

Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiantate l'are
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

4 O Deo, che sembra quando li occhi girai
dical' Amor, ch'?' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

8 Non si portia contar la sua piagenza,
ch' a le s'inchin' ogni gentil vertute,
e la belate per sua dea la mostra.

14 Non fu si alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'avian caroscenza.

v. 1. tra i numerosi passi del *Cantico dei cantici* che iniziano con un interrogazione sull'identità della donna («Quae est ista que...?», «Chi è questa che...?», il più vicino è 6, 9, «Quae est ista quae progreditur», cioè «che viene, che avanza»); ven. viene; ogn'om: ognuno.

v. 2. «che fa tremare l'aria di splendore, di luce»: qui il motivo stilnovistico dello splendore della donna acquista nuova risonanza, identificandosi con questo *tre-mar* dell'aria, con questo vero e proprio sconvolgimento dell'ambiente.

v. 3. *mena seco*: conduce con sé, cioè fa innamorare.

v. 6. lo dica Amore, che io non lo saprei dire (*contare*).

vv. 7-8. «mi appare donna tanto benigna (con genitivo di qualità per l'aggettivo, tipo sintattico), che al suo confronto chiamo ogni altra disdegnò»: *ira* è il con-

trario di *umiltà*, benignità; anche in *d'umiltà donna* si ha il «genitivo di qualità per l'aggettivo, tipo sintattico di origine biblica (per calcolo dell'ebraico)» (Contini).

v. 9. *piagenza*: bellezza (sul modello del provenzale *plazer*).

vv. 10-11. a lei si inchina ogni nobile virtù e la bellezza la indica come sua signora regina.

vv. 12-14. La mente nostra (umana) non fu mai (già) così alta, né in noi fu posta (per natura) tanta perfezione (la salute, la grazia salvifica attribuita all'anima umana, è condizione della sua perfezione); da far sì che ne abbiamo (*avian*, forma rara della prima persona plurale del presente con la *v* e con desinenza fiorentina) conoscenza in modo adeguato (*propriamente*, avverbio usato da Guinzelli in *Al cor gentile*, v. 9: cfr. p. 273).

✗ *Noi sian le trise penne isbigotte*

Con un movimento di sorprendente originalità (di cui si sono trovati precedenti in epigrammi dell'*Antologia palatina*, certamente non noti a Cavalcanti), nel sonetto che segue parlano in prima persona gli strumenti tale discorso, affidato agli oggetti materiali che creano il supporto fisico

della poesia, resta indeterminato il destinatario: non è chiaro infatti se le penne si rivolgano ai lettori o alla donna amata; ma esse manifestano in modo estremo la lacerazione che l'amore stesso ha creato nel poeta. Questi sembra aver perduto il controllo di sé, subendo quasi una divisione della propria identità: gli strumenti dello scrivere si sono allontanati da lui, separati dalla sua mano, che a sua volta è separata dal suo core, minacciato da *cosè dubbiose*; egli è *destrutto* in modo tale che della sua persona non restano che *sospiri*. Rivolgendosi al destinatario del sonetto (sia esso la donna o il lettore), gli oggetti chiedono di essere custoditi come un pegno di *pietà*. Il motivo centrale della poesia di Cavalcanti – l'amore che lacerata e distrugge e non lascia spazio alla luce della conoscenza – qui si manifesta mettendo in primo piano l'atto stesso dello scrivere: un'invenzione davvero moderna che, in anni a noi vicini, ha condotto Italo Calvino ad affermare che in questo sonetto «si parla di dolori quasi in ogni verso, epure l'effetto, la musica, è un allegro brio d'una straordinaria leggerezza» (cfr. II, 7).

METRO: sonetto con ABBA ABBA CDE DCE, con le rime A, B e D che terminano tutte in -e; rima siciliana in C (*costui / noi*).

4 Noi sian le trise penne isbigotte,
le cesoiuzze e 'l colcellin dolente,
ch'avemo scritte dolorosamente
quelle parole che vo' avete udite.

