

l. letteratura italiana
libro aperto

Avvertenza

La presente opera fa parte del progetto *Libro Aperto*, il primo manuale scolastico di letteratura italiana realizzato e distribuito su Internet, in corso di pubblicazione sul sito <http://www.pubblicascuola.it>.

L'opera, oltre a un essenziale profilo storico-letterario dell'età comunale e del *Dolce stil novo*, contiene:

☰ 15 testi letterari di Guinizzelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia, completi di note;

👁 le analisi dei suddetti testi;

📍 2 schede di approfondimento su specifici argomenti.

Nelle note e nelle analisi sono presenti rimandi ad altre parti di *Libro Aperto*.

I richiami che suggeriscono la semplice consultazione del testo letterario sono contrassegnati da un simbolo come [📄☰A1].

I richiami che suggeriscono, oltre alla consultazione del testo, anche quella delle note e delle analisi sono contrassegnati da un simbolo come [📄👁A1].

Alcune parti del testo sono in colore verde. L'uso del colore non ha funzione decorativa, ma è stato studiato per migliorare la leggibilità del testo. In caso di stampa in bianco e nero o di distribuzione in fotocopia, tali parti risulteranno stampate in grigio e saranno quindi distinguibili da quelle stampate in nero.

Per le note a piè di pagina si sono adottati i seguenti criteri:

- la parafrasi del testo è *in corsivo*;
- eventuali parole difficili sono trascritte, immediatamente dopo la loro spiegazione, in **grassetto sottolineato**.
- le altre parti della nota (commenti, approfondimenti ecc.) sono in tondo.

I margini delle pagine pari sono diversi da quelli delle pagine dispari; ciò rende possibile la stampa fronte-retro (nonché la rilegatura) dei fascicoli.

Poiché il cantiere di Scuola OnLine è sempre aperto, saranno pubblicati frequenti aggiornamenti dell'opera. Per esserne informati, vi consigliamo di iscrivervi alla newsletter di Scuola OnLine spedendo un messaggio all'indirizzo info@pubblicascuola.it.

Il lavoro fin qui svolto, ovviamente, presenta notevoli margini di miglioramento. Saremmo grati ai colleghi se volessero esaminare con attenzione critica queste pagine e farci pervenire le loro osservazioni o le loro offerte di collaborazione.

I testi di quest'opera sono rilasciati sotto *licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Condividi allo stesso modo* (per maggiori informazioni consultare il sito www.creativecommons.it).

Il progetto grafico, Il logo *Scuola OnLine* e il logo *Letteratura Italiana-Libro Aperto* sono protetti dal diritto d'autore e dalle leggi sulla tutela del marchio e non possono essere utilizzati.



1. L'età dei Comuni

Nuovi protagonisti sociali

Dalle trasformazioni successive all'anno Mille, relative al periodo che va dall'XI al XIV secolo, emergono nuovi protagonisti sociali. Si modifica l'immagine statica della società, tipicamente altomedievale, che aveva trovato la sua codificazione nella tripartizione tra *oratores*, *bellatores* e *laboratores* teorizzata da Adalberone di Laon.

Benché il territorio italiano presenti forti differenziazioni al suo interno, si può nel complesso osservare che i veri protagonisti di quest'epoca diventano i *burgenses*, soggetti non classificabili in nessuno dei tre ordini; la natura economica di questa classe può essere posta a metà strada tra quella del mercante e quella dell'usuraio; la sua fisionomia culturale è arricchita dall'apporto di professionisti laici — giuristi, medici, docenti — formati negli Studi delle risorte città. Tra l'XI ed il XIV secolo il *burgensis* non è più semplicemente un individuo che vive nel borgo o nella città, ma un esponente dello strato più vivace della nuova civiltà urbana.

Rinascita delle città

Nell'area centro-settentrionale dell'Italia le città si ripopolano: tra '200 e '300 Firenze dovrà ampliare due volte la cerchia delle proprie mura, arrivando ad ospitare fino a 100.000 abitanti (cifra, per l'epoca, ragguardevole); la vita politica si organizza in forme repubblicane (i Comuni), con assemblee e cariche elettive (di cui la più importante è il consolato); i *magnati*, ossia gli esponenti dei ceti di origine feudale, mantengono in una prima fase il controllo delle città, per poi perdere gradualmente il loro potere a vantaggio di nuovi soggetti borghesi (mercanti, imprenditori, professionisti), organizzati in corporazioni di mestieri (le Arti).

Nel XIII secolo in molti Comuni il dinamismo sociale e gli scontri tra le classi impongono la creazione di una nuova magistratura, il podestà: una carica diversa dal consolato, affidata a persone estranee alla vita comunale e perciò in grado di mediare lo scontro tra i diversi ceti sociali. A Firenze, intanto, sono proprio le sei Arti più ricche ed importanti ad esprimere una loro magistratura (il Priorato delle Arti, istituito nel 1282 con importanti funzioni di governo della città). In un primo momento l'affermazione dei ceti borghesi esclude i nobili dalla vita politica (è questo l'effetto degli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella del 1293). Successivamente il divieto viene temperato: i nobili potranno partecipare alla vita politica a patto di iscriversi a una delle Arti. Fu grazie a questa riforma, intervenuta nel 1295, che Dante, iscrivendosi all'Arte dei Medici e Speciali, poté svolgere un ruolo di primo piano nel Comune fiorentino.

Conflitti europei e locali

La vita dei Comuni italiani è segnata da conflitti di varia natura, che si sovrappongono tra loro in modo non sempre decifrabile. Le rivalità interne tra gruppi di potere si intrecciano con il conflitto ideologico, di portata europea, tra Guelfi (schierati con il Papato) e Ghibellini (fautori dell'Impero); il dinamismo sociale produce nel Duecento un acceso scontro tra i ceti di origine feudale (magnati) e l'alta borghesia (Popolo grasso); a questo se ne aggiunge un altro che contrappone lo stesso Popolo grasso, organizzato nelle Arti maggiori, ai piccoli artigiani e ai salariati del Popolo minuto.

Bianchi e Neri a Firenze

Con una certa approssimazione si può affermare che di solito, in Italia, i ceti medi tendono a schierarsi con i Guelfi, mentre l'aristocrazia è fondamentalmente ghibellina. Ma la distinzione va presa con cautela proprio per l'intreccio, cui abbiamo accennato, tra motivazioni ideologiche e motivazioni economiche, private o di bottega, degli scontri sociali. Quando, dopo il 1266 (data che segna il tramonto della dinastia sveva)¹, la causa ghibellina

¹ Il 26 febbraio 1266 Carlo d'Angiò, con l'appoggio di papa Clemente IV, sbaragliò a Benevento l'esercito svevo, capeggiato da Manfredi, figlio naturale di Federico II, determinando così l'inizio del predominio angioino nell'Italia meridionale e la caduta definitiva della potenza sveva in Italia.

in Italia viene definitivamente sconfitta, la parte guelfa si divide in fazioni. A Firenze esse prendono il nome di Guelfi Bianchi (facenti capo alla famiglia dei Cerchi e caratterizzati da una tendenza politica più autonoma rispetto al Papato) e Guelfi Neri (più strettamente legati alla corte papale e capeggiati dalla famiglia dei Donati). Per completare il quadro occorre ricordare che gli scontri sociali interni si intrecciano con gli scontri tra diversi Comuni, insanguinando il territorio italiano abbandonato — come lamentava Dante — dall'autorità dell'Impero. Quanto al Papato, esso, specie alla fine del secolo con Bonifacio VIII, è profondamente coinvolto nei conflitti cittadini (in particolare a Firenze) e costituisce perciò un ulteriore fattore di instabilità.

2. La nuova aristocrazia borghese

**Mercanti,
banchieri,
professionisti**

Si è detto che, tra le figure sociali che emergono da questo lungo processo, assume importanza fondamentale il mercante. L'economia del Comune infatti non si basa più sulla rendita agraria, bensì sulla produzione di merci e sulla circolazione della moneta. I mercanti accumulano i loro profitti con il commercio (che spesso si svolge lungo tragitti interminabili e avventurosi, come quelli percorsi dal veneziano Marco Polo). I guadagni così accumulati possono poi essere investiti nell'espansione dell'impresa commerciale, o anche nell'acquisto di terre (che la borghesia, a differenza dell'aristocrazia feudale, cerca però di sfruttare in modo intensivo, spesso aggravando le condizioni di lavoro dei contadini).

Grande importanza assume poi l'attività bancaria, ossia il prestito di denaro a interesse: i banchieri fiorentini divengono i finanziatori delle principali case reali europee, e sono perciò partecipi tanto delle loro fortune quanto delle loro disgrazie. Accanto ai mercanti inoltre assumono importanza sempre crescente i professionisti, come giudici o notai, ma anche medici, speciali o insegnanti.

In questo quadro vanno sottolineati almeno due elementi che ci aiuteranno a meglio comprendere la letteratura del Duecento.

**Una nuova
aristocrazia
dello spirito**

a) In una società in cui la ricchezza e la moneta riprendono a circolare, alla tradizionale nobiltà di sangue si tende a sostituire una nuova aristocrazia, basata non più sulla nascita ma sulle capacità individuali. La visione attiva del mondo e lo stile di vita di questa nuova aristocrazia dello spirito (che coincide, in sostanza, con gli strati più alti della borghesia) sono ormai chiaramente inconciliabili con l'ascetico *contemptus mundi* (disprezzo del mondo).

**Continuità
e innovazione**

b) Il rapporto tra la mentalità feudale e quella della nuova e altoborghese "aristocrazia dello spirito" non è di semplice contrapposizione. Certo, sono numerosi i tratti che differenziano le due classi: la liberalità di chi vive di rendita sembra difficilmente conciliabile con l'oculata amministrazione (*masserizia*) di chi produce la ricchezza con il suo lavoro, la sua intelligenza e la sua fatica (e proprio per questo è abituato al risparmio). Eppure, via via che la classe borghese si afferma e consolida le sue posizioni, essa tende ad ereditare gli *status-symbol* dei nobili. Si vedono così famiglie di origine borghese che, a un certo punto, si trasferiscono in campagna, acquistano terre e conducono una vita all'insegna della liberalità, del lusso, dell'eleganza (avendo cura, però, di non intaccare il loro patrimonio). E si vedono anche — ed è questo l'aspetto che qui più ci interessa — scrittori appartenenti all'alta borghesia che riprendono miti e temi della letteratura nata in ambito feudale (a partire dalla concezione dell'amor cortese), modificandoli però in obbedienza alla mutata situazione storica.

3. Caratteri del Dolce stil novo

**La sincerità
dell'ispirazione**

Tra il 1280 ed il 1330 circa, un poeta bolognese, Guido Guinizzelli, e un gruppo sparuto di fiorentini (tra i quali Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia e lo stesso Dante Alighieri) danno vita ad una nuova maniera poetica: lo *stil novo*. Siamo di fronte ad una esperienza letteraria nuova rispetto alla poesia cortese convenzionale di Chiaro Davanzati,

Bonagiunta Orbicciani o a quella dei guittoniani, ai quali ultimi Dante, nel *De Vulgari Eloquentia*, rimprovera una ispirazione insufficiente e un linguaggio municipale e rozzo.

La nobiltà d'animo

La principale novità della poetica stilnovistica consiste — secondo quanto afferma lo stesso Dante — nella sincerità dell'ispirazione: la poesia prende spunto da una situazione concreta, che consente di aderire alle sensazioni dell'animo in modo profondo. Ma tale sincerità non produce affatto una poesia elementare e priva di elaborazione: la mediazione letteraria in ambito stilnovistico è sempre molto raffinata e sarebbe del tutto errato aspettarsi da questi poeti un'immediata, autobiografica, "romantica" trascrizione del sentimento.

Gli stilnovisti, come già i loro predecessori, riprendono ampiamente modi e temi della poesia provenzale e di quella siciliana. Tuttavia la corte reale (tema peculiare dei rimatori fioriti intorno a Federico II) si trasforma in una corte ideale: frequenti, nei testi dello *stil novo*, sono i riferimenti a una cerchia esclusiva, quella dei "fedeli d'amore", cui i poeti si rivolgono e al di fuori della quale non è possibile intendere a fondo la loro opera. Rifacendosi alle opere fondamentali della trattatistica amorosa (in particolare ad Andrea Cappellano), gli stilnovisti pongono l'accento sulla differenza esistente tra il volgo "villano" e i pochi eletti capaci di "amare finemente". Si delineano così i tratti di un'aristocrazia dello spirito che si definisce non più in base alla discendenza familiare, bensì per cultura, per «altezza d'ingegno»², per raffinatezza di costumi, per valore personale.

Una siffatta concezione, che mette in primo piano le qualità dell'individuo, trova terreno fertile nel tessuto sociale dei Comuni, sicché essa viene fatta propria soprattutto dagli strati più elevati della borghesia.

La nuova concezione dell'amore

Pur ricollegandosi a una tradizione illustre che ha la sua massima espressione nella lirica provenzale, lo *stil novo* introduce elementi filosofici, morali e religiosi nuovi rispetto alla precedente produzione poetica. Il sentimento amoroso è perlopiù concepito misticamente, per ricondurre la lirica nell'alveo della morale cristiana. L'amore diviene mezzo di perfezionamento morale; la donna, che rappresenta il tramite tra l'uomo e Dio ed è ispiratrice di virtù, spiritualizza il sentimento amoroso; l'amore viene così giustificato da un punto di vista teologico e filosofico; il momento erotico, insomma, produce un riscatto morale e una coscienza mistico-speculativa³.



