimità di questa procedura, che non appare delle più limpide, il documento attesta, da un lato, un episodio di collaborazione professionale tra padre e figlio, collaborazione della quale è difficile valutare il grado di occasionalità. Fa emergere dall'altro, in modo del tutto evidente stante la contestualità di scrittura di ciascuna *completio*, la cura del figlio nel riprendere senza sforzo apparente i moduli scrittori caratteristici del padre. Si tratta di una adesione del tutto comprensibile considerando la giovanissima età di Andalò a fronte della marcata professionalità di Matteo, anch'egli notaio, e che molto probabilmente era stato colui presso il quale Andalò aveva mosso i primi passi nell'esercizio della professione.

A questo punto alla ipotesi che Matteo abbia scritto l'intera fonte qui esaminata (testi poetici e indice delle parti contraenti e soprattutto, per quanto qui rileva, i testi poetici), se ne affianca un'altra e cioè che la scrittura dell'intera fonte sia invece da attribuire al giovane Andalò, anch'egli addetto alla Camera degli Atti, traendo da un esemplare attribuibile alla mano paterna, in virtù dell'apparato paratestuale in cui appaiono dediche indirizzate a personaggi maschili e femminili della cerchia biografica, politica e culturale gravitante intorno allo stesso Matteo. Si noti anche che la produzione di questa fonte, un indice delle parti contraenti redatto a seguito di un attento spoglio di atti notarili, sembra più consono, professionalmente, ai compiti di uno dei vari notai addetti alla Camera, quale era appunto Andalò, piuttosto che alle attribuzioni dell'unico Sovrastante alla Camera stessa, ossia Matteo. Si tratta ovviamente soltanto di una seconda ipotesi, che meritava tuttavia di essere almeno formulata, ora e in questa sede, con tutte le cautele e le riserve legate a una sua inevitabile verifica. Ma per questa verifica occorreranno indagini molto più lunghe e approfondite di quelle che è stato possibile esperire al momento".

spetto alle precedenti redazioni, un principio strutturale, organicamente coeso, che altri accorpamenti lasciano solo in parte intravedere, essendo improntati a una disseminazione ‘atomistica’, e comunque a una mescolanza, spazialmente indistinta, dei due campi semantici, oppure all’ipostasi monotematica, piuttosto che a una strategia di tipo tassonomico, quale qui si dispiega. La nuova serie consolida insomma, anche sul versante della disposizione grafica<sup>54</sup>, che impagina in forma bipartita le rime etico-politiche e quelle cortesi, il duplice percorso del *corpus* griffoniano, se si eccettuano, come vedremo, alcuni nodi testuali ascrivibili al punto d’intersezione delle due tipologie tematiche, e dischiude, attraverso la nominazione, assolutamente rilevante, dei destinatari, maschili e femminili, delle ballate amorose, nonché del personaggio politico intorno a cui ruota la rubrica cronotopica del madrigale inedito, nuove prospettive di lettura nel solco di recenti indagini teorico-metodologiche tese ad identificare la costitutiva dimensione dialogica che permea vaste aree della poesia medievale<sup>55</sup>.

I testi compaiono fra le pieghe di un registro dei *Provisori* (cc. 115 v., 116 r.v., 117 r.), che reca sul recto della coperta la dicitura “*Venditiones* 1389 usque in 1400. *Emptiones* 1389 per totum 1400”<sup>56</sup>, a breve distanza da un’ulteriore redazione del madrigale *Non te fidar in stato né richeça*, che campeggia sia singolarmente (c. 23 v.), sia entro la compagine che qui di seguito si trascrive:

c. 115 v.

*Madrigale factus per Matheum de*

<sup>54</sup> Sulle problematiche connesse alla struttura grafica dei testi medievali, anche in rapporto alla tradizione bolognese dei Memoriali, cfr. Harry Wayne STOREY, *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York-London, Garland, 1993, pp. 111-170.

<sup>55</sup> Cfr. GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., pp. 71-166; 355-453.

<sup>56</sup> ASBo, *Ufficio dei Memoriali, Provisori*, Indici, 5.