8 Or vi diciàn perché noi sian partite
e sian venute a voi qui di presente:
la man che ci movea dice che sente
cose dubbiose nel core apparte;

le quali hanno destrutto s' costui
ed hannol posto s' presso a la morte,
ch' altro non n'è rimaso che sospiri.

v. 1. *sian*: desinenza fiorentina della prima persona plurale del presente indicativo (come ancora *sian* al v. 5 e 6, e *diciàn*, v. 5, *pregiàn*, *possian*, v. 13); *isbigotte*: sbigotte; parola essenziale in Cavalcanti, che in *Perch' i' no spero di tornar giammai*, v. 37, qualifica la voce stessa del poeta, notare la serie di aggettivi che indicano stati d'animo umani (*trise*, *isbigotte*, dolente) attribuiti agli oggetti.

v. 2. *cesoiuzze*: forbicine (per tagliare le penne, mentre il *colcellin* serve per temperarle).

v. 3. *avemo scritte*: verbo al plurale, accordato con tutti e tre i termini precendenti, mentre logicamente dovrebbe riferirsi solo alle penne.

v. 4. si riferisce o a qualche poesia partecolare o in genere alle rime «dolorose» dell'autore.

v. 6. di presente: adesso.

v. 7. come le penne, anche la mano parla, come scindendosi dal corpo e dalla voce del poeta.

v. 8. *dubbiose*: paurose; *apparte*: apparate; il verbo è usato da Cavalcanti per indicare la «materializzazione fantastica di sentimenti o passioni» (De Robertis).

Or vi preghian quanto possian più forte
che non sdegniate di tenerci noi,
tanto ch'un poco di pietà vi miri.

14

vv. 12-14. La seconda terzina inizia con una ripresa ed eco dell'inizio della seconda quartina (*Or vi dician*, v. 5): «*Or vi preghiamo, quanto più possiamo, che non vi sdegnate di tenerci (ma in noi molti vedono un errore dei manoscritti, al posto di voi), finché vi guardi, vi colga, un poco di pietà.*».

Era in penser d'amor quand'i trovai

In questa ballata l'inquietudine amorosa di Cavalcanti, fissata fin dall'inizio in quel *penser d'amor* che occupa la sua mente e si legge nel suo stesso aspetto, si proietta su uno sfondo campestre, arricchendosi di sfumature leggere, in un'atmosfera di idillio, collegata alla tradizione della *pastorella* (cfr. *In un boschetto trova' pastorella*, pp. 290-292). Il poeta incontra due giovani *foresette*, contadine dall'aspetto soave, cortesi e benigne: il dialogo che ne segue costituisce una sorta di inchiesta sulla sua condizione amorosa, evoca varie immagini di una donna di Tolosa (dove Cavalcanti era giunto probabilmente nel suo pellegrinaggio verso Santiago de Compostela) e degli effetti devastanti che l'amore per lei ha suscitato in lui, conduce ad affidarsi ancora alla potenza d'amore e alla *merzé* che la donna potrà concedere. La suggestione di questo sentimento è resa più forte dal confronto implicito tra le due dolci *foresette* e la donna che è altrove, incontrata in una chiesa della città straniera, così lontana dal mondo e dal linguaggio dell'autore. Tutto si svolge in un riecheggiarsi e risponderci tra le diverse figure femminili: da una parte le due *foresette*, che presentano caratteri tra loro diversi (l'una considera Amore attraverso il riso, l'altra attraverso la compassione); dall'altra la donna di Tolosa. Il fascino inafferrabile di quest'ultima è evocato con pochi tratti essenziali: la sua figura si fissa in una visione di sottile sensualità, da cui sembra scaturire una lacerazione assoluta e definitiva.

I quattro versi della ripresa mostrano l'improvviso apparire delle *foresette* (con la leggerezza del canto di una delle due) al poeta, immerso nel *penser d'amor*. La materia delle stanze che seguono si può distinguere nel modo seguente:

1) Attratto dalla benigna dolcezza delle *foresette*, il poeta chiede la loro comprensione per la ferita d'amore che ha subito a Tolosa.

2) Le due fanciulle scorgono il segno fisico dell'amore che lacererà il poeta (uno *spiritel* uscito attraverso la stessa ferita) e una di loro lo indica ricordando.

3) L'altra fanciulla, *pietosa*, riconosce che quella ferita è stata suscitata da occhi pieni di splendore e chiede al poeta (con dolcissima domanda) se può ricordarsi di essi.

4) Pieno di sgomento il poeta ricorda la folgorante apparizione della donna in Tolosa.