Tuttavia non bisogna prendere queste affermazioni in senso assoluto. Se è vero infatti che la spiritualizzazione dell'amore in chiave cristiana sembra costituire una delle note caratterizzanti la poesia stilnovistica, occorre ricordare come, nell'esperienza di Guido Cavalcanti, la concezione dell'amore si colleghi a una filosofia tutt'altro che ortodossa come l'averroismo. E d'altra parte nello stesso Guinizzelli (cioè nel poeta considerato il capostipite della scuola) il tradizionale conflitto tra amore e religione, ampiamente presente nella letteratura provenzale e talora richiamato dalla scuola siciliana (conflitto che indusse il vescovo di Parigi, nel 1277, a condannare la dottrina esposta nel *De amore* di Andrea Cappellano), appare più eluso che risolto⁴. Sarà Dante, con la soluzione prospettata nella *Vita nuova*, a fissare per sempre il canone della donna vista come apparizione angelica, come apportatrice di salvezza, come «cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»⁵.

La definizione di Dante

È lo stesso Dante a usare per la prima volta l'espressione *dolce stil novo*. Nel Purgatorio (canto XXIV, cornice dei golosi), incontrando Bonagiunta Orbicciani, rimatore lucchese ancora legato ai modi e ai temi della poesia provenzale e siciliana, egli coglie l'occasione per discutere sulle poetiche del Duecento. A Bonagiunta, che lo riconosce come l'autore delle «nove rime»⁶, cioè come l'esponente più importante della più moderna tendenza poe-

² Dante, *Inferno*, X, v. 59.

³ Salvatore Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1965, p. 141.

⁴ Si veda, in proposito, la nostra analisi della canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, in particolare l'ultima stanza [  E1].

⁵ Dante, *Vita nuova*, cap. XXVI.

tica, Dante risponde: «Io mi son un che quando / Amor mi spira noto, ed a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando».

L'interpretazione letterale di questi versi⁷ consente di tracciare un profilo del nuovo stile. Dante, affermando di voler limitarsi a trascrivere semplicemente quanto gli ispira Amore, sottolinea con forza tre elementi:

a) La verità psicologica della nuova tendenza poetica, che si distingue nettamente da una tradizione (quella siciliana) che appare, nella sua imitazione dei modelli provenzali, fin troppo stilizzata e convenzionale.

b) La centralità assoluta dell'Amore, ossia dell'esperienza più universale che sia data all'uomo; ciò consente a Dante di segnare le distanze rispetto alla produzione di Guittone e dei suoi seguaci, legata a tematiche di interesse municipale. Restringere gli argomenti trattabili in poesia al solo campo dell'Amore può apparire, a prima vista, un ritorno al passato, al disimpegno politico della scuola siciliana che era stato superato da Guittone. Tuttavia le cose non stanno così. Per i poeti che operavano alla corte di Federico II l'assenza di una tematica politica coincideva, in sostanza, con l'assenza di una reale partecipazione dei cittadini alla vita pubblica. Per gli stilnovisti, uomini profondamente immersi nelle lotte comunali (e tanto profondamente immersi in esse che alcuni di essi finirono la propria vita in esilio), l'unicità della tematica amorosa assume tutt'altro significato: il rifiuto dei temi "municipali" esprime l'intenzione, da parte di questi poeti, di farsi portatori di una cultura universale, che possa essere compresa al di fuori delle mura comunali. Ci troviamo di fronte, insomma, a uno strato elevato della borghesia, che è ormai così forte da presentarsi come erede della precedente tradizione culturale aristocratica, anzi di proporsi come nuova, universale aristocrazia dello spirito.

c) Il terzo elemento, che — sempre in contrasto con Guittone — Dante vuol sottolineare attraverso l'aggettivo «dolce», è il distacco della nuova scuola da una poesia che, ispirandosi al provenzale *trobar clus*, aveva raggiunto un grado di artificiosità e di difficoltà che la rendeva dura e spesso impenetrabile.

I tratti più tipici della poetica stilnovistica possono desumersi dall'opera di Guido Guinizzelli (la cui canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* [♫♫E1] è considerata il "manifesto" della nuova scuola) e, in parte, dalla *Vita nuova* di Dante Alighieri. Le caratteristiche della nuova poesia si possono così riassumere:

Identità di amore e cuor gentile: la nobiltà non si acquisisce con la nascita da un ceto aristocratico, bensì è una qualità nativa, intrinseca dell'anima, che si matura e si concretizza per meriti personali. Si può leggere in questa concezione una reazione antifeudale della borghesia, il tentativo di sottolineare come la *gentilezza* abbia radici sociali diverse dalla tradizionale *cortesìa*. La concezione cristiana della virtù viene rafforzata anche in un contesto poetico laico: nobiltà d'animo e gentilezza sono concetti che delineano alti valori morali e spirituali.

La donna-angelo: si tratta di una immagine che, introdotta da Guinizzelli come brillante similitudine (ma già presente in alcuni testi poetici provenzali), andrà precisandosi nella *Vita nuova* di Dante; qui la donna dispensatrice di amore apparirà veramente scesa dal cielo per redimere, mediare tra l'uomo e la divinità. Pertanto essa sarà un'essenza incorporea, eterea, diafana come la luce. Uniche note visibili sono il colore perlaceo del suo volto, lo splendore degli occhi, la dolcezza del sorriso, la grazia dell'incedere, la gentilezza del saluto. Per queste sue peculiarità la donna risulta essere superiore all'uomo, al quale non rimane che

⁶ *Purgatorio*, XXIV, vv. 49-50.

⁷ È utile avvertire che la lettura più semplice non è affatto l'unica possibile. Partendo infatti dalla identificazione di Amore con Dio, i versi in questione possono essere letti anche come una enunciazione della poetica dantesca dell'ispirazione divina. Questo discorso comunque esula dai limiti della trattazione dello *stil novo* e sarà ripreso, successivamente, parlando della *Divina Commedia*.

guardarla con uno smarrimento che può giungere all'angoscia, e denota comunque uno stato d'inferiorità. L'immagine femminile è ineffabile, non può cioè essere adeguatamente descritta con la parola; la bellezza della donna suscita in chi la osserva un tale stupore che nessuno può guardarla fissamente, perché viene vinto da un eccesso di bellezza e dolcezza. Questa bellezza è circondata di grazia, modestia ed umiltà. La donna gentile non può essere oggetto di invidia da parte delle altre donne; al contrario, essa è fonte attiva di bene e moralità.

Pur nelle forme letterariamente mediate che una simile spiritualizzazione richiede, dietro la donna dello *stil novo* è anche possibile leggere una realtà sociale nuova. Lo spazio in cui essa è collocata e si muove è infatti quello urbano: essa «passa per via»⁸, si incontra a matrimoni o feste⁹, o viceversa desta, per la sua assenza da importanti riunioni sociali, la delusione del poeta¹⁰. Netta è, in tal senso, la distanza tra la donna stilnovistica e la castellana intorno alla quale era incentrata buona parte della poesia cortese.

Lo sguardo della donna agisce prodigiosamente; l'uomo che ne è toccato deve farsi «gentile»; in caso contrario non gli rimane che fuggire o morire (si ricordi, però, che quest'ultimo termine è spesso usato metaforicamente). Tutto ciò che è oggetto dello sguardo della donna diviene bello.

Il saluto della donna fa tremare il cuore ed abbassare lo sguardo. Di fronte ad esso l'uomo non può assumere un atteggiamento superbo o altezzoso, è in grado solo di sospirare della propria imperfezione. Il saluto è apportatore di «salute» (cioè conduce alla salvezza dell'anima). Esso ha effetti miracolosi: è sovrumano, fa provare nostalgia per il regno dei cieli; apre la via del bene nei cuori dei mortali ed attraverso la bontà dello sguardo può convertire i non credenti.

Superbia ed ira fuggono dinnanzi alla donna gentile. Nell'ordine cosmologico e morale, voluto dalla Provvidenza divina, alla donna gentile è assegnato il ruolo di elevare, ingentilire e nobilitare direttamente il suo amante e tutti quelli che l'accostano o l'avvicinano.

L'amante appare rapito, smemorato, distaccato dai sensi ed immerso in un mondo di sogno. Nella contemplazione della donna-angelo, miracolo nuovo e gentile, della sua grazia e della sua bellezza beatificante, l'amante si perde e, consapevole della propria imperfezione, rimane angosciato, stordito e tremante.

Come si è detto, la complessità della poesia stilnovistica non può esaurirsi nella celebre formula della donna-angelo. Altri tratti caratteristici di tale produzione poetica — e sensibilmente diversi da quelli sopra elencati — trovano la loro più compiuta formulazione nell'opera di Guido Cavalcanti, rimator che, come sopra si è accennato, aveva fama di miscredente. È giusto precisare che le sue convinzioni filosofiche, improntate all'averroismo, non mettono in effetti in discussione l'esistenza di Dio; tuttavia esse negano l'immortalità dell'anima individuale e si collocano in un filone di pensiero certamente lontano dall'ortodossia religiosa. Da Cavalcanti provengono molti temi dai quali trarrà ispirazione lo stesso Dante: l'amore appare come una forza oscura, tormentosa, che avvince i sensi dell'uomo e lo allontana dalla perfezione e dalla conoscenza; anziché come sintesi di bontà e bellezza, sentimento e spiritualità, l'Amore si presenta quindi in Cavalcanti come conflitto tra i sentimenti e la ragione. La donna è dotata di una bellezza splendente ma irraggiungibile, perché l'uomo non è capace di esprimere questa assoluta perfezione; essa ha una forza misteriosa che costringe il poeta a farsi servitore; è una forza sproporzionata, quasi emanata da una creatura al di fuori della normale esperienza terrena, che l'uomo non può conoscere completamente. Di fronte a questa impotenza delle diverse facoltà psichiche emergono paura e senso di morte: gli effetti d'amore vengono così drammatizzati e rappresentati come una potenza devastante. I moti dell'anima (lo stupore, la gioia, lo smarrimento, l'angoscia) e per-

**Il dolceamaro
stil novo
di Cavalcanti**

⁸ Guido Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare* [G 22E2, v. 9].

⁹ Dante, *Vita nuova*, cap. XIV [G 66a].

¹⁰ Cino da Pistoia, *Come non è con voi a questa festa* [G 14].

fino le componenti della fisiologia umana (tra cui fondamentale il senso della vista) sono personificati in “spiriti” e “spiritelli” che agiscono e parlano come persone. La descrizione è quasi scientifica, anche se l’uso di parole scarse esprime chiaramente la violenza dell’emozione provata di fronte all’ineffabile. Il prevalere di immagini cupe, oscure, dolorose, ha fatto parlare, per Cavalcanti, di un “dolceamaro” *stil novo*¹¹.

Non bisogna, neanche nel caso di Cavalcanti, considerare la poesia come la trascrizione spontanea e autobiografica dell’innamoramento: essa è invece il tentativo di rappresentare, secondo un codice ben definito, il sentimento umano in generale, un processo universale. L’amore è per lui un valore così forte da costringere l’uomo ad accettarne la potenza: ma lasciarsi vincere da una forza incontenibile e inconcepibile significa andare verso la “morte”, che appare come separazione, disgregazione delle entità fisiche e psichiche che costituiscono l’anima umana.

Gli elementi ricorrenti

Sarebbe quindi del tutto errato cercare nelle liriche degli stilnovisti le tracce di vicende esattamente individuabili. Non ci troviamo mai di fronte a figure femminili riducibili a una determinata matrice biografica; la donna dello *stil novo* è una proiezione letteraria costituita da un complesso di immagini tra loro diverse, che si alternano e si sovrappongono.

Se prendiamo in esame nel suo insieme la produzione stilnovistica, possiamo enucleare una casistica amorosa piuttosto semplice, che oscilla tra la beatitudine dell’innamoramento e dell’accoglienza benevola da parte dell’amata e la disperazione per il distacco o il rifiuto crudele.

Lo stile è nuovo rispetto alla lirica provenzale e siciliana, per il grande spazio che dà all’approfondimento dell’analisi psicologica, ma anche per la maggiore raffinatezza formale con cui si esprimono i rimatori. Gli autori stilnovisti disprezzano il linguaggio dei loro predecessori, che ormai appare municipale e rozzo, i loro modi cerebralmente e pesantemente elaborati (tipici soprattutto della maniera guittoniana). Tuttavia il codice cortese viene spesso mediato dal linguaggio della nuova cultura universitaria, raggiungendo spesso una notevole densità filosofica, come è evidente in Guinizzelli.

Si tratta di uno stile chiaro, semplice, delicato e musicale. La lingua, per esprimere adeguatamente quanto nasce dall’anima, deve essere pura, eletta nel sentimento, sdegnosa di termini dialettali. La compostezza, l’ordine, la proporzione essenziale sono le note caratterizzanti dello *stil novo*, accanto ad una sintassi piana, segnata da una semplice ma nobile eleganza.

Gli stilnovisti minori

Oltre all’opera di Guinizzelli e Cavalcanti (e a una parte di quella di Dante), è significativa la produzione di **Cino da Pistoia** (1270 ca-1337), amico di Dante, autore del più vasto *Canzoniere* stilnovistico (165 componimenti). Fu amico di Dante anche il fiorentino **Lapo Gianni** (vissuto nel XIII secolo), la cui produzione (una ventina di componimenti, in gran parte ballate) si caratterizza per l’assenza di elementi drammatici. Più vicine alla drammaticità cavalcantiana appaiono le ballate del fiorentino **Gianni Alfani**, anch’egli vissuto nel XIII secolo. Fiorentino è anche **Dino Frescobaldi** (1270 ca-1316), autore di canzoni e sonetti che sviluppano soprattutto il tema del rifiuto crudele da parte della donna.