*Griffonibus quando Iohannes de Bentevoglis  
fuit factus dominus Bononie .1401.*

Per tôr le septe e conservar çascuno  
in pace con iustitia et in amore,  
de la mia patria fu factò signore. 3

Correndo gli anni del bon Criatore  
milli quatrocentun tra lune e marti,  
era de março quatordecì parti. 6

Però più non te zoa né BEN TE VOGLO,  
se d'altra septa che la mia ti coglo. 8

*Alter madrigale factus per dictum  
Matheum dicta de causa*

Non te fidar in stato né richeça,  
ma fidat' in vertù s' in ti n'abonda,  
perché Fortuna sempre non segonda, 3

quando se volge la soa rota tonda  
rompendo fede, chi challa chi monta,  
e tal crede montar ch'alora smonta 6

Vertù, chi l'à, com s' perir non lassa:  
vince<sup>57</sup> richeça, stato e vicii cassa. 8

*Balata Mathei de Griffonibus*

O tu che sedi in cima de la rota,  
non superbir, perch'el è chi te nota. 2

Quando del dolce, quando de l'amaro  
porge cole' che Fortuna se chiama.

<sup>57</sup> *el*, a seguito di *vince*, espunto.

Non esser doncha de servir avaro,  
 ma sempre de bon cor ama chi t'ama;  
 ché tal te rid'im bocha c'ognor brama  
 che cotal donna non te sia devota. 8

*Balata dicti Mathei*

Non sia che tenga dentro da l'ospitio  
 can che de lupo voglia far l'offitio. 2

Ma vòlse tener can' presti, gaiardi,  
 vigil', attenti e fidi al so signore,  
 che dì e nocte façan bone guardi  
 a defender le pecor' e 'l pastore;  
 e, quando el lupo vèn, sença timore  
 mettano quel a l'ultimo supplicio. 8

c.116 r.

*Mathei de Griffonibus pro domina Tadea*

Zùrote, donna, per la fede mia,  
 ch'altra che ti de mi non ha balìa. 2

<sup>58</sup> I' t'ò amata de core  
 e finch'io viva som desposto amare,  
 perché sei de valore  
 e de beltade asai, come se pare.  
 Atri che Dio nol poria dir né fare  
 che vivo e morto to servo non sia. 8

Non creder a parole  
 ch'altrui te dica per esserti grato,  
 ch'ele som tute fole,  
 ché de ti sola som servo zurato.  
 Tu sola se' che mi pò far beato,  
 per mia ti tengo et ò<sup>59</sup> tenuta dia. 14

<sup>58</sup> *Non*, a inizio verso, cancellato.

<sup>59</sup> Nota tironiana per *et* seguita da *o*.



Quel che the dice male  
 de mi to servo, s'ì m'acuxa a torto,  
 che vivo sotto l'ale  
 de ti, madonna, che sei mio conforto.  
 Ma po'ché sai quanto l'è poco storto,  
 el senno to non creda soa folia.

20

Sol per farti vergogna,  
 de toa persona se va milantando,  
 usando tal mençogna  
 fra tutta gente ti scandaleçando.  
 Ma zascun sa che tu gli à dato bando,  
 né ma' te piaqua soa fisonomia.

26

I't'ò donà la vita,  
 de quella fa com'a ti par omai,  
 la qual te chiama aita;  
 se tu l'ucidi gran peccato fai;  
 più fedel servo de mi tu non ài.  
 Credo però ch'amor te farà pia.

32

*Balata Mathei predicti*

Da picol chan spesso se ten zinglaro.

Però tu, s'ì é' grande non sprexiare  
 lo to nimico de picol afare,  
 perché, qual to, punge so semitaro.

4

*Balata Mathei predicti pro Iohanne Batii et domina Flore*

Non tema 'l spino chi v'òl cogler fiore:  
 ché l'amor poche volte  
 zova, né dà piacer sença dolore.