5) La prima fanciulla replica alle parole del poeta e lo invita a raccontarsi ad Amore.

6) Il poeta congela la ballata, invitandola a tornare nella chiesa di Tolosa (*la Dorada*), per farsi condurre dalla donna e chiedere la sua *merzé*.

METRO: ballata mezzana, con ripresa di quattro versi, di cui tre settenari Yzxx con stanze costituite da una mutazione di coppie di endecasillabi, ABAB e volta Bcxc (che riproduce la ripresa). La rima x dà luogo ad un'alternanza siciliana tra -oi e -ai.

Era in penser d'amor quand'i trovai
due foresette nove.

4 L'una cantava: «E' piove
gioco d'amore in noi».

8 Era la vista lor tanto soave
e tanto queta, cortese e umile,
ch'i' dissi lor: «Vo' portare la chiave
di ciascuna verù' ala e gentile.

12 Deh, foresette, no m'abbiate a vile
per lo colpo ch'io porto:
questo cor mi fue morto
poi che 'n Tolosa fui».

16 Elle con gli occhi lor si volser tanto
che vider come 'l cor era ferito
e come un spiritel nato di pianto
era per mezzo de lo colpo uscito.
Poi che mi vider così sbigottito,

v. 1. le pastorelle provenzali iniziavano spesso con il richiamo al pensiero d'amore del poeta; la costruzione *Era ... quand'* corrisponde a quella latina con il *cant* detto «*inversum*», frequente nella poesia epica («*Nox erat ... cum*», «*La notte ... quando*»); *trovai*: incontrai.

v. 2. giovani contadine (foresette) e diminutivo di *fores*, contadino, rustico).

v. 3. E' piove: cade, scende (forma con il soggetto impersonale E', come nel francese il *pleut*): questo uso metaforico di *piovere* è molto caro a Cavalcanti.

v. 4. gioco: gioia; ma *gioco d'amore*, come nella poesia provenzale indica «amore» in generale.

v. 5. vista: aspetto.

v. 6. cortese: «è significativo detto di due

foresi, socialmente (e a rigor di termini) escluse dalla "corte"» (De Robertis); *umile*: nel solito significato di «benigna, mansueti».

v. 9. no m'abbiate a vile: non disdegnate mi, siate pietose.

v. 10. colpo: ferita (notare che la stessa parola è ripetuta nelle due stanze successive, mentre nella quarta c'è *colp*, v. 36).

vv. 11-12. questo mio cuore mi fu ucciso.

ferito, da quando fui a Tolosa.

vv. 15-16. il segno fisico dell'amore è dato da una di quelle entità aeree (gli spiriti) essenziali nella concezione delle presenze proprie di Cavalcanti (e in parte di Dantes), qui lo *spiritel* è fatto di *pianto* ed è uscito fuori dall'anima del poeta attraverso la ferita d'amore.

Lo sfondo
bucolico

Il confronto
tra le *foresette*
e la donna
di Tolosa

Contenuto
delle stanze

20 disse l'una, che rise:
«Guarda come conquise
forza d'amor costui!»

24 L'altra, pietosa, piena di mercede,
fatta di gioco in figura d'Amore,
disse: «L' tuo colpo, che nel cor si vede,
fu tratto d'occhi di troppo valore,
che dentro vi lasciaro uno splendore
ch' i' nol posso mirare.

28 Dimmi se ricordare
di quegli occhi ti puoi».

32 Alla dura questione e paurosa
la qual mi fece questa foresetta,
i' dissi: «E' mi ricorda che 'n Tolosa
donna m'appare accordellata istretta,
Amor la qual chiamava la Mandetta:
giunse si presta e forte,
che fin dentro, a la morte,
mi colpìr gli occhi suoi».