¹¹ La definizione è di Vittorio Sermoni, *L’Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 192.

come l'amore e il cuore gentile.

³ **e prende... foco:** e l'amore prende il suo posto (**loco**) nel cuore gentile (**gentilezza** è metonimia: è qui usato l'astratto al posto del concreto) così naturalmente (**propriamente**) come il calore prende posto nella luce del fuoco.

⁴ **Foco d'amore... lo 'nnamora:** il fuoco dell'amore si desta (**apprende**) dentro il cuore gentile allo stesso modo che le proprietà tipiche delle pietre preziose (**virtute**, al singolare) si "apprendono" in esse: tali virtù discendono dalle stelle e si destano nelle pietre, ma non prima che il sole le abbia purificate, facendone cosa gentile. Una volta che il sole, con la sua forza, ha tratto fuori dalla pietra ogni impurità (**ciò che li è vile**), la stella le conferisce la sua proprietà (**valore**). Alla stessa maniera nel cuore, che la natura ha reso eletto (**asletto**), puro e gentile, nasce l'amore per l'influsso della donna, simile all'influsso della stella.

⁵ **Amor... fero:** L'amore sta nel cuore gentile per la stessa ragione per cui il fuoco sta in cima alla torcia (**doplero**); lì il fuoco splende a suo piacere (**diletto**), luminoso (**clar**) e sottile; e non potrebbe starvi in altro modo tanto è impetuoso (**fero**); il fuoco infatti tende per sua natura ad andare verso l'alto.

⁵ **Così... freddura:** Allo stesso modo, un animo vile (**prava natura**) respinge l'amore come l'acqua, a causa della sua freddezza (**freddura**), respinge il fuoco che è caldo.

⁷ **Amore... minera:** L'amore è attratto (lett. prende dimora, **rivera**) dal cuore gentile, per il fatto che il luogo è adatto ad esso (**per suo consimel loco**), allo stesso modo che il diamante (**adamàs**, cui i lapidari medievali attribuivano le stesse proprietà della calamita) è attratto dalla miniera del ferro.

⁸ **Fere... gentil core:** Il sole colpisce il fango per tutto il giorno, ma il fango rimane vile, mentre il sole non perde il proprio calore; <allo stesso modo> un uomo superbo per la sua nobiltà di nascita (**alter**) dice: «io sono (**torno**) gentile per nascita (**sclatta**)». Paragono (**semblo**) quest'uomo al fango, e la gentilezza (**gentil valore**) al sole: poiché non si deve credere, dar fede (**ché non de' dar om fe'**: costruzione impersonale che ricalca l'on francese) che la gentilezza si trovi, all'infuori del cuore (**coraggio**) nella dignità ereditaria (**in dignità d'ere'**), se <l'uomo nobile di nascita> non possiede un gentil cuore incline alla

come calore in clarità di foco³. 10

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre 15
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora⁴. 20

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero⁵.
Così prava natura 25
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura⁶.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com'adamàs del ferro in la minera⁷. 30

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis'omo alter: «Gentil per sclatta torno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé 35
che gentilezza sia fòr di coraggio
in dignità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core⁸,
com'aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore⁹. 40

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo
Deo criator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltre 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con' segue, al primero, 45
del giusto Deo beato compimento,
così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che ['n] gli occhi splende
del suo gentil, talento

virtù.

⁹ **com'aigua... splendore:** alla stessa maniera dell'uomo nobile solo per nascita, che si fa "attraversare" dalla nobiltà ereditaria senza accoglierla in sé, l'acqua si fa

attraversare dal raggio luminoso, ma senza accogliere in sé lo splendore delle stelle, che rimane nel cielo. Ma la spiegazione di questi due versi è controversa.

¹⁰ **Splende... disprende:** Dio creatore

che mai di lei obedir non si disprende¹⁰. 50

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
siando l'alma mia a lui davanti.

«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per sembranti:
ch'a Me conven le laude 55
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude»¹¹.

Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza»¹². 60

splende dinanzi all'intelligenza <angelica motrice> del cielo più che il sole ai nostri occhi; essa conosce (**intende**) immediatamente il proprio creatore (**suo fattor**), di là dal moto celeste cui è deputata (**oltra 'l cielo**), e nel far girare il cielo (**'l ciel volgiando**) prende (**tole**) a ubbidirgli. E a quel modo che istantaneamente tien dietro (**con' segue al primero**) <all'intuizio-

ne> la perfezione (**beato compimento**) dell'atto, disposto dal giusto Dio, così, in verità, la bella donna, una volta che splende agli occhi del suo nobile fedele, dovrebbe comunicar<gli> tal desiderio (**talento**) che mai si staccasse dall'obbedienza di lei. Questa la parafrasi proposta da Contini. La spiegazione letterale della stanza è, in effetti, estremamente faticosa. Il senso generale

sembra comunque questo: come Dio splende agli angeli, le "intelligenze" che muovono i cieli, e queste ne traggono l'impulso a ubbidirgli, così la donna splende agli occhi dell'uomo gentile, che non deve mai mancare di ubbidire a lei. In definitiva, Dio sta agli angeli come la donna sta all'uomo innamorato.

¹¹ **Donna... fraude:** Donna, Dio mi dirà: «Che presunzione hai avuto?» quando la mia anima sarà davanti a lui; «Hai attraversato il cielo e sei venuto fino a Me, e Mi hai usato come termine di paragone (**sembranti**) per un amore vano, profano: ché le lodi spettano solo a Me e alla Madonna, regina del cielo (**regname degno**), grazie alla quale cessa ogni peccato (**fraude**)».

¹² **Dir li porò... amanza:** Potrò dire a Lui: «aveva l'aspetto (**semblanza**) di un angelo che appartenesse al tuo regno; non feci peccato (**non me fu fallo**) se posi in lei il mio amore (**amanza**)».

Analisi del testo



Livello metrico

La canzone è articolata in 6 stanze prive di chiave (lo schema è ABAB; cDCdE). Evidente, rispetto alla tradizione precedente, la "dolcezza" del nuovo stile; sono molto ridotti gli artifici che caratterizzavano la maniera di Guittone: poche sono le rime univoche («sole»: «sole», ai vv. 5 e 7 e «cielo»: «cielo» ai vv. 41 e 43); è presente solo una rima siciliana («natura»: «innamora» ai vv. 18 e 20); d'altra parte, ricorrono in stanze diverse le stesse rime (ad es. quella in -ore nelle stanze 1, 2 e 4) e, talora, le stesse parole rima (ad es. «core» nelle stanze 1 e 4).

Abbastanza frequente è il collegamento tra la fine di una stanza e l'inizio della successiva ottenuto mediante la ripetizione della stessa parola («foco» - «foco» ai vv. 10 e 11) o l'accostamento di parole collegate da figura etimologica («'nnamora» - «Amor» ai vv. 20-21, «splendore» - «splende» ai vv. 40-41); in sostanza, solo la quarta e la sesta stanza non sono collegate alle precedenti secondo tale sistema, che riprende la tradizione provenzale delle *coblas capfinidas*.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Sul piano fonetico, si evitano suoni aspri e scontri consonantici. La sintassi è quasi sempre lineare e tende a coincidere con il ritmo del verso (pochi sono gli *enjambements*); rare sono anche le anastrofi (la posposizione del soggetto «natura» al v. 4; l'inversione dell'ordine consueto nel nesso complemento di luogo-complemento di specificazione al v. 30: «del ferro in la minera»); tut-

tavia risulta ancora piuttosto tortuosa la quinta stanza, la cui interpretazione letterale è alquanto incerta e faticosa.

A livello lessicale sono presenti elementi tipici del precedente linguaggio poetico: gallicismi come «rempaire», «rivera», «asletto»; forme provenienti dalla tradizione siciliana e provenzale come «core» e i sostantivi astratti in -anza («amanza») e in -ura («verdura», «freddura»). Tuttavia nel complesso il lessico appare piano, lontano dalla ricercata varietà guittoniana. Tipicamente bolognesi sono le forme «dise» e «presomisti». Rilevante anche il ricorso al supporto linguistico del latino («laude», «fraude»).

Livello tematico

La centralità dell'amore che caratterizza la poesia stilnovistica non esclude affatto che quest'ultima possa veicolare tematiche di ordine politico-sociale o possa essere strutturata secondo un ben preciso pensiero filosofico. È ciò che avviene in questa canzone di Guinizzelli, considerata il "manifesto" del *Dolce stil novo*. Il tema centrale della canzone è quello della vera nobiltà, ossia la nobiltà d'animo contrapposta alla nobiltà di sangue.

Prima stanza: il discorso politico implicito

La canzone si apre con un sintagma-chiave, «cor gentil»: l'aggettivo «gentil» designa appunto la nuova aristocrazia dello spirito (che di fatto s'identifica con gli strati più alti della borghesia), che si contrappone, dapprima

implicitamente e poi esplicitamente, alla nobiltà di sangue, orgogliosa dei propri privilegi ma non per questo capace di provare sentimenti elevati come l'amore.

Accanto all'aggettivo «gentil», altra parola-chiave presente nella prima stanza è «natura»: la gentilezza, condizione indispensabile perché l'uomo provi un sentimento elevato come l'amore, deriva dalla natura e non si acquisisce per eredità. L'insistenza su questo tema riflette, pur se in forma letterariamente molto mediata, la visione borghese, per la quale la società non è immobile e chi ha capacità naturali (cultura, intelligenza, intraprendenza) può conquistare in essa posizioni sempre più elevate. In corrispondenza con l'enunciazione dei temi fondamentali del discorso, ricorrono in questa stanza le più significative figure retoriche dell'ordine: il chiasmo dei vv. 3-4 («amor» - «gentil core»/«gentil core» - «amor») e l'anastrofe presente negli stessi versi (il soggetto «natura» è posposto al verbo «fe'» e ai suoi due complementi oggetto, che sono appunto «amor» e «gentil core»).

Seconda stanza: il discorso filosofico

La canzone di Guinizzelli tuttavia non si intenderebbe correttamente senza avere coscienza del significato filosofico dei termini e delle immagini utilizzate. Per comprendere questa tematica, è necessario conoscere alcuni concetti chiave del pensiero aristotelico: i concetti di *materia* e *forma* e, soprattutto, i concetti di *potenza* e *atto*.

Aristotele, nella *Metafisica*, sostiene che ogni entità, che egli chiama *sostanza*, è costituita di *materia* e *forma*. Per fare un esempio concreto, un tavolo è costituito da una materia (il legno) e da una forma (ciò che lo fa essere appunto un tavolo e non un bastone o una trave). La stessa materia può assumere molte forme (il legno di un albero può diventare tavolo, trave o bastone; non può diventare però uomo o pulcino). Diremo allora che nella materia «legno» ci sono alcune (e solo alcune) forme: quella di tavolo, di trave o di bastone, e molte altre. Ma in che modo la forma è contenuta nella materia? Essa vi è presente solo *potenzialmente*. Perché la forma si realizzi, passi in *atto* (perché il legno divenga un tavolo) sarà necessario l'intervento di qualcosa o qualcuno, che Aristotele chiama *causa efficiente*. Continuando nel nostro esempio, diciamo che, affinché la *forma* di tavolo, potenzialmente contenuta nel legno, passi dalla *potenza* all'*atto*, occorrerà il lavoro del falegname (la *causa efficiente*).

A questo punto può essere meglio chiarita la tematica trattata nella seconda stanza. L'amore si trova nel cuore gentile, ma solo *potenzialmente*. Esso può passare in *atto* solo grazie alla donna, che è la *causa efficiente* dell'innamoramento. Questo processo è simile a un processo naturale cui credeva la scienza del tempo: si pensava infatti che le pietre avessero delle proprietà specifiche (delle quali parlavano appositi trattati, i *lapidari*). Ma queste proprietà erano presenti solo in potenza: a farle passare in atto erano gli influssi degli astri, che agivano anch'essi come *causa efficiente*.

Attenzione però: non tutte le pietre possono ricevere le loro virtù dagli astri; ciò accadrà solo alle pietre pre-

ziose, a quelle cioè che (per l'influsso benefico del sole) sono state liberate di ogni impurità. Allo stesso modo, non tutti i cuori possono ricevere l'amore dalla donna. Ciò accadrà solo ai cuori *gentili*, che sono cioè liberi dalle impurità per merito della *natura*. La similitudine, come si vede, è molto articolata. Essa si può così schematizzare:

Cor gentile

- Amore in potenza
- Amore in atto
- Influsso della donna (causa efficiente)
- Raffinamento per opera di natura

Pietra preziosa

- Virtù in potenza
- Virtù in atto
- Influsso della stella (causa efficiente)
- Raffinamento per opera del sole

La similitudine è la figura retorica prevalente in queste due stanze. In esse l'amore viene sempre designato con immagini che richiamano il sole, la luce, le stelle, il calore. È il caso di riflettere su questi dati. La similitudine è un processo che esprime un razionale dominio della realtà; la luce, d'altra parte, richiama immediatamente l'idea della conoscenza. Attraverso questo complesso di immagini, in definitiva, il poeta manifesta la sua fiducia nel proprio intelletto e nella propria parola, capaci di cogliere i rapporti tra i diversi campi dell'esperienza umana e di esprimerli in modo chiaro e perfettamente logico.