3

Trovas'alcun signor o donna mai  
 s'ì dolce che crudel talor non sia?  
 Chi de cor ama, non curi de guay,  
 ma, con' più crudi som, umel più fia.  
 Così, seguendo la lor signoria,

arà fructo d'amore;  
perché umel servo vince aspro signore. 10

*Mathei predicti pro Pasio de Mezavachis et Liona*

Perché negàti al vostro servo pace,  
donna gintil, zascun crudel ve chiama  
più che liona, e questo nessun tace. 3

Ma vostra crudeltà no arà podere  
che finch'el vive non ve sia soiecto,  
perché de vertù, d'onestà e sapere  
se trova ornato 'l vostro vago aspecto.  
Però pietà ve mova con effecto  
non esser verso lui tanto tenace,  
ché per vu' more e l'alma se desface. 10

c. 116 v.

*Balata mei Mathei de Griffonibus*

Nessun se fidi troppo,  
ché tal per modo ficto  
se fa lial e dritto  
che po' se trova çoppo. 4

Chi numera gli amici  
ne li tempi felici,  
par n'aver per un octo. 7

Ma s'el chaçe de scanno,  
se trova sol al danno  
e paga<sup>60</sup> tuto 'l scotto. 10

*Eiusdem pro domina Tadea*

Amor, i' me lamento de 'sTA DEA,  
che com' più l'amo, più me sta iudea. 2

<sup>60</sup> Nel testo *pa*.

Amat' i' d'ò costei  
 ed amo più che mai de puro core,  
 e ma' non vidi lei  
 che me faces' alcun acto d'amore.  
 Però te prego, dolce mio signore,  
 ch'a mi la faci pia com'el'è rea. 8

*Eiusdem pro domina Tadea*

Se per servir liale,  
 alcun de' esser mertato,  
 tu me pòi far beato,<sup>61</sup>  
 perché per ben servir me rendi male? 4

Non vi' tu che com fede  
 amat'io t'ò quanto la vita mia?  
 E sol per ti se vede  
 che del mio cor i't'ò tenuta dia. 8  
 Pregote, donna mia,  
 che tu non si' ingrata,  
 ma sol una fiata  
 me rendi pace, se de mi ti'n chale. 12

*Eiusdem pro domina Tadea*

Se questa dea de virtù e d'onestate  
 inver' mi fosse pia,  
 fedel servo de lie' sempre seria. 3

E benché sia crudel, però non manca  
 ch'a la soa maiestà non sia soiecto.  
 E de servir zamai mio cor non stanca,  
 e prende one tormento per dilecto.  
 Ma s'el' è nobel, come l'à l'aspecto,

<sup>61</sup> Si espunge la *e*, a inizio verso nel testo, per sanare l'ipermetria.

po' che servo li fia,  
non lasarà finir la vita mia. 10

c. 117 r.

*Balata Mathei de Griffonibus pro Açone de Torellis et domina  
Iacoba*

VAço TORE LO so dilecto vole  
chi teme sostenere  
tormento e doglia, com'amor dar sòle. 3

Sofrir conven çascun innamorato  
tormento fra 'l piacer che porge amore,  
ché 'l piacer lungo tempo desiato  
a quiconcha .l gusta dà miglior sapore.<sup>62</sup> 7  
Doncha non tema 'l spin per tôr lo fiore  
chi 'namorar se vole,  
ché 'l ben sença faticha non se tole. 10

Il nucleo etico-politico esordisce con il madrigale inedito che sigla l'investitura di Giovanni I Bentivoglio, quale capofila di un dominio signorile protrattosi fino al 1506, data della conquista della città da parte di Giulio II. Incorniciato da una formula cronotopica (ulteriormente precisata nello snodo della seconda terzina e già usufruita, limitatamente alla scansione temporale, nel dispositivo diegetico della ballata in morte di donna Raffaella) – che si correla alla scarna trattazione cronachistica dell'avvento della signoria bentivolesca, così come agli echi memorialistici qua e là affioranti nel Libro di famiglia<sup>63</sup> – il nuovo madrigale condensa, attraverso l'iterata occorrenza del lemma 'tecnico' *septa* ('setta'), il substrato ideologico di tipo 'familiare' sotteso al fatto storico, e

<sup>62</sup> Verso ipermetro.