36 Molto cortesemente mi rispuose
quella che di me prima avèa riso.
Disse: «La donna che nel cor ti pose
co la forza d'amor tutto 'l su' viso,
dentro per li occhi ti mirò s' fiso,

v. 19. *conquise*: vinsi.

v. 21. *mercede*: compassione.

v. 22. per la sua disposizione amorosa (*di gioco*, che riprende *gioco d'amore* del v. 4) trasformata in immagine dello stesso Amore.

vv. 24-26. «fu infero da occhi di potenza troppo grande, che vi lasciarono dentro, vi impressero (nel cuore) uno splendore tale che io non rissio a guardarlo»: la luce degli occhi della donna si è come trasmessa al cuore del poeta.

v. 29. «Alla domanda difficile e tale da far paura»: la domanda fa paura perché porta a ricordare un evento sconvolgente, quello del rivelarsi della donna in tutta la sua fasciosa bellezza.

v. 31. *E' mi ricorda*: costruzione impersonale.

v. 32. *accordellata istretta*: stretta da lacci, da cordoncini (in vita o nel corpetto); questo brevissimo cenno all'abbigliamento.

mento della donna introduce una nota di eleganza e misteriosa sensualità.

v. 33. «che Amore chiamava Mandetta» (il pronome relativo oggetto *la qual* è posto al soggetto *Amore*): è Amore ad aver dato il nome alla donna: e il nome *Mandetta* è diminutivo del nome molto diffuso *Amanda*, Amanda, che si riferisce proprio ad Amore («colei da amare»).

Naturalmente non si sa se si tratta di un nome reale o di un nome attribuito a bella posta dal poeta.

v. 34. apparire così improvvisa e con tale violenza (*forte* è avverbio).

v. 35. *fin dentro*: in fondo al cuore.

vv. 39-42. con la violenza dell'amore la donna ha impresso l'immagine del suo volto nel cuore del poeta e lo ha guardato così fissamente (*fiso* è avverbio) dentro al cuore attraverso gli occhi, che vi ha fatto apparire Amore: il passaggio dell'Amore e dell'immagine della donna attraverso gli

113 LA LIRICA VULGARE. GUIDO CAVALCANTI
44 ch' Amor fece apparire.
Se t'è greve 'l soffrire,
raccomandati a lui».

48 Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
ed entra quetamente a la Dorata,
ed ivi chiama che per cortesia
d'alcuna bella donna sie menata
dinzani a quella di cui t'ho pregata;
e s'ella ti riceve,
dille con voce leve:
«Per merzé vegno a voi».

occhi, motivo essenziale della lirica amorosa del secolo XIII, risale fino a Giacomo

da Lentini (cfr. i sonetti *Or come pote si gan donna entrare e Amor è uno desio che ven da core*, pp. 240-241 e 242-243).

v. 43. *greve*: duro, insopportabile.

vv. 45-46. nel congedo il poeta si rivolge direttamente al suo componimento e lo invia alla donna, nel luogo stesso in cui ella gli è apparsa (la chiesa della Daurade, ancor oggi esistente in Tolosa, anche

se con assetto molto diverso da quello medievale).

vv. 47-49. «E li chiedi che per l'intervento cortese di qualche bella donna tu sia condotta davanti a quella per la quale io t'ho pregato», cioè la Mandetta. L'autore usa il passato *t'ho pregata*, relativo al momento in cui la ballata giungerà a destinazione.

v. 52. *Per merzé*: per ottenere grazia, pietà.

Perchi' no spero di tornar giammai

Questa celebre ballata, che si suole indicare con il diminutivo – usato dall'autore stesso – di *ballatetta*, si collega al motivo della lontananza, molto diffuso nella più antica lirica volgare: il poeta, forse per sempre lontano dalla Toscana e minacciato dalla morte, affida al componimento un messaggio per la donna amata e lontana. Non è nota la situazione reale di la lirica fu scritta, anche se in passato sono circolate varie ipotesi prive di fondamento che l'hanno collegata o al pellegrinaggio di Cavalcaniti verso Santiago o al suo esilio a Sarzana negli ultimi anni. Ma l'originalità della ballata non sta tanto nel suo legame con la vicenda biografica, quanto nel modo in cui il poeta si rivolge al suo stesso componimento, personificandolo. Il pronome di seconda persona, rivolto alla *ballatetta*, domina tutto il componimento: con *tu* iniziano tre delle quattro stanze (mentre nel primo verso della terza stanza si affaccia comunque l'aggettivo *tua*, «Deh, ballatetta, a la tu' amistarè», v. 27) e la stessa parola *ballatetta* viene ripetuta ben cinque volte (una volta nella ripresa, nella seconda e nella quarta stanza, e due volte nella terza stanza). La persona dell'amante è *distrutta*,