Terza stanza: i campi semantici del caldo e del freddo

Nella terza stanza, questo complesso di immagini connotate dalla luce e dal calore è esplicitamente contrapposto a un'altra serie.

Possiamo definire questi complessi di immagini come *campi semantici*: avremo da un lato tutte le immagini relative al campo semantico del caldo e, dall'altro, le immagini inerenti al campo semantico del freddo. La contrapposizione è chiarissima. Il fuoco (caldo) si riferisce al «cor gentile»; l'acqua (freddo) si riferisce invece alla «prava natura».

Quarta stanza: la polemica politica esplicita e la enunciazione delle similitudini

Al campo semantico del freddo si può facilmente accostare il fango, al quale esplicitamente (e spregiativamente) viene assimilato il nobile di nascita che si crede «gentile» per diritto di eredità. Ancora una volta, la figura retorica dominante è la similitudine, tramite la quale il poeta istituisce un rapporto esplicito tra due sfere della realtà (la sfera sociale e la sfera naturale). La similitudine è uno dei più classici «ferri del mestiere» dei poeti: Guinizzelli però non si limita ad usare questi ferri: li mette addirittura in mostra e ci tiene ad avvertire il lettore che qui si sta adoperando proprio questo tipo di figura retorica. Non dice solo che «il nobile altero è come il fango»: sottolinea come questo paragone sia opera sua, del poeta, che qui parla in prima persona («lui sembro al fango, al sol gentil valore», v. 36) evidenziando con baldanza le possibilità espressive della propria parola.

Quinta stanza: l'opposizione alto-basso e l'"epilogo in cielo"

Accanto alla opposizione tra "caldo" e "freddo" se ne può individuare una seconda, anch'essa fortemente significativa, che percorre l'intera canzone ma che esplica i suoi effetti più rilevanti nelle ultime due stanze: l'opposizione tra "alto" e "basso". L'amore (caldo) è infatti sempre accompagnato da immagini di elevazione (del resto, se scomponiamo nei suoi tratti semantici la parola "fuoco", troviamo che essa contiene non solo il calore, ma anche il movimento verticale dal basso all'alto; si veda la terza stanza). Di contro, le immagini relative alla «prava natura» sono collegabili al campo semantico del "basso" (ad es. il fango).

A prima vista, le ultime due stanze presentano un cambiamento nell'uso delle similitudini: esse non sono più prese, come nelle stanze precedenti, dal mondo della natura, ma provengono dall'ambito soprannaturale. Tuttavia questo "epilogo in cielo" non è che la logica conseguenza del moto ascensionale connaturato all'idea di amore - calore - fuoco. Se insomma l'amore eleva e raffina, non è certo sorprendente che le due stanze finali abbiano come scenario proprio il cielo, anziché il mondo della natura.

Il cielo però non è più la semplice proiezione della corte reale che si poteva incontrare in Jacopo da Lentini [D3]: esso è un meccanismo perfetto, che si muove per amore di Dio (*motore immobile* dell'universo, secondo la definizione di Aristotele) e per opera delle "intelligenze angeliche". Questi angeli, deputati a imprimere i moti al cielo, sono entità ben determinate e descritte dalla cosmologia del tempo. È da rilevare che qui non ci troviamo ancora di fronte al *topos* stilnovistico della donna-angelo, ma a una similitudine, per certi versi,

ancor più ardita: come gli angeli, mossi dallo splendore di Dio, gli obbediscono facendo girare i cieli, così l'uomo, folgorato dallo splendore della donna, deve essere sempre disposto ad ubbidirle. Il tema dell'obbedienza non è certo nuovo (era presente in tutta la letteratura cortese, in cui però si tendeva ad accostare il rapporto uomo-donna a quello tra vassallo e signore), ma esso qui viene inserito in un contesto filosofico nuovo e complesso (che fa riferimento alla teologia della luce sviluppata dai francescani e da san Tommaso d'Aquino) e viene condotto alle estreme conseguenze: in sostanza, l'uomo corrisponde all'angelo e la donna, addirittura, a Dio.

Sesta stanza: l'aggiramento del conflitto tra amore e religione

Anche stavolta, il poeta torna a sottolineare come le immagini fin qui utilizzate siano tutte similitudini. In quest'ultima stanza egli immagina che Dio, avendo dinanzi l'anima del poeta, gli rimproveri di averlo usato come blasfemo termine di paragone per un sentimento profano («e desti in vano amor me per sembranti», v. 54). Si ripresenta qui l'irrisolto conflitto tra amore e religione che aveva attraversato la poesia provenzale e quella siciliana. La risposta immaginata dal poeta non risolve certo il conflitto; piuttosto lo elude con uno «spiritoso epigramma» (Contini): la donna *assomigliava* a un angelo del regno di Dio; quindi il poeta proclama la sua innocenza nell'averla amata. Ma, per proclamarla, deve ancora una volta ridurre l'accostamento blasfemo alle dimensioni retoriche di una similitudine («tenne d'angel sembianza»). Il conflitto dunque viene solo eluso; si ripresenterà lungo la poesia di Cavalcanti, per approdare finalmente all'originalissima e irripetibile soluzione dantesca della *Vita nuova* e, poi, della *Divina Commedia*.

Io voglio del ver la mia donna laudare



Io voglio del ver¹ la mia donna laudare
ed asembrarli² la rosa e lo giglio:
più che stella diana³ splende e pare⁴,
e ciò ch'è lassù⁵ bello a lei somiglio⁶.

Verde river⁷ a lei rasembro e l'âre⁸, 5
tutti color di fior', giano e vermiglio⁹,
oro ed azzurro¹⁰ e ricche gioi per dare¹¹:
medesmo Amor per lei rafina meglio¹².

Passa per via adorna, e sì gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute¹³, 10
e fa 'l de nostra fé se non la crede¹⁴;

costituisce, con «splende», endiadi.

⁵ **lassù**: nel cielo.

⁶ **somiglio**: paragono.

⁷ **river'**: campagna.

⁸ **âre**: aria.

⁹ **giano e vermiglio**: giallo e rosso.

¹⁰ **oro ed azzurro**: sono i colori delle gemme, dei gioielli.

¹¹ **gioi per dare**: gioielli da donare.

¹² **medesmo... meglio**: perfino. *Amore grazie a lei vieppiù si perfeziona* (Contini).

¹³ **a cui dona salute**: a coloro ai quali concede il suo saluto. Ma la parola «salute», attraverso l'etimo latino *salus*, indica anche la salvezza dell'anima. Il tema del saluto-salute è ricorrente nello *stil novo*.

¹⁴ **e fa... crede**: e lo converte alla

¹ **del ver**: in modo veritiero.

² **asembrarli**: paragonare ad essa.

³ **stella diana**: Venere, l'astro che

annuncia il mattino (l'aggettivo **diana** viene dal latino *dies*).

⁴ **pare**: appare in tutta la sua luminosità,

¹⁴ **e fa... crede**: e lo converte alla

nostra fede se non è credente.

¹⁵ **e no... vile:** e non può avvicinarsi a lei nessun uomo che sia vile, che non sia gentile.

¹⁶ **null'om... vede:** nessun uomo, finché la vede, può concepire pensieri pecca-

e no'lle pò apressare om che sia vile¹⁵;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om pò mal pensar fin che la vede¹⁶.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto, costruito secondo il classico schema da due quartine con rima ABAB, ABAB e due terzine a rima CDE, CDE¹.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La dolcezza dello stile risalta dalla chiarezza e linearità del dettato (gli enunciati tendono a corrispondere con i versi), dall'assenza di artifici e dalla semplicità del lessico. La materia è disposta secondo una legge di costruzione simmetrica, che denota una grande attenzione agli aspetti formali. Così nei primi due versi, dopo l'enunciazione dell'intenzione del poeta sottolineata dall'allitterazione («io voglio del ver»), si succedono due infiniti, da ciascuno dei quali dipende un complemento oggetto, disposti a chiasmo: nel primo verso si ha il complemento oggetto seguito dal verbo («la mia donna laudare»); nel secondo verso l'ordine è invertito («asembarli la rosa e lo giglio»). La costruzione dell'ultimo verso della quartina richiama poi in modo speculare quella del primo, in particolare per la posizione dei verbi («io voglio» all'inizio del v. 1, «sommiglio» alla fine del v. 4). Meno articolata la seconda quartina, che si distende in una enunciazione paratattica delle immagini piacevoli evocate dal poeta per raffigurare per similitudine la donna (secondo la tecnica del *plazer* provenzale). Con l'ultimo verso della seconda quartina (e cioè a metà esatta del componimento) si ha uno slittamento del soggetto dal poeta all'Amore e, da questo, alla donna. Nelle terzine, specie nell'ultima, la corrispondenza tra ritmo e sintassi diviene quasi perfetta: a ciascun verso corrisponde una proposizione (e si tratta quasi sempre di proposizioni tra loro coordinate). La scelta linguistica è in linea con la precedente tradizione poetica, presentando qualche gallicismo come «rivera», «giano»; alla tradizione rimanda anche la coppia di verbi che, nel terzo verso, designa il manifestarsi della donna: si ha infatti la classica dittologia sinonimica («splende e pare»).

Livello tematico

Il sonetto può essere letto come un repertorio dei

temi classici della poesia stilnovistica: la lode della donna, il saluto apportatore di salvezza, il tema del «cor gentile» (indicato per negazione del suo contrario, la «viltà», nelle terzine), la sublimazione della donna trasformata in un essere soprannaturale. Notevoli i riferimenti tematici alla tradizione provenzale (l'elenco di immagini naturali rimanda, come si è già detto, al *plazer*; anche il *topos* della «stella diana» deriva dalla letteratura in lingua d'oc). È notevole soprattutto la connotazione religiosa dell'azione della donna, presente fin dal primo verso (il verbo «laudare» evoca infatti il tema religioso della «lode» di Dio) ed esplicitata soprattutto nelle terzine: dal v. 9 al v. 14 si svolge il tema del suo miracoloso passaggio, ordinandone in *climax* gli effetti benefici: dapprima la visione «abassa» l'orgoglio dell'uomo; poi lo converte alla vera fede; infine gli impedisce perfino di concepire pensieri peccaminosi.

Come già si è notato nell'analisi di *Al cor gentil rempaira sempre amore* [👁️👁️E1], Guinizzelli utilizza abbondantemente la similitudine e, anzi, sottolinea consapevolmente l'uso di questa figura retorica: i verbi «asembarli» (v. 2), «sommiglio» (v. 4), «rasembro» (v. 5), tutti alla prima persona, mettono in primo piano proprio la parola poetica e la sua capacità di istituire collegamenti tra l'azione salvifica della donna e le meraviglie della natura. La consapevolezza della potenza della parola poetica si collega, a sua volta, con la fiducia nella sua veridicità: e infatti il verbo «laudare» (v. 1) è preceduto dalla locuzione «del ver», che esprime proprio la certezza nella possibilità che il poeta, attraverso la similitudine e la capacità evocativa della parola, possa raggiungere una adeguata e veridica conoscenza di quel miracolo che è la donna amata; l'amore e la poesia, in sostanza, si presentano come forme di conoscenza, e anche per questo l'amore si connota di immagini gioiose e luminose. Tale fiduciosa, razionale certezza verrà tragicamente meno in Cavalcanti, come meglio vedremo in sede di analisi testuale della sua opera [👁️👁️E6-👁️E7].

¹ Nel testo del sonetto ricostruito a cura di d'A. S. Avalle e inserito nell'edizione continiana dei *Poeti del Duecento* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960), il primo verso appare ipermetro (di 12 sillabe anziché di 11). In edizioni precedenti (ad esempio *Rimatori del dolce stil nuovo*, a cura di Luigi Di Benedetto, Bari, 1939) l'apocope dei termini iniziali («l' vo'») rende esatto il computo sillabico; d'altra parte vi appare più estesa la toscanizzazione delle forme emiliane originali, per cui, ancora nell'edizione di Avalle – da preferire – la rima B risulta imperfetta (originariamente «geglio» : «sommiglio» : «vermeglio» : «meglio»).

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo



Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
che fate quando v'encontro, m'ancide¹:
Amor m'assale e già non ha riguardo
s'elli face peccato over merzede²,

ché per mezzo³ lo cor me lanciò un dardo 5
ched oltre 'n⁴ parte lo taglia e divide⁵;
parlar non posso, ché 'n pene io ardo
sì come quelli⁶ che sua morte vede.

Per li occhi passa come fa lo trono⁷, 10
che fer'⁸ per la finestra de la torre
e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno come statua d'otono,
ove vita né spirto non ricorre,
se non che la figura d'omo rende⁹.

- ¹ **ancide:** uccide.
- ² **s'elli face... merzede:** se mi danneggi o mi faccia grazia, abbia pietà di me.
- ³ **per mezzo:** attraverso.
- ⁴ **oltre 'n parte:** da parte a parte.
- ⁵ **taglia e divide:** dittologia sinonimica, come «spezza e fende» al v. 11.
- ⁶ **quelli:** colui.
- ⁷ **trono:** fulmine.
- ⁸ **fer':** ferisce, colpisce.
- ⁹ **ove... rende:** nella quale non si manifestano né vita né anima (**vita né spirto**), ma che ha solo la sembianza di un uomo.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto, costituito classicamente da due quartine con rima ABAB, ABAB e due terzine a rima CDE, CDE. La rima B è una rima siciliana. «Vede» (v. 8) è rima ricca, dal momento che si ha identità anche della consonante che precede la vocale tonica (**divide** : **vede**).