<sup>63</sup> Cfr. Filippo BOSDARI, *Giovanni I Bentivoglio signore di Bologna (1401-02)*, Bologna, Stabilimento poligrafico emiliano, 1915, pp. 13, 72.

confina nel distico baciato, costitutivo del genere metrico, la tonalità sentenziosa di un'adesione politica subordinata alla fedeltà ad un'iscrizione settaria e coagulata da un significante che incorpora, contemporaneamente, il dato onomastico della famiglia signorile e una cifra affettiva (*ben te voglo*)<sup>64</sup> espressa da un 'tu' allocutivo che sancisce un coinvolgimento ideologico sia pur sospeso al divenire degli eventi. Artificio esperito anche in altre due 'poesie per gioco' (e precisamente negli *incipit* delle ballate *Amor, i' me lamento de 'STA DEA* e *'VAÇO TORE LO so diletto vole*, esse stesse incluse nel nuovo ordinamento), ma con un procedimento più sofisticato che occulta i nomi dei destinatari attraverso lo slittamento sillabico della loro veste morfologica.

Ampiamente incardinato sul *topos* della ruota della Fortuna, il secondo madrigale, già scrutinato alla luce dei due rimbanti-chiave *monta : smonta*, nel contesto di una lunga trafila intertestuale di tipo diacronico, è ora iscritto nella costellazione etico-politica con una formula notarile (*dicta de causa*) che certifica il nesso retorico fra i primi due esemplari ommetrici della serie, concatenati dal medesimo motivo (politico) ispiratore.

Il terzo testo (la ballata *O tu che sedi in cima de la rota*) si situerebbe invece nel punto d'intersezione fra i due registri retorico-stilistici come traluce dalla dittologia ossimorica (*dolce e amaro*), elargita sì dalla Fortuna, ma sconfinante, con ampia irradiazione, nella fenomenologia dell'esperienza amorosa.

Ancorata alla topica cortese appare, per contro, la formula proverbiale che si accampa nel terz'ultimo verso: "ma

<sup>64</sup> Dieto il gioco linguistico si annida una leggenda, certamente nota a Griffoni, in cui l'origine della famiglia Bentivoglio era intrecciata al rapporto amoroso tra re Enzo e una contadina di Viadagola di nome Lucia, "la più bella giovine che si potesse vedere, e quando la ditta Lucia veniva in piazza il Re diceva: *anima mia, ben ti voglio*". Cfr. FRATTI, *La prigionia* cit., pp. 12-13.

sempre de bon cor ama chi t'ama"<sup>65</sup>; si tratta di un proverbio "antico" innestato sia in una canzone frottola (CV, 31) del Petrarca, sia nell'*incipit* di una ballata confluita nel repertorio di Bartolino da Padova (*Ama chi t'ama e sempre a buona fé*)<sup>66</sup>; nel testo petrarchesco, inoltre, figura lo stesso tritico rimico *chiama:brama :ama* (con l'ultimo addendo in rima interna), modulato dalla ballata griffoniana, nonché da un esemplare contestato di soli settenari e incluso nel *Trattato* di Antonio da Tempo (*Amare chi ben ama*)<sup>67</sup>.

Moduli gnomici intesse l'ultima ballata della serie (*Non sia che tenga dentro da l'ospitio*), dove le categorie etiche, qui sussunte dagli animali e modellate in forma di apologo, potrebbero essere scaturite dalla profusione di *exempla* annidati nel *corpus* dell'*Esopo toscano*, in cui si snodano analoghe cifre allegoriche e moraleggianti sovrimpresse alle strutture gerarchiche del mondo medievale<sup>68</sup>.

Altre cornici costellano il nucleo cortese (a questo punto non più solcato da situazioni testuali eccentriche), fin dalla prima ballata, indirizzata con dedica<sup>69</sup> a domina Tadea (ora dedicataria di altri moduli ballatistici, prima sommersi da un dialogismo convenzionale, e dunque detentrica di un primato nella sfera dell'ispirazione erotica), in cui affiorano varianti sostanziali che, da un lato, ispessiscono un motivo della topi-

<sup>65</sup> Su questa formula proverbiale, cfr. D'Arco Silvio AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977, pp. 39-41.