Messaggio per la donna amata

Personificazione del componimento

La morte
per amore

è la stessa potenza dell'amore a condurla sulle soglie della morte, secondo gli schemi della psicologia amorosa di Cavalcanti, ed è la lontananza a portare all'estremo tale condizione disperata dell'amante. La *ballatetta* reca in sé il segno della disintegrazione in atto nel poeta; essa (come le penne del sonetto *Noi sian le trise penne isbigotte*, cfr. pp. 282-284) è come una parte della sua persona che si è staccata da lui e nel corso del componimento si assiste a quella moltiplicazione delle istanze psichiche, delle parti e delle emanazioni dell'anima, che è consueta in Cavalcanti (oltre agli *spiriti* si distinguono l'*anima* e la *voce*, il *core* e la *mente*).

La ripresa indica la situazione di lontananza senza speranza in cui si trova il poeta (mettendo in forte evidenza, ma in modo negativo il suo io: *Perch' i' non spero*) e invita la ballatetta a recarsi dalla donna. La materia delle stanze che seguono si può distinguere nel modo seguente.

1) Nel suo trasmettere alla donna notizia dei sospiri e dello sgomento dell'autore, la poesia dovrà evitare di incontrare persone non *gentili* (motivo stilnovistico consueto), cosa che creerebbe un dolore ancora maggiore.

2) La morte incalza il poeta, lacerato dallo scontro tra i diversi *spiriti*: chiede alla ballatetta di portar via con sé la sua *anima*.

3) Il poeta rinnova alla ballatetta la richiesta di condurre con sé l'*anima* e le affida parole con cui presentarsi alla donna.

4) Infine, l'autore si rivolge anche alla voce che esce dal suo cuore: voce, anima e ballatetta sono sollecitate a parlare della sua *mente* distrutta, mentre, in chiusura, è l'anima che viene invitata ad adorare la donna.

Il motivo della lacerazione e divisione dell'identità personale, causata dalla forza assoluta di amore, raggiunge qui un'intensità eccezionale, grazie alla forma *leggera* e *piana* del componimento, alla semplice e insieme stridata musicalità del linguaggio, allo stesso tempo vibrante e sommissa. Di grande suggestione è proprio il contrasto tra quella soave leggerezza e quella frantumazione dell'io, quell'affollarsi e muoversi di frammenti dell'anima del poeta, di vocaboli che contengono segni molteplici del dolore e della morte: ma, pur così lacerato, egli finisce comunque per abbandonarsi al dolce e dolente omaggio della donna, all'adorazione della sua lontananza.

METRO: nonostante la ripresa di ben 6 versi, questa ballata viene di solito definita *mezzana*, perché 5 dei versi sono settenari (W'yzza); le 4 stanze, di 10 versi ciascuna, hanno mutazione di due piedi ABAB, e vola uguale alla ripresa Bccddx, con la rima x particolarmente facile e diffusa -ore, con tutte parole-base del lessico stilnovistico: *onore, dolore, core, Amore, valore*.

Perch' i' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
drit' a la donna mia.

v. 4 *drit'*: direttamente, senza indugio: come i precedenti *leggera* e *piana*), o *drit'* può essere *dritta* (aggettivo predicativo 10 (avverbio)).

che per sua cortesia
ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri
piene di dogli' e di molta paura;
ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentili natura:
ché certo per la mia disavventura
tu saresti contesa,

tanto da lei ripresa
che mi sarebbe angoscia;
dopo la morte, poscia,
pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sì, che vita m'abbandona;
e senti come 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona.
Tanto è distrutta già la mia persona,
ch' i' non posso soffrire:

se tu mi vuoi servire,
mena l'anima teco
(molto di ciò ti preco)
quando uscirà del core.