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La struttura del sonetto è molto elaborata ed è possibile individuarvi delle precise simmetrie. Il punto fermo alla fine del v. 8 divide il testo in due parti che si corrispondono. La vicenda interiore descritta nelle quartine è puntualmente doppiata dalle due figurazioni esteriori che si accampano vigorosamente nelle terzine, quella del «trono», e della «statua d'otono». I versi delle quartine sono divisi in gruppi di distici dai due punti al v. 2 e dal punto e virgola al v. 6. In tal modo gli effetti dell'innamoramento sull'amante (ai vv. 1-2 e 7-8) e l'azione di Amore (ai vv. 3-4 e 5-6, sintatticamente coesi per la presenza del «ché» al v. 5) sono disposti in chiasmo. Di tale struttura rimane traccia nelle terzine, con la ripresa dell'azione di Amore (soggetto di «passa») al v. 9 e degli effetti dell'innamoramento al v. 12 (dove torna la prima persona). I due versi, due proposizioni principali che registrano rispettivamente il movimento fulmineo e l'altrettanto fulmineo raggelamento nella stasi, simmetrici pure per la similitudine e la rima, sono seguiti, ancora simmetricamente, da due espansioni — una relativa, l'altra locativa — entrambe di due versi. La prima quartina introduce il tema della sofferenza nei primi due versi; il verbo «ancide» non a caso è posto al termine del secondo verso e precede i due punti: il

poeta spiega la causa di quanto ha laconicamente affermato sopra; viene descritto l'agire di Amore, l'effetto della freccia che «taglia e divide». L'«ancide» del v. 2, quindi, corrisponde a «taglia e divide», azione resa concreta e visibile dalla descrizione naturalistica del fulmine che «spezza e fende» (v. 11). La ripresa è puntuale: due coppie di verbi sinonimici, collocate simmetricamente nella stessa posizione, a fine verso. L'ultima terzina specifica quanto affermato al v. 7 («parlar non posso»), come il v. 13 («vita né spirto non ricorre»), corrisponde al v. 8 («sì come quelli che sua morte vede»): l'amante si è trasformato in una statua di ottone, non più percorsa da alcuno spirito né flusso vitale; e di umano ha solo le sembianze esterne (come la torre conserva le mura, ma all'interno è distrutta dal fulmine). Nei periodi domina l'ipotassi, semplice e alleggerita da numerose coordinate. Il lessico è piano, ma fortemente connotato dalla sofferenza d'amore: «m'ancide», «m'assale», «taglia e divide», «'n pene io ardo», «morte», «spezza e fende», «vita né spirto non ricorre»; lo stile è chiaro, drammatico, ma sostenuto dalla presenza oggettivante delle figure nelle terzine; contribuiscono a irrobustirlo effetti fonici come l'allitterazione in tr che trama tutta la prima terzina, quasi facendola vibrare dell'effetto della folgorazione («trono», «fintrestra», «denttro», «trotra», oltre a «tortre»).

Livello tematico

Il sonetto, come si è detto, è divisibile in due parti: nelle quartine emergono gli effetti diretti del saluto e dello sguardo della donna sull'amante; nelle terzine è presente il paragone tra tali eventi e il mondo reale:

due similitudini (la prima tratta dal mondo della natura, la seconda da quello dell'arte) rappresentano visivamente l'irrompere della passione e il turbamento dell'amante.

Il tema del saluto e della gentilezza della donna, rintracciabile nelle parole chiave «saluto» e «gentile», rimanda a un motivo ricorrente della poesia stilnovistica, già evidenziato in *Al cor gentil rempaira sempre amore* [Q E1].

Ma in questo caso il saluto dell'amata non produce il mirabile effetto di beatitudine riscontrato in altri componimenti: nella prima quartina il verbo «m'ancide» rompe la serenità dell'inizio e l'attenzione passa, dalla donna, ai dolorosi effetti che l'amore produce sull'innamorato. Amore lo assale senza preoccuparsi se ciò abbia sull'uomo effetti benefici o dolorosi: Guinizzelli riprende così il tema della pena d'amore, utilizzando metafore precedentemente note, tra cui quella del dardo che provoca una ferita, già usuale nel romanziere francese Chrétien de Troyes ed in Ovidio (*Ars Amatoria*, I, vv. 23-24: «Quo me *fixit* Amor, quo me *violentius* ussit, / hoc melior facti *vulneris* ultor ero»).

La situazione però è resa in modo molto più drammatico e viene tragicamente vissuta dall'uomo. Il cuore dell'amante è ferito dal dardo scoccato da Amore, al punto da determinare il blocco della parola (un effetto già noto nella precedente casistica d'amore). La

novità sta nel fatto che Guinizzelli descrive Amore come un dio ovidiano, completamente indifferente verso le piaghe mortali che ha causato nell'uomo.

La seconda parte del sonetto descrive con una similitudine il tragitto del dardo di Amore, lanciato, secondo tradizione, attraverso gli occhi della donna. La potenza della freccia è paragonabile a quella di un fulmine, che entrando dalla finestra di una torre distrugge all'interno l'edificio. Guinizzelli immagina il corpo dell'amante come se fosse la torre colpita dalla saetta: la freccia scoccata, cioè il fulmine, penetra negli occhi dell'uomo, raggiunge il suo cuore e distrugge dall'interno il poeta, il quale a null'altro è ridotto se non a una statua d'ottone, che ha parvenza umana, ma è completamente priva di vita interiore. Il rapporto cuore-occhi nella nascita dell'amore è caricato di una tragicità nuova. L'angoscia, rintracciabile in questa descrizione della nascita dell'innamoramento, anticipa i temi ed i modi cavalcantiani e forse, in parte, quelli petrarcheschi: anche per gli stilnovisti l'amore è una passione che può sconvolgere.

Lo stilnovismo, quindi, non è solo la riflessione sugli effetti miracolosi dell'apparizione della donna, sull'opera di ingentilimento che ella riesce a compiere sugli uomini, ma pure, al contrario, è descrizione dello stato di turbamento interiore che colpisce chiunque si innamori.

Vedut'ho la lucente stella diana



¹ **stella diana**: l'astro di Venere, che annuncia la luce diurna (**diana**, dal latino *dies*). Venere, considerato una stella e non un pianeta, era anche chiamato Lucifero ("portatore di luce").

² **anzi... albore**: prima che il giorno produca (**rend'**) il chiarore dell'alba (**albore**).

³ **dea**: *dia*.

⁴ **viso di neve**: viso chiaro come la neve. Il colore chiaro della carnagione rappresenta uno dei tratti stilizzati con cui gli stilnovisti raffigurano la bellezza femminile.

⁵ **grana**: *granato, rosso intenso*. Indica il rosso delle gote che colorano la bianchezza della carnagione.

⁶ **cristiana**: *donna*.

⁷ **valore**: *virtù*.

⁸ **valor**: riprende il «valore» del verso precedente (anadiplosi).

⁹ **fera**: *crudele*.

¹⁰ **ch'avanti... ardito**: *che, davanti a lei, non avrei il coraggio di parlare*. Quello dell'apparizione femminile che turba l'amante fino a togliergli la parola

Vedut' ho la lucente stella diana¹,
ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore²,
c'ha preso forma di figura umana;
sovr' ogn' altra me par che dea³ splendore:

viso de neve⁴ colorato in grana⁵, 5
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana⁶
sì piena di biltate e di valore⁷.

Ed io dal suo valor⁸ son assalito
con sì fera⁹ battaglia di sospiri 10
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito¹⁰.

Così conoscess'ella i miei disiri!
ché¹¹, senza dir, de lei seria servito¹²
per la pietà ch'avrebbe de' martiri¹³.

è tema canonico nello *stil novo*.

¹¹ **ché**: *perché*; ma si può rendere con *infatti*.

¹² **senza dir... servito**: *senza chiedere, sarei da lei ricompensato*.

¹³ **de' martiri**: *delle mie sofferenze*.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate, secondo lo schema ABAB, ABAB; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La sintassi è semplice e lineare e gli enunciati tendono a coincidere con i versi; fluida è anche la struttura ipotattica: non si va mai oltre il primo grado di subordinazione. La seconda quartina presenta un enunciato ellittico del verbo (vv. 5-6), consistente in un elenco delle virtù e delle bellezze della donna che si rifà al modello del *plazer* provenzale. La semplicità e simmetria del componimento (segnata anche dall'incalzante e vivace succedersi delle rime alternate, sia nelle quartine che nelle terzine) è sottolineata anche dalla ripetizione della parola «valore» alla fine della seconda quartina e all'inizio della prima terzina (secondo la tecnica provenzale delle *coblas capfinidas*).

Livello tematico

Il componimento sembra riassumere tematiche tipicamente stilnovistiche, unendole però a motivi tradizionali desunti dai provenzali o dai siciliani. Nonostante la simmetrica rispondenza tra quartine e terzine, il sonetto è tematicamente divisibile in due parti ben differenziate.

Nella prima parte, che corrisponde alle quartine, compare il tema, a noi già noto, della lode della donna, che è vista quasi come luminosa incarnazione di una realtà superiore, la «stella diana». Si succedono immagini che fanno tutte riferimento al campo semantico della luce (di cui abbiamo già sottolineato l'importanza analizzando *Al cor gentil rempaira sempre*

amore [☺☺E1]). La parola chiave è l'aggettivo «lucente», che ricorre nella prima e nella seconda quartina (vv. 1 e 6); ad esso vanno accostati i termini «giorno», «albore», «splendore», «neve», «colorato», «grana».

Quella che il poeta ci presenta non è una vera e propria descrizione della figura femminile: il colorito candido come neve, il delicato rossore delle guance, lo splendore degli occhi, la stessa «biltate» non sono tratti riferibili a una figura particolare. Questa stilizzazione della donna è destinata ad avere grande fortuna nella poesia italiana successiva allo *stil novo*.

Il trionfo di luce e colore lascia spazio, nella prima terzina, alle sofferenze dell'amante, descritte metaforicamente come una «battaglia di sospiri» (tema che sarà caro a Cavalcanti); tema tradizionale è anche l'impossibilità di dire, che coglie l'amante di fronte alla figura femminile. Eppure non ci troviamo di fronte a una vera e propria donna-angelo: l'ultima terzina infatti sembra riportare l'amore a una dimensione più terrena e meno rarefatta (come a volte avveniva per i provenzali che, pur rappresentando in genere la donna come l'inarrivabile oggetto di un culto quasi religioso, non sempre facevano mistero della natura sensuale e terrena dell'amore). Il poeta lascia intravedere la possibilità, o quantomeno il desiderio, di una ricompensa da parte della sua amata. Anche se non siamo obbligati a intendere tale ricompensa in senso materiale (un filone dello *stil novo*, che approderà nella *Vita nuova* di Dante, indica come massima aspirazione dell'amante il saluto della donna), ci troviamo comunque al di fuori di una concezione puramente contemplativa del sentimento amoroso.

Chi vedesse a Lucia un var capuzzo



Chi vedesse a Lucia un var capuzzo
in cò tenere¹, e como li sta gente²,
e' non è om de qui 'n terra d' Abruzzo
che non ne 'namorasse coralmente³.

Par, sì lorina⁴, figliuola d'un tuzzo
de la Magna o de Franza veramente⁵;
e non se sbatte cò de serpe mozzo
come fa lo meo core spessamente⁶.

Ah, prender lei a forza, ultra su' grato⁷,

5

³ **e'... coralmente:** non esisterebbe nessuno (**non è om**, francesismo), da qui all'Abruzzo, che non se ne innamorasse di tutto cuore (**coralmente**, secondo la parafrasi di Contini).

⁴ **Par... lorina:** Sembrerebbe, così impellicciata. L'aggettivo «lorina» letteralmente significa «pezzata», come maculata si presenta la pelle di un animale.

⁵ **figliuola... veramente:** figlia di un nobile (**tuzzo**) della Germania (**Magna**) o di Francia.

⁶ **e non se sbatte... spessamente:** e il capo mozzato di un serpente (**cò de serpe mozzo**) non si agita frequentemente (**spessamente**) come fa il mio cuore.

⁷ **Ah... grato:** Ah, poterla prendere con la forza, contro la sua volontà (**ultra su'**

¹ **Chi... tenere:** Se qualcuno vedesse (**var capuzzo**).

Lucia indossare (**tenere**) in capo (**in cò**) un cappuccio di pelliccia di scoiattolo

² **e... gente:** e come le sta bene (**gente**, abbreviazione dell'aggettivo «gentile»).

grato).

⁸ **bagiarli**: poterle baciare.⁹ **visaggio**: viso.¹⁰ **ch'èn... foco**: che sono (èn) due fiamme di fuoco.¹¹ **Ma... pensato**: Ma mi pento, perché (però che) ho pensato tra me e me.¹² **ch'esto... dannaggio**: che questo fatto potrebbe (poria) arrecare danno (dannaggio).e bagiarli⁸ la bocca e 'l bel visaggio⁹ 10
e li occhi suoi, ch'èn due fiamme de foco¹⁰!Ma pentomi, però che m'ho pensato¹¹
ch'esto fatto poria portar dannaggio¹²
ch'altrui despiacera forse non poco¹³.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto, costituito secondo il classico schema da due quartine con rima ABAB, ABAB e due terzine a rima CDE, CDE.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Il componimento applica la teoria medievale degli stili, come venne formulata da Goffredo di Vinsauf nel *Documentum de arte versificandi*. Partendo dalla teoria espressa da Orazio nell'*Ars poetica* (vv. 89 e sgg.), secondo la quale «una materia comica non ammette di essere presentata con versi tragici», il poeta sceglie uno stile umile (per Goffredo, tale stile presenta il difetto di essere «secco ed esangue, cioè che si serve di una scorrevolezza troppo bassa e spregevole»¹). Lo stile è una proprietà oggettiva del testo che non dipende affatto dalla creatività del poeta, ma corrisponde propriamente al registro linguistico richiesto dalla materia.