<sup>66</sup> Cfr. *Poesie musicali* cit. pp. 244-245.

<sup>67</sup> DA TEMPO, *Delle rime volgari* cit., p. 127.

<sup>68</sup> Cfr. *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, a cura di Vittore BRANCA, Venezia, Marsilio, 1989. Una favola esopica è anche citata in un 'consulto' del notaio bolognese Tomaso di Pietro Galixi su un registro di *Provvigioni* dell'anno 1376; cfr. Oreste VANCINI, *La rivolta dei bolognesi al governo dei Vicari della Chiesa (1376-1377). L'origine dei Tribuni della plebe*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 44.

<sup>69</sup> Sull'iscrizione della dedica nello spazio paratestuale, cfr. Furio BRUGNOLO, *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali* (Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 41-60: 48.

ca cortese, già adombrato nelle altre redazioni, ma non nell'apografo padovano, con cui questo nuovo testimone condivide, tuttavia, la porzione strofica finale, e, dall'altro, riplasmano la struttura della ballata attraverso una logica combinatoria che scompagina l'ordito strofico degli altri due testimoni e instaura nuovi rimanti all'altezza della quarta stanza, fin qui uniattestata.

Il motivo cui si alludeva, quello trobadorico delle 'malelingue' (*lauzengiers*), già insinuatosi nella seconda e terza stanza dell'altra redazione bolognese, ma non nell'apografo padovano, prolunga gli echi della folle falsità del malparliere (identificato anche dal nuovo lemma "storto" che sigla in rima il rifacimento del v. 19) in questa nuova sequenza: "Sol per farti vergogna, / de toa persona se va milantando, / usando tal mençogna / fra tutta gente ti scandaleçando. / Ma zascun sa che tu gli à' dato bando, / né ma' te piaqua soa fisionomia".

Se collazionato alla stanza finora attestata e posposta nel nuovo reperto in sede finale ("I' t'ò dona' la vita, / de quella fa' com'a ti par omai, / la qual te chiama aita, / se tu l'ucidi gran peccato fai; / più fedel servo de mi tu non ai, / credo però ch'amor te farà pia")<sup>70</sup>, dove la topica cortese del servizio amoroso è intessuta da sintagmi cristallizzati che, pur adottando un impianto allocutivo, confinano la donna al ruolo di destinataria passiva dei convenzionali moduli retorici della preghiera, il rifacimento in questione, proprio in virtù dell'inserzione diegetica che inscena lo smascheramento della scandalosa fisionomia del millantatore, messo al bando senza esitazione dalla stessa Tadea sullo sfondo di una percezione corale della maldicenza in atto, si presta invece ad essere inquadrato nell'ambito realistico della vita cortigiana entro cui orbita il motivo di ascendenza galloromanza; come ha rilevato

<sup>70</sup> Nella stanza in questione riecheggiano le "fatali parole rima *vita* e *aita*" segnalate da Gorni sia nella canzone dantesca *Tre donne intorno al cor* sia nella petrarchesca *Sí è debile il filo a cui s'attene*; cfr. GORNI, *Le ballate di Dante* cit., p. 236.

Claudio Giunta: “Questi *lauzengiers*, o malelingue, incarnano a loro volta l’eterna figura dei rivali in amore e dei seminatori di zizzania, ma poiché la loro trasformazione in *motivo* letterario si deve, storicamente, ai trovatori, è ragionevole pensare che essi rispecchino tensioni e conflitti realmente esistenti nella vita delle corti. Tuttavia, proprio come accade per il motivo del *celar* (quell’obbligo al riserbo che nasce appunto come reazione ai tentativi di nuocere all’amante), il *topos* delle malelingue penetra nella tradizione letteraria italiana, e non solo nella lirica dei cortigiani di Federico II ma anche in quella dei poeti cittadini, in Toscana e in Emilia-Romagna”<sup>71</sup>.