Deh, ballatetta, a la tu' amistrate
quest' anima che trema raccomandando:
menala teco, nella sua pietate,
a quella bella donna a cu' ti mando.
Deh, ballatetta, dilte sospirando,

v. 5 *Per sua cortesia*: grazie alla sua gentilezza.

v. 7 *novelle di sospiri*: notizie fatte di sospiri.

v. 9, non ti miri: non ti guardi, non ti incontro.

v. 12, contesa: osteggiata (Contini).

v. 13, da lei ripresa: criticata dalla persona del v. 9, avversa alla gentilezza.

v. 14, angoscia: causa di angoscia.

v. 15-16, «e poi, oltre alla morte, ciò mi causerebbe pianto e nuovo dolore»: non si riferisce ad un dolore dopo la morte, ma ad un altro dolore che sarebbe più forte ancora, oltre a quello della morte che lo minaccia.

v. 17, morte: parola ripresa dal v. 15, con parziale applicazione del principio delle *oblat capivinitas*.

v. 18, mi stringe: mi preme, mi incalza.

v. 19, si sbatte forte: si agita, pulsa forte-mente.

v. 20, «a causa di quello che dice ciascuno degli spiriti», le sostanze incorporate che agiscono sulle facoltà dell'anima e che sono in perpetuo dibattito tra loro.

v. 23, servire: rendere un servizio (termini del linguaggio feudale, impiegato nella poesia trobadorica, come *servente*, v. 35 e *vervo*, v. 36).

v. 24, porta l'anima con te: proverbalismo).

v. 25, preco: prego (insieme latinismo e proverbalismo).

v. 27, amistrate: amicizia. Anche qui *anima* del v. 28 riprende la stessa parola nella parte finale della stanza precedente (v. 24).

v. 29, nella sua pietate: nella sua condizione dolorosa, che suscita pietà.

quando le se' presente:
«Questa vostra servente
vien per istar con voi,
partia da colui
che fu servo d'Amore».

- 36 Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente.
40 Voi troverete una donna piacente,
di sì dolce intelletto
che vi sarà diletto
starle davanti ognora.
Anim', e tu l'adora
46 sempre, nel su' valore.

v. 32. quando sarai di fronte a lei (se' "sei").
v. 33. servente: fedele (riferito all'animale).
v. 35. partia: divisa, separata (ma anche partia materialmente).
vv. 37-40. ora si rivolge alla propria stessa voce, che esce dal cuore e che si distingue dall'*anima* e dalla *ballatetta*, pur identificandosi in parte con esse: l'imperativo *va' ragionando* invita la voce, insistendo all'anima e alla ballatetta, a parlare al-

la donna della *mente* desolata, distrutta del poeta. Il *Voi* iniziale del v. 41, in corrispondenza con il *Tu* iniziale del v. 37, raccoglie tutte e tre queste istanze (la voce, l'anima, la ballatetta), tra le quali poi al v. 45 viene disinnata l'anima, invitata ad adorare la donna.
v. 42. alla bellezza si accompagna nella donna la gentilezza dell'*intelletto*, della mente e del carattere.

In un boschetto trovà pasturella

Questa ballata segue lo schema della *pastorella*, un tipo di componimento molto diffuso nella poesia provenzale e soprattutto francese, in cui si usa una metra in scena un dialogo, pieno di scatti ironici e di insinuante sensualità, tra il poeta aristocratico e una affascinante pastorella. Qui la pastorella, che appare al poeta vagante in un boschetto, sembra rimpiazzare, come una figura sostitutiva, la figura dolce e minacciosa della donna che è al centro della maggior parte delle poesie di Guido Cavalcanti. All'amante che distrugge l'equilibrio tra le facoltà psichiche, che precipita l'amante nella *parva* e nella *disaventura*, si oppone l'amore leggero e occasionale offerto dalla pastorella, che è invece tutto dalla parte della dolcezza, di una comunicazione semplice ed elementare, magica nella sua facilità. Essa si rivela bella più della *stella*, secondo uno schema tipico per le figure femminili del «dolce stil novo»: ma, a differenza della donna enigmatica ed inafferrabile, la pastorella è immersa in uno spontaneo e felice rapporto

con la natura, ha sul suo stesso corpo i segni del piacere e della comunicazione con la materia. Sola e svincolata da rapporti sociali, appare istintivamente disposta all'amore, attendendo soltanto uno scherzoso richiamo della natura (il canto degli *angelli*) per offrirsi. Il fascino della ballata sta dunque nel trasmettere un'immagine felice di un'esperienza non problematica, di un dono d'amore gioioso e gratuito, che fa balenare, tra *gioia* e *dolore*, nello specchio di una natura favorevole e amica, la visione del dio d'amore, che invece si presenta di solito a Cavalcanti in forme minacciose e distruttive.