In questo sonetto dunque le scelte formali di Guinizzelli sono lontanissime dalla sua produzione stilnovistica. L'attenzione si sofferma immediatamente sulla rima bizzarra, di una sonorità inelegante, distante quindi dai versi musicali e piani dello *stil novo* («capuzzo»: «Abruzzo»: «tuzzo»: «mozzo»). I suoni spesso sono ripetitivi (si noti ad es. l'anafora del «ch'» negli ultimi due versi, nonché la ripetizione sistematica del «chi», «che» e della congiunzione «e»).

L'aggettivo che designa la donna, «lorina», connota caratteristiche del mondo animale, secondo un registro linguistico popolare ma soprattutto colloquiale e rozzo, al limite della trivialità. La struttura sintattica inoltre è irregolare e libera: domina infatti l'anastrofe. Particolare attenzione deve essere posta sulla prima terzina, ove espressioni proverbiali e di forte impatto visivo (ardita è la similitudine del cuore del poeta che pulsa come il capo mozzato di un serpente), oppure modi di dire popolari, come «li occhi suoi, ch'èn due fiamme de foco» sono accompagnati da proposizioni esclamative, che accennano quasi ad un'esagerazione

simile all'iperbole.

Il ritmo è spezzato, non segue la sintassi: sono presenti anche degli *enjambements* (vv. 3-4, 5-6, 11-12, 13-14).

Livello tematico

Questo sonetto esprime un modo di far poesia completamente diverso da quello cortese e stilnovistico.

Proprio per il carattere squisitamente *realistico*, concreto, del mondo evocato, ed anche *giocoso*, si è soliti annoverare il presente componimento tra le liriche comico-realistiche. Guinizzelli sperimenta un modo di fare poesia che si ricollega alla tradizione mediolatina definita appunto *iocosa*, attenendosi rigorosamente a precise convenzioni letterarie.

Il tema affrontato pertanto non ha nulla a che vedere con la vicenda biografica dell'autore: in questo caso viene celebrata in modo quasi sensuale e giocoso la donna, che viene chiamata immediatamente per nome, «Lucia», contravvenendo alla prescrizione cortese del segreto sull'identità dell'amata.

La scelta del nome però non appare né casuale né dovuta a ragioni biografiche. L'etimo di «Lucia» è infatti il latino *lux*; si sa quanta importanza abbia il tema della luce nell'opera di Guinizzelli [E1, E4]. L'accostamento tra il nome derivato dall'etimo *lux* e il verbo «vedere», oltre a richiamare direttamente il primo verso del sonetto *Vedut'ho la lucente stella diana*, appare anch'esso significativo. Santa Lucia (figura che, tra l'altro, svolgerà un ruolo di grande importanza nell'ispirazione del viaggio di Dante nell'oltretomba) è appunto la protettrice della vista, ossia della facoltà attraverso la quale si produce l'innamoramento. Sembra plausibile allora che l'*incipit* del sonetto voglia richiamare, in tono parodistico, gli effetti dell'innamoramento dovuti alla visione della donna.

Lucia è descritta nella sua «bellezza», sottolineata da questo copricapo così particolare, «un var capuzzo»: molto netta (e, forse, ricercata proprio a fini parodistici) è la distanza rispetto alle donne stilnovistiche, che sono esclusivamente vestite di «beltà» o descritte

¹ Cfr. Goffredo di Vinsauf, *Documentum de arte versificandi* in E. Faral, *Les Arts poétiques du XII et XIII siècle*, Champion, Paris, 1962.

attraverso pochi tratti stilizzati [🔗👁️E4]. L'uomo che qui parla non è affatto nobilitato dall'incedere della sua amata, che, al contrario, suscita in lui una passione violenta, sensuale ed aggressiva: il suo cuore inizia infatti incessantemente a pulsare come il capo mozzato di un serpente. La similitudine (così come il cappello di Lucia e l'aggettivo «lorina») rimanda al mondo animale; ed il serpente, nella tradizione cattolica, è il simbolo del peccato. All'ingentilimento che avviene nell'uomo alla visione della donna-angelo, qui viene insomma sostituito un moto passionale dell'animo, tanto che l'uomo vorrebbe baciare violentemente non solo gli occhi (strumento di Amore ma, in questo caso, «fiamme de foco»), ma soprattutto la bocca ed il bel viso della donna.

Guinizzelli comunque pone la “firma” a questo suo com-

ponimento, dal momento che la terzina finale sembra voler attenuare la trasgressività delle strofe precedenti, denunciando il pentimento del poeta perché con questo suo pensiero ha sicuramente creato danno a qualcuno. Si potrebbe ipotizzare un pentimento nei confronti della donna amata dal poeta, di una donna gentile quale quella cui si accenna nella canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*; di sicuro non c'è pentimento nei confronti di Lucia, che viene chiaramente identificata nell'intera poesia. Il sonetto ci testimonia comunque il fatto che il confine tra poesia “illustre” e poesia “comico-realistica” non è poi così netto. Tant'è vero che Guinizzelli, Dante e Cavalcanti praticarono, in diverse occasioni, questo meno elevato (ma non meno formalmente elaborato) genere poetico.

Guido Cavalcanti

Sulla vita del grande primo amico di Dante, e sicuramente del più importante poeta italiano prima dell'Alighieri, possediamo molti aneddoti ricavabili dalla tradizione letteraria, ma poche notizie biografiche certe. Certo è comunque che nacque a Firenze pochi anni prima di Dante, quindi intorno al 1260, ma fortuitamente vi morì, dal momento che era appena rientrato nel 1300, a seguito dell'esilio che gli venne inflitto dal Consiglio dei Priori (del quale era membro lo stesso Dante), perché Guelfo estremista di parte bianca. Insomma fu uno di quegli individui che era meglio allontanare perché pericolosi per la salute del Comune.

Ancora bambino fu promesso sposo a Bice, la figlia orfana del ghibellino Farinata degli Uberti. Già nel 1293 gli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella lo esclusero dalle cariche pubbliche; la sua inimicizia nei confronti di Corso Donati, capo dei Guelfi Neri, fu proverbiale. Si racconta che nel 1292 Guido intraprese un viaggio verso il santuario di Santiago de Compostela, in Spagna, ma, a quanto sembra, poté arrivare solo a Tolosa, poiché fu aggredito da sicari di Corso, del quale poi tentò di vendicarsi una volta rientrato a Firenze. Indubbiamente era un personaggio “scomodo”¹: di nobile famiglia guelfa fiorentina, e profondamente immerso negli scontri di fazione, ci viene descritto come «filosofo naturale» dotato di grande intelligenza e arguzia, ma anche come uomo poco incline alle frequentazioni sociali, amante della solitudine e dedito a profonde meditazioni filosofiche che, dati i presupposti “epicurei” del suo pensiero, miravano a «cercar se trovar si potesse che Dio non fosse»².

Di Cavalcanti ci sono rimasti 36 sonetti, 11 ballate, 2 canzoni. La donna amata era Giovanna, detta Primavera, ma alcuni versi sono dedicati a Mandetta, la donna incontrata durante il pellegrinaggio verso Santiago de Compostela. Inutile comunque andare alla ricerca di elementi biografici nella sua poesia, che risulta caratterizzata da una sofisticata rappresentazione dell'amore che ha come oggetto non la vicenda individuale vissuta da un singolo, ma la stessa natura umana.

Si è discusso a lungo sui presupposti filosofici del pensiero di Cavalcanti. Si è anche messo in dubbio il

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi del nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero di automobili arrugginite.

(Italo Calvino, *Lezioni Americane*, “Leggerezza”)

¹ Lo attestano Dino Compagni e Giovanni Villani, cronisti contemporanei di Cavalcanti, ma anche Boccaccio e Franco Sacchetti.

² Boccaccio, *Decameron*, VI, 9.

suo averroismo, e si è cercato di ricondurne il pensiero all'aristotelismo tomistico³. Oggi la visione di un Cavalcanti averroista appare la più accreditata, anche in forza del contributo offerto dagli studi di Maria Corti⁴.

³ La tesi è stata sostenuta da Favati, che parla di «neoaristotelismo scolastico».

⁴ Maria Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, da cui traiamo la maggior parte degli spunti per la scheda che segue. La studiosa preferisce parlare di «aristotelismo radicale», piuttosto che di «avverroismo». Noi manteniamo, per ragioni di chiarezza espositiva, la terminologia tradizionale.



Scheda

La canzone *Donna me prega, — perch'eo voglio dire*

Come Guinizelli, Cavalcanti affida la sua visione dell'amore a una canzone dottrinale (*Donna me prega, — perch'eo voglio dire*). La estrema difficoltà di questo testo rende impossibile il suo inserimento in una antologia scolastica. Possiamo però fornire, ai fini di un approfondimento di queste tematiche, un sunto delle più importanti affermazioni teoriche contenute in esso.

1) Come sappiamo, la canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizelli metteva in relazione l'amore con la luce, il calore, il benefico influsso delle stelle sulle pietre preziose [☿☽E1]. Per Cavalcanti invece l'amore si forma

d'una scuritate
la qual da Marte — vèn¹ [...].

Marte è, come sappiamo, il dio della guerra, e l'amore è da Cavalcanti rappresentato proprio come una guerra. Ma il riferimento a Marte ha anche un altro significato. Secondo l'astrologia medievale, Marte è pianeta maligno e chi si trova sotto la sua influenza è colpito da un oscuramento intellettuale. In Cavalcanti l'amore viene appunto designato come una forza oscura, che produce un annebbiamento intellettuale. Se teniamo conto del fatto che la luce viene solitamente associata, metaforicamente, alla conoscenza (come è facile rilevare in Guinizelli), possiamo già comprendere come in Cavalcanti l'amore, associato all'oscurità, sia necessariamente contrapposto alla conoscenza.

2) Eppure, a prima vista, l'amore sembra una forma di conoscenza. Esso

Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende — nel possibile intelletto,
come in subietto, — loco e dimoranza².

L'amore proviene da una «veduta forma» (potremmo spiegare come «la visione della bellezza»), «che s'intende»: cioè questa «forma» può essere conosciuta dall'intelletto. Ora, sia l'amore che la conoscenza nascono da una percezione dei sensi (in questo caso la vista). E sia l'amore che la conoscenza hanno a prima vista come oggetto qualcosa di universale (Cavalcanti non ci parla di *una* donna, ma usa il termine aristotelico «forma»). Possiamo dire che la bellezza, forma ideale e perfetta, si manifesta sensibilmente attraverso la donna. Da qui, l'uomo dovrebbe poter risalire alla conoscenza intellettuale della «forma».

3) Perché, allora, l'amore non si trasforma in conoscenza? Possiamo immagi-

¹ Cavalcanti, *Donna me prega, — per ch'eo voglio dire*, vv. 17-18.

² Cavalcanti, *Donna me prega, — per ch'eo voglio dire*, vv. 21-23.



nare la conoscenza come un processo che si articola in varie fasi: comincia dai sensi, passa attraverso la memoria e procede ancora oltre, trasformandosi in conoscenza intellettuale della «forma», capace di prescindere del tutto dai sensi (ai quali anche la memoria è legata: noi ricordiamo solo ciò che abbiamo percepito con i sensi). Ebbene, Cavalcanti sostiene che l'amore

in quella parte — dove sta memora
prende suo stato³ [...].

L'amore cioè si insedia e abita stabilmente («prende suo stato»), *in quella parte dell'uomo in cui si trova la memoria*. Il processo che genera l'amore, pur simile a quello della conoscenza, si arresta cioè prima di arrivare all'«intelletto». Ma cos'è questa «parte» dove sta la memoria, in cui si insedia stabilmente l'amore? Per Averroè la *virtus memorativa* ha sede nell'anima sensitiva, una delle tre *partes animae* di cui parla Aristotele. L'anima, di cui la memoria fa parte, non è però per Cavalcanti l'anima immortale. La memoria (che Cavalcanti designa spesso con il termine «mente») risiede, fisicamente, nel cervello del singolo uomo (cervello che, per Averroè, è una sorta di diramazione periferica del cuore). Ma la conoscenza intellettuale non è opera di quest'anima, non si produce nel cervello del singolo individuo. Per Averroè infatti all'atto intellettuale non corrispondono organi corporei.

La conoscenza si attua invece nell'intelletto possibile⁴, che è una sostanza separata dal singolo individuo e unica per tutta l'umanità. Tutti gli uomini, con la mediazione dell'anima sensitiva, entrano in contatto con questo intelletto universale: le nostre percezioni arrivano all'intelletto e si trasformano in conoscenza. Tutti gli uomini, al tempo stesso, sono in grado di ricevere la conoscenza dall'intelletto. Ma, per far questo, essi devono spingersi oltre i limiti corporei di «quella parte dove sta memora».