Anche le altre tre ballate indirizzate a Tadea – una delle quali (*Se per servir liale*) è ancora imperniata su un ‘tu’ allocutivo, mentre le altre due (*Amor, i’ me lamento de ’sTA DEA* e *Se questa dea de vertù e d’onestate*) non interloquiscono direttamente con la donna, evocata impersonalmente dalle tonalità di una confessione soggettiva, sfuggono a una ricezione meramente formale della ‘cortesia’, allorché acquisiscono, attraverso la nominazione della destinataria femminile del testo, quella funzione linguistica di tipo ‘conativo’ che, sempre secondo Giunta, avvicina, sul piano tematico-ideologico, la poesia alla sfera del vissuto, “e ciò in relazione ad entrambi i protagonisti, soggetto e oggetto, della vicenda amorosa: sia cioè che si guardi ai sentimenti e all’esperienza dell’amante, sia che si guardi alla figura della donna amata [...] Questo duplice incremento di verità si rispecchia a sua volta in due invenzioni che coinvolgono appunto da un lato il destinatario primo (la donna) e il destinatario secondo (il pubblico) del messaggio, dall’altro l’emittente, l’io lirico”<sup>72</sup>.

La nuova dimensione, “discorsiva” e “conativa”, anzi-

<sup>71</sup> GIUNTA, *Versi a un destinatario* cit., pp. 118-119.

<sup>72</sup> Ivi, p. 423.



ché “analitica” ed “emotiva”, che permea anche il linguaggio cortese griffoniano, in questa inedita cornice paratestuale, riaffiora nelle ballate indirizzate a un duplice destinatario (maschile e femminile)<sup>73</sup>; già l'*incipit* della prima nella consecuzione del trittico (*Non tema 'l spino chi vòl cogler fiore*), rivela i tratti di una vicenda biografica che involge, per l'appunto, l'esperienza amorosa dei due destinatari, cosicché il “fiore” non è più un astratto colore retorico, ma il nome di una donna (Flora) su cui converge il tormentato corteggiamento di un uomo (*Iohannes Bati*) nell'ambito di una situazione privata realmente vissuta.

Ancora più sorprendente appare la ballata indirizzata a *Pasio de Mezavachis et Liona*, poiché essa capovolge la precedente versione, centrata su un ‘io’ in deliquio dinanzi a una donna ‘petrosa’, benché ammantata da un “gintil aspetto”, imperniandola sul ‘voi’ allocutivo, consonante con il nuovo orientamento testuale che comunque preserva l'originaria ripresa tristica e la sequenza rimica in *-ace*, seppur sulla scorta di nuovi lessemi, nonché la rima chiave in *-etto*; inoltre ai tratti ferini, che connotavano Liona nella prima redazione, occultandone il dato onomastico, sottentra il nuovo profilo stilnovistico della stessa, “donna gentile” che ora si nega al corteggiamento di un altro uomo, pubblicamente identificato.

Nella nuova iscrizione del testo entro la dinamica dei rapporti amorosi desunti dalla vita cittadina, domina Liona ha anche dismesso la sua originaria veste ‘petrosa’ e il residuo di ‘crudeltà’ che ancora l'ammanta proviene da una percezione pubblica che non le perdona di sottrarsi al suo spasimante.

Nell'ultima ballata della serie cortese, indirizzata a Azzo Torelli e domina *Iacoba*, ricompare la formula proverbiale dello *spino* e del *fiore* quale sigla retorica del costante nucleo

<sup>73</sup> A proposito di questo nucleo, si potrebbe anche pensare a una stesura su commissione; sulle tipologie e modalità della committenza nel Medioevo, cfr. *ivi*, pp. 147-150.

antinomico, contesto di tormento e piacere, che attanaglia molti luoghi della poesia amorosa di Griffoni; tuttavia, anche in questo specifico caso, in cui al nome del destinatario maschile si associa quello della donna, l'esperienza dell'innamoramento sconfinava dallo spazio della finzione e attinge la sua verità dal fondamento realistico che la pervade.

Punteggiata dalla scansione paratestuale, la rilettura del discorso poetico griffoniano dovrà dunque focalizzarsi sullo scarto retorico che esso scava fra la rigidità convenzionale dei moduli cortesi e il dinamismo dialogico del nuovo impianto allocutivo, saldamente innestato nell'orizzonte storico-sociale, pubblico e privato, della vita bolognese trecentesca.