Dopo la rapida indicazione dell'incontro con la pastorella nella ripresa (che riproduce un tipo di inizio molto diffuso nelle pastorelle in lingua *d'oil*), la materia delle diverse stanze si può distinguere nel modo seguente:

- 1) Ritratto della pastorella.
- 2) Saluto del poeta e risposta, in cui la pastorella rivela, in termini faticosi, la propria disponibilità ad amare.
- 3) Le parole della pastorella e l'ambiente circostante suscitano il desiderio amoroso del poeta, che lo manifesta alla ragazza.
- 4) Consenso della pastorella e gioia d'amore.

METRO: ballata minore di 4 stanze di 6 versi ciascuna (tutti endecasillabi), con mutazione ABAB e volta di 2 versi B(b)X, il secondo dei quali ha rima al mezzo (alla fine del quinto che ne costituisce il primo emistichio) con il verso precedente. La ripresa di 2 soli versi è identica alla volta, ma con rima al mezzo addirittura doppia (*pasturella / stella / bella*).

In un boschetto trovà pasturella
più che la stella bella, al mi' parere.

- 2 Cavelli avea biondetti e ricciutielli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
6 con sua verghetta pasturav' agnelli;
[dis]scalza, di rugiada era bagnata;
8 cantava come fosse 'namorata:
er' adornata di tutto piacere.

10 D'amor la salutà imantente
e domandai s'avesse compagna;

v. 2. più che la stella: paragone di tipo tradizionale (ad esempio in Guinzizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, v. 3, cfr. p. 279): ma qui *stella* è collettivo, indica le stelle in genere.

v. 3. Cavelli: «capelli»; notare i due aggettivi diminutivi che seguono, che vogliono indicare la grazia vezzosa della fanciulla.

v. 4. cera rosata: volto roseo (*cera* è gallecismo).
v. 5. con il suo bastoncino pascolava gli agnelli.
v. 6. [dis]scalza: scalza (ma *dis*calza è congettura rispetto a corruzione del testo); la notazione di sensuale freschezza suggerisce di ogni bellezza.

v. 8. di tutto piacere: di ogni bellezza.
v. 9. La salutà immediatamente con un saluto d'amore.

Ritratto di un
amore gioioso

Scanzone
dei temi

ed ella mi rispose dolzemente
 12 che sola sola per lo bosco gia,
 e disse: «Sacci, quando l'angel pia,
 14 allor disia 'l me' cor drudo avere».

Pò che mi disse di sua condizione
 e per lo bosco augelli audíó cantare,
 fra me stesso diss' i': «Or è stagione
 18 di questa pasturella gio' pigliare».
 Merzé le chiesi sol che di basciare
 20 ed abbracciar se le fosse 'n volere.

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
 e disse che donato m'avea 'l core;
 menòmmi sot' una freschetta foglia,
 24 là dov' i' vidi fior' d'ogni colore;
 e tanto vi sentíó gioia e dolzore,
 26 che 'l die d'amore mi pareva vedere.

v. 12. **gia**: se ne andava.

vv. 13-14. le parole della pastorella si svolgono su di un tono fiabesco ed allusivo: «Sappi (*sacci* è forma meridionale, ma anche gallicismo) che, quando l'uccello pigola, cinguetta, allora il mio cuore desidera avere un amante».

v. 15. **di sua condizione**: del suo modo di essere.

v. 16. **audio**: sentii, ascoltai (prima persona singolare del passato remoto, con desinenza di tipo meridionale).

v. 17. **Or è stagione**: Ora è il momento.

v. 18. di prendere gioia, di godere di questa pastorella.

vv. 19-20. Le chiesi soltanto la grazia di poterla baciare e abbracciare, sempre che lo volesse.

v. 21. **d'amorosa voglia**: animata da desiderio d'amore; la dedizione della pastorella è immediata e totale, come accadeva spesso nei componimenti francesi.

v. 23. mi condusse sotto un fresco cespuglio.

v. 25. **sentíó**: prima persona singolare del passato remoto, come *audio* del v. 16; **dolzore**: dolcezza (gallicismo).

v. 26. «che mi pareva di vedere il dio d'amore»; *die* è fiorentinismo (con riduzione della *o* finale in *e*).