4) Il fatto che l'immagine della donna amata che produce l'amore (un'immagine mentale che i medievali designavano con il termine *phantasma*) si fissi e abiti stabilmente nella memoria del singolo individuo è in ultima analisi la ragione per cui l'amore (che a prima vista assomigliava a un processo di conoscenza), finisce poi per impedire la conoscenza. L'oggetto da cui si origina l'amore (la «veduta forma che s'intende») è infatti lo stesso oggetto della conoscenza intellettuale. Ma il soggetto della conoscenza è diverso: la forma, quell'idea universale che, apparendoci sotto spoglie sensibili, ha appunto causato l'amore, prende «loco e dimoranza» nell'intelletto possibile, unico e separato, vero e incorporeo soggetto della conoscenza. Rimanendo invece fissato all'immagine conservata nella memoria, l'uomo innamorato è destinato a essere escluso dalla conoscenza. «La passione non lascia che l'uomo miri nel *loco* dove c'è la forma ideale, ma lo fa guardare in un *non formato loco*»⁵.

5) In definitiva, la prevalenza di immagini oscure e tormentose nella poesia di Cavalcanti ha una precisa ragione filosofica. Secondo la dottrina averroistica la conoscenza non comporta né dolore né piacere: essa è contemplazione del vero. È facile capire che l'innamorato, sospeso tra il dolore e il piacere sensuale, non può mai pervenire a essa. L'intelletto, sede della conoscenza, non può essere turbato dalla passione d'amore. L'anima sensitiva, sconvolta dalla passione d'amore determinata dal continuo ricordo della donna, non può elevarsi alla conoscenza.

³ Cavalcanti, *Donna me prega*, — per ch'eo voglio dire, vv. 15-16.

⁴ L'aggettivo "possibile" indica l'intelletto in potenza, cioè l'intelletto capace di conoscere, secondo la nota distinzione aristotelica tra "potenza" e "atto".

⁵ Maria Corti, op. cit., p. 31.

Voi che per li occhi mi passaste 'l core



¹ **Voi... core:** *Voi che, attraverso (per) gli occhi, mi trafiggeste (passaste) il cuore, e svegliaste la mente addormentata, guardate la mia vita angosciosa, che Amore distrugge facendomi sospirare (sospirando, gerundio con valore causativo). L'innamoramento viene descritto secondo un topos ricorrente: l'immagine della donna, attraverso gli occhi, penetra nel cuore e vi apporta uno sconvolgimento. Il termine «mente» indica qui il luogo della memoria e della fantasia (e non, come a noi moderni potrebbe apparire, l'intelletto). Nella spiegazione della preposizione «per» seguiamo De Robertis: *attraverso gli occhi miei*; per Contini, invece, gli occhi sarebbero quelli della donna (*voi che, servendovi degli sguardi, mi trafiggeste il cuore*). Al v. 4, il pronome personale «la» è pleonastico (la funzione di complemento oggetto è già svolta dal relativo «che»).*

² **E' ven... via:** *L'Amore (E') va ferendo (vien tagliando) con tanta forza (valore) che gli spiritelli, deboli, vanno via. Cavalcanti segue le dottrine della filosofia e della medicina averroistica, che attribuisce all'azione degli «spiriti» le facoltà sensoriali dell'uomo (come ad esempio la vista) o i moti dell'animo (come il tremore). La poesia di Cavalcanti però personifica gli spiriti e li trasforma in attori di una vicenda drammatica, che ha come teatro l'interiorità dell'amante. L'aggettivo «deboletti» è un diminutivo con connotazione affettiva,*

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore¹.

E' vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via²:
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore³.

Questa virtù⁴ d'amor che m'ha disfatto⁵
da' vostr'occhi gentil' presta⁶ si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto⁷
che l'anima tremando si riscosse⁸
veggendo morto 'l cor nel lato manco⁹.

tipico dello stile cavalcantiano.

³ **riman... dolore:** *rimane solo l'aspetto esteriore (figura) in < suo > potere (signoria), e un po' di voce (voce alquanta) che esprime (parla) dolore. Di grande efficacia è qui l'uso transitivo di parlare con riferimento a un complemento oggetto non connesso con il campo semantico della lingua.*

⁴ **virtù:** *forza, potenza.*

⁵ **disfatto:** *distrutto.*

⁶ **presta:** *rapida.*

⁷ **al primo tratto:** *al primo tiro d'arco (tratto), cioè immediatamente.*

⁸ **che... riscosse:** *che l'anima, tremando, si risvegliò: il termine «anima» coincide qui in sostanza con «mente». L'ultima terzina ripropone, con pochissime variazioni, l'azione descritta nella prima quartina (nella quale, appunto, la «mente» veniva «destata»).*

⁹ **veggendo... manco:** *vedendo il cuore ferito mortalmente nel lato sinistro (manco).*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e ripetute nelle terzine, secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, CDE. Le rime A e D sono assonanti tra loro. Lo stesso avviene per le rime C ed E.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il lessico di Cavalcanti si rifà ai canoni stilnovistici, ma del tutto nuovo è il rigore scientifico con cui egli utilizza i sostantivi. Solo per fare un esempio, la parola «core», che in Guinizzelli ha significato alquanto generico (si potrebbe renderla con «animo»), va qui intesa anzitutto nel suo esatto significato fisiologico. Lo stesso dicasi di «mente» e «anima», termini che vanno precisa-

mente interpretati in base alla fisiologia averroistica, e di «spiriti», vocabolo che qui designa le facoltà fisiologiche e sensoriali dell'uomo.

Questa precisione terminologica risponde all'esigenza di oggettivare il sentimento amoroso: il poeta non intende affatto esprimere la propria passione, bensì analizzarla dandole concretezza visiva. Per far questo, egli «mette in scena» la sua interiorità, scindendola in varie componenti che si comportano quasi come personaggi di teatro. La scena rappresenta le conseguenze che producono sull'amante la visione della donna.

Tali conseguenze sono chiaramente connotate in senso negativo. Possiamo vederlo dai verbi, che rimandano quasi tutti a idee di violenza e di distruzione. Troviamo

in questo sonetto «passaste» (nel senso di *trafiggeste*), «sospirando», «distrugge», «tagliando», «disfatto», «tremando»; molti di questi termini si collegano all'idea della guerra: la guerra è appunto una delle metafore privilegiate di Cavalcanti, che attraverso di essa rappresenta lo sconvolgimento che la passione amorosa produce nell'amante. In particolare, «tagliando» rinnova il *topos* classico della trafittura amorosa: la freccia, che prima ha trafitto, opera in questo caso come una spada, di taglio, con violenza devastante.

Per quel che riguarda gli aggettivi, tipicamente cavalcantiano è l'uso di diminutivi con connotazione affettiva: ne vediamo qui un esempio in «deboletti», che designa gli spiriti sconvolti dalla passione d'amore.

A livello sintattico, il sonetto è costruito in modo lineare e simmetrico, con alternanza tra paratassi e semplici strutture ipotattiche; costante è la corrispondenza tra ritmo e sintassi (non ci sono *enjambements*). Tale corrispondenza si può riscontrare anche tra la sintassi e la forma metrica: il discorso si chiude regolarmente con il punto fermo alla fine di ogni strofa, aderendo perfettamente alla partizione definita dalla struttura del sonetto. La simmetria costruttiva è sottolineata ulteriormente dal fatto che il testo descrive due volte la stessa azione: una prima volta nelle quartine e poi, di nuovo, nelle terzine.

Livello tematico

Prima quartina: l'innamoramento mentale

La prima quartina descrive, con precisione filosofica e scientifica, il processo di innamoramento. Al principio di tale processo è la donna, o meglio il suo *phantasma* (termine con cui i medievali indicavano l'immagine mentale che si forma grazie alla visione, immagine che noi continuiamo a ricordare anche quando l'oggetto non è più presente ai nostri occhi). Tale immagine, attraverso gli occhi dell'amante, arriva fino al «cuore» e desta la «mente» dal suo sonno. Il termine «mente» indica, in sostanza, l'immaginazione e la memoria (o, per usare la terminologia di Averroè, il commentatore arabo di Aristotele cui Cavalcanti si rifà, la *virtù immaginativa* e la *virtù memoriale*): quelle facoltà cioè che ci consentono di ricordare gli oggetti sensibili e di «vederli» anche quando essi sono assenti. È importante notare che, nella terminologia cavalcantiana, «mente» non indica affatto, come a noi moderni potrebbe apparire, l'intelletto, sede della conoscenza razionale; mentre infatti l'intelletto è capace di raggiungere una conoscenza astratta e universale, che può fare a meno delle immagini sensibili, la «mente» (sia che ricordi, sia che immagini) rimane sempre necessariamente legata a dati sensibili: è per questo che in essa si colloca il *phantasma*.

Matrice filosofica aristotelica ha anche il verbo «destare», che fa riferimento al passaggio dell'amore dalla potenza all'atto per opera di una causa efficiente (il *phantasma* della donna). In Guinzelli il sentimento amoroso nasceva però, semplicemente, nel «cuore».

Cavalcanti parla invece di «cuore» e «mente», termini strettamente correlati. Avverte infatti Averroè, parlando delle virtù immaginativa e memoriale, che «benché le camere del cervello siano il luogo in cui si compiono le operazioni di queste virtù, tuttavia le loro radici si trovano nel cuore»¹. Che l'amore si desti nel «cuore» come dice Guinzelli, o si desti nella «mente» come dice Cavalcanti, non fa dunque molta differenza. Tant'è vero che in Cavalcanti il destarsi della «mente» (v. 2) è proprio conseguenza del risveglio che il *phantasma* della donna provoca nel «cuore».

Seconda quartina: la disfatta degli spiriti

L'azione che si svolge nel cuore è rappresentata come una battaglia: l'amore, penetrato all'interno dell'uomo, ferisce con forza e mette in fuga gli «spiriti». Questi nuovi protagonisti dell'azione sono entità che hanno un preciso significato nella filosofia, ma anche nella medicina, averroistica. Con la dottrina degli «spiriti» si spiegano le facoltà sensoriali dell'uomo (ad esempio la vista) o i moti dell'animo (come il tremore). Gli spiriti, secondo la medicina averroistica, si muovono continuamente nel corpo umano (dal cuore alla periferia e viceversa, secondo un percorso che ricorda molto da vicino la circolazione sanguigna) e comunicano agli organi la virtù vitale.

Cavalcanti tuttavia, come aveva già fatto della «mente» (cui si attribuiva metaforicamente un'azione umana, quella del «destarsi»), personifica anche questi elementi costitutivi dell'organismo dell'uomo. Essi si raccolgono a difesa del cuore, ma poi sono sgominati e messi in fuga dall'Amore. L'elenco dei personaggi teatrali però non è ancora completo: sulla scena ci sono anche la «figura», cioè l'aspetto fisico dell'amante, e la sua «voce», elementi che, dopo la disfatta degli spiriti, rimangono in balia dell'Amore. La persona dell'amante viene dunque scissa in tante *dramatis personae* che mettono in scena l'azione «teatrale» della battaglia, da cui l'Amore esce trionfatore e l'uomo «disfatto». È chiaro che siamo molto lontani da un'immediata e soggettiva trascrizione del sentimento: ci troviamo di fronte a una rappresentazione oggettivata, di validità universale, delle conseguenze della passione amorosa, rappresentazione che obbedisce ai canoni della retorica medievale.

Le terzine: la rappresentazione circolare

Nelle due terzine si torna a descrivere la stessa azione delle quartine. Le variazioni sono pochissime: tra queste da notare che la parola «occhi» del v. 10 (che richiama il v. 1) si riferisce adesso alla donna (mentre al v. 1 gli occhi erano quelli del poeta). Il sonetto si struttura quindi in forma circolare: non c'è svolgimento, ma ripetizione angosciosa di una situazione immutabile. Come nota Calenda², Cavalcanti ci presenta «una sequenza di fotogrammi che illustrano un ambiente unico e immobile ripreso simultaneamente da camere fisse secondo

¹ Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze - La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

² Corrado Calenda, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli 1976.

diverse angolazioni (campo, controcampo, campo lungo, primo piano ecc.)». Di nuovo, l'Amore colpisce il cuore dell'amante con un dardo (nelle quartine l'idea di una azione violenta era implicita nel verbo «passaste»), portando l'anima a riscuotersi. Saremmo fuori strada se intendessimo quest'«anima» in senso cristiano. Per la dottrina averroistica infatti l'anima dell'uomo non è immortale: al singolo uomo sono date l'anima vegetativa e l'anima sensitiva; entrambe sono destinate a perire con il corpo. L'uomo partecipa anche di una terza «anima», quella razionale o intellettiva, che però non appartiene al singolo uomo, bensì all'intera umanità. L'«anima» di cui parla qui Cavalcanti è, in sostanza, quella sensitiva, luogo della memoria e dell'immaginazione (oltre che di altre virtù, ad esempio quelle che regolano il movimento). In definitiva, il termine «anima» può qui indicare, per sineddoche (il tutto per la parte), la «mente»: tant'è vero che l'azione di

quest'«anima» è esattamente la stessa della «mente» («riscuotersi» ha quasi lo stesso significato di «destarsi»); l'«anima», come la «mente», risulta qui strettamente connessa con il «cuore».

La metafora della morte

L'azione teatrale si conclude con la constatazione della «morte» del cuore. Si tratta ovviamente di una morte metaforica, risultato dello sconvolgimento portato nell'uomo dalla passione. Questa avvince l'uomo ai propri sensi, impedendogli di elevarsi alla conoscenza intellettuale (scopo, per Aristotele, dell'umana esistenza); ma in questo sonetto tale tematica è appena accennata. Il tema dell'amore come ostacolo alla conoscenza trova il suo sviluppo nel sonetto *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*, alla cui analisi rimandiamo per una più compiuta intelligenza del pensiero-poesia di Cavalcanti [O E7].

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira



¹ **Chi... âre:** *Chi è costei che avanza, che ognuno (ogn'om, impersonale) guarda con stupore, e che fa vibrare di luce (chiaritate) l'aria intorno a sé?* Il pronome «la» è pleonastico (la funzione di complemento oggetto è già svolta dal relativo «che»). L'interrogativo iniziale riecheggia due passi biblici: il *Cantico dei Cantici* (6, 9: «Quae est ista quae progreditur?») e *Isaia*, 63, 1: («Quis est iste, qui venit?»). La domanda, che rimane senza risposta, crea un clima di mistero e di sospensione. Tanto più che, come ha notato Contini, nel Medio Evo l'esegesi cristiana riferiva questi passi biblici alla Vergine. L'incedere della donna viene quindi accostato a un'apparizione soprannaturale, come sottolinea anche l'alone luminoso di cui la figura è circondata (l'idea del riverbero dell'aria è sottolineata al v. 2 dall'allitterazione delle consonanti *t* e *r*).

² **mena seco:** *porta con sé.*

³ **null'omo pote:** *nessuno può;* **nul-l'omo** è un gallicismo.

⁴ **dical... contare:** *lo dica Amore, perché io non saprei spiegarlo, esprimerlo.*

⁵ **cotanto... ira:** *a tal punto si manifesta a me (mi pare) come signora (donna, dal latino domina) della benignità (umiltà), che, in confronto a lei (ver' lei), io chiamo "superbia" (ira) ogni altra donna.* Il pronome personale «la» è pleonastico.

⁶ **Non... piagenza:** *Non si potrebbe*

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre¹
e mena seco² Amor, sì che parlare
null'omo pote³, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira, 5
dical'Amor, ch'i' nol savria contare⁴:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira⁵.

Non si poria contar la sua piagenza⁶,
ch'a le' s'inchin'ogni gentil vertute⁷, 10
e la beltate per sua dea la mostra⁸.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn canoscenza⁹.

descrivere la sua bellezza (piagenza). Ribadisce il concetto della ineffabilità della bellezza femminile, già espresso al v. 6, passando però dal piano dell'impossibilità soggettiva («i' nol savria contare») a quello dell'impossibilità assoluta.

⁷ **ch'a le'... virtute:** *perché dinanzi a lei si inginocchia ogni nobile virtù: si riprende il tema del v. 7, in cui la donna appare già come domina; così come la benignità, ogni altra virtù non può che renderle omaggio.*

⁸ **e la beltate... mostra:** *e la stessa virtù della bellezza la indica come sua dea.*

La donna appare dunque come una miracolosa, ma sensibile manifestazione di virtù ideali, tra cui spiccano la benignità («umiltà») e la bellezza.

⁹ **Non... canoscenza:** *La nostra mente (per il significato di questo termine si veda l'analisi del testo) non fu mai (già) così elevata, e non fu posta in noi tanta perfezione (salute) che possiamo adeguatamente (propriamente) averne conoscenza.* Il pronome personale «n'» può riferirsi alla donna, ma sembra più pertinente collegarlo alle «virtù» («umiltà» e «beltate») di cui essa è la manifestazione

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate, secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, EDC. In tale schema l'omofonia delle rime è molto più serrata nelle quartine. Nelle terzine restano libere da riprese foniche le prime tre rime, con un incremento notevole dell'ariosità del dettato, affidato solo alla simmetria degli endecasillabi; la *retrogradatio* della seconda terzina, con perfetta dialettica, crea una nuova simmetria nella nuova successione di rime. Le rime in C restano comunque distanziate da quattro versi.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Sul piano lessicale, è da notare il frequente ricorso a sostantivi astratti (il latinismo «chiaritate», «umiltà», «ira», il provenzalismo «piagenza», e poi «virtute», «beltate», «salute», «canoscenza»), che contribuiscono a creare un'atmosfera rarefatta, nella quale il dato sensibile tende a sfumare. Siamo all'opposto della teatralizzazione dei moti dell'anima, osservata nel sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* [🔗👁️E6]: mentre, in quel caso, la precisione terminologica mirava a dare concretezza a moti interiori ordinariamente non rappresentabili in maniera visiva, qui un dato concreto (il passaggio della donna amata) viene trasportato in una dimensione trascendente (sottolineata sia dai richiami scritturali, sia dalla esplicita invocazione a Dio del v. 5).

Di grande rilevanza anche il ruolo delle negazioni: «null'omo» (v. 4), «i' nol savria contare» (v. 6), «Non si poria contar» (v. 9), «Non fu sì alta» (v. 12), «non si pose» (v. 13). I due ultimi periodi del sonetto (corrispondenti alle due terzine) iniziano con l'avverbio «non»; in due casi (ai vv. 6 e 9) la negazione si riferisce al verbo «contare»: ne risulta una forte insistenza sull'impossibilità, per la parola poetica, di descrivere adeguatamente l'apparizione della donna. Con questa enunciazione di una poetica dell'ineffabile, Cavalcanti si colloca agli antipodi di Guinizzelli [🔗👁️E2]).

Sul piano sintattico sono frequenti le relative e le consecutive. È presente un *enjambement* (vv. 3-4).

Livello tematico

Il tema di questo sonetto è quello, già guinizzelliano, della lode della donna amata. Sono molti, sia sul piano tematico che su quello formale – per esempio nelle parole-rima –, i riferimenti a *lo voglio del ver la mia donna laudare* [🔗👁️E2]. A prima vista dunque la rappresentazione della figura femminile, di cui fin dalle quartine si sottolinea la trascendenza (con l'attribuzione addirittura di tratti mariani) sembrerebbe ricondurre il componimento di Cavalcanti nell'alveo di uno stilnovismo cristiano (molti tratti, tra cui la stessa poetica dell'ineffabile, sembrano anticipare Dante). In realtà, se è vero che la donna appare come una figura superio-

re e inattuabile, non ci sembra che questo contraddica i presupposti averroistici del pensiero-poesia di Cavalcanti. Tutto sta a capire cosa debba intendersi per «trascendenza» in questo contesto. Più che apparire come un vero e proprio angelo, la donna è qui infatti presentata come una manifestazione sensibile dell'«umiltà» e della «beltate»: manifestazione dunque di due «virtù», di altissimi ideali (o di *forme*, se vogliamo usare la terminologia aristotelica) che possono essere conosciuti solo dall'intelletto e per giungere ai quali si deve andare oltre l'impressione lasciata sui nostri sensi dal *phantasma*.

L'apparizione della donna ha, a ben vedere, conseguenze paradossali. Da un lato essa è la manifestazione sensibile di un mondo ideale e perfetto, che può essere conosciuto solo intellettualmente. Dall'altro però proprio la sua apparizione impedisce all'uomo di trascendere la percezione sensibile, di elevarsi alla conoscenza intellettuale della «umiltà» e della «beltate». È questa appunto l'eterna sconfitta dell'uomo innamorato: egli deve confessarsi incapace di conoscere queste «virtù» proprio nel momento in cui, in qualche modo, le «vede».

Appare chiaro che l'uomo sia destinato a questa sconfitta. In primo luogo, ce lo dimostra l'insistenza sull'impossibilità di rappresentare adeguatamente con la parola l'apparizione della donna: dapprima (vv. 3-4) essa priva della parola gli uomini che la vedono; poi (v. 6) il poeta proclama la sua personale impossibilità di descrivere («contare») la sensazione prodotta dal suo sguardo; infine (v. 9) l'impossibilità di «contare» non è più solo dell'io lirico, ma diviene universale («Non si poria contar»).

Le ragioni di quest'insistenza sulla poetica dell'ineffabile (un vero e proprio *climax* che parte dal v. 6) si chiariscono nell'ultima terzina, dove l'impossibilità di «contare» viene fatta discendere direttamente dall'impossibilità di avere «canoscenza»: in altre parole, non si può dire ciò che non si può sapere. La donna, abbiamo detto, è manifestazione sensibile dell'«umiltà» e della «beltate»; ma la compiuta conoscenza di queste idee (non sensibili, ma universali e puramente intellettuali) non può essere data all'uomo innamorato. La «mente» infatti non può giungere a quell'altezza (v. 12), all'uomo non è data questa possibilità di salvezza («salute», v. 13)¹. E ciò perché la mente (come abbiamo chiarito nell'analisi di *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* [🔗👁️E6]) non è l'intelletto, ma piuttosto una parte dell'anima sensitiva, e precisamente il luogo della memoria e dell'immaginazione. Secondo la filosofia averroistica l'intelletto (che può conoscere le verità universali senza il continuo supporto dei sensi) non è dato ai singoli uomini. Esiste soltanto un intelletto unico e universale, immortale, comune all'intera umanità (l'anima del singolo uomo è invece destinata a perire). È vero che per Averroè l'intelletto si congiunge (*copulatur*) ai singoli uomini, i quali contribuiscono alla

¹ È significativo il fatto che il termine «salute», desunto da Guinizzelli, sia qui presente in un enunciato negativo; lo stesso può dirsi dell'avverbio «propriamente», anch'esso guinizzelliano.

conoscenza e possono, a loro volta, riceverla; ma per far questo essi devono saper astrarre dalla visione sensibile, andare oltre il *phantasma* che domina la memoria e l'immaginazione: cosa, come sappiamo, impossibile per l'uomo in preda alla passione amorosa.

Si spiega quindi perché la «mente» (che è appunto, lo ripetiamo, il luogo della memoria e dell'immaginazione) non porta l'uomo innamorato verso il luminoso

cammino della conoscenza, ma piuttosto lo allontana da essa. Come si vede, ancora una volta, la terminologia di Cavalcanti è rigorosissima. La trascendenza delle verità intellettuali, di cui la donna è manifestazione sensibile, lungi dal disegnare, come qualcuno ipotizza, il ritratto di un Cavalcanti vicino all'ortodossia cattolica, sembra confermare appieno le radici averroistiche del pensiero di cui si nutre la sua poesia.

Tu m'hai sì piena di dolor la mente



¹ **Tu:** il destinatario è espresso direttamente alla seconda persona singolare. Il passaggio dal «voi» al «tu» serve a rafforzare l'apostrofe appassionata.

² **piena:** *riempita* (participio).

³ **mente:** «E' lo spazio entro il quale si consuma il dramma dell'anima e del cuore» (De Robertis) [👁️👁️E6, 👁️👁️E7].

⁴ **si briga:** *si sforza, si ingegna, si affretta*. L'espressione è già usata da Jacopone in *Un arbore è da Dio plantato*, vv. 40-41: «non venire / se non te brighi de partire da omne mortal peccato». Ma vedi anche *L'omo che può la sua lengua domare*, vv. 151-154: «le vitia, che stanno a la nascosta, / ciascuno se briga de aiutare, / de non lassar l'albergo (*il cuore dell'uomo*) fanno rosta (*resistenza*), / ciascuno se briga de esforzare», in cui, come nel sonetto, si illustra un conflitto interiore che vede l'espressione «se briga» usata in senso specularmente opposto a quello cavalcantiano.

⁵ **partire:** il verbo indica l'allontanamento delle facoltà vitali.

⁶ **manda:** *mette, emette*.

⁷ **cor dolente:** *il cuore dolente*; è quasi anagramma di «dolor»... «mente» (v. 1).

⁸ **agli occhi:** *alla vista altrui*, se si intende lo sguardo di chi sta osservando la scena dell'innamoramento; ma appare più convincente un'interpretazione che escluda, nelle quartine, un pubblico di osservatori e limiti il fenomeno all'innamorato e alla donna: *i sospiri, che vengono emanati dal cuore dolorante, si mostrano negli occhi in lacrime*; o, ancor più letteralmente: *i sospiri, che vengono emanati dal cuore dolorante, mostrano agli occhi che l'anima non può sopportare il dolore*, con la scissione e la personificazione degli elementi dell'organismo umano già notate, in cui però, stavolta, sono coinvolti anche gli occhi (accade già in *Li*

Tu¹ m'hai sì piena² di dolor la mente³,
che l'anima si briga⁴ di partire⁵,
e li sospir' che manda⁶ 'l cor dolente⁷
mostrano agli occhi⁸ che non può soffrire⁹.

Amor, che lo tuo grande valor sente¹⁰, 5
dice: «E' mi duol che ti convien morire¹¹
per questa¹² fiera¹³ donna, che niente¹⁴
par che pietate di te voglia udire¹⁵».

I' vo come colui ch'è fuor di vita, 10
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno¹⁶,

che si conduca sol per maestria¹⁷

mie' foll'occhi che prima guardaro). In quanto *personae*, naturalmente, può accadere agli occhi di commuoversi e dunque di riempirsi di lacrime: così in Cavalcanti si assiste alla messa in scena dell'evento amoroso, con tutti gli effetti provati e vissuti dal protagonista, che diventa spettatore di se stesso.

⁹ **soffrire:** *sopportare*.

¹⁰ **sente:** *percepisce con i sensi* (dal latino *sentio*).

¹¹ **E'... morire:** *Mi dispiace che tu debba (ti convien) morire*.

¹² **per questa:** *a causa di questa*.

¹³ **fiera:** *crudele*.

¹⁴ **niente:** *per niente*. Ha valore avverbale.

¹⁵ **par... udire:** è evidente (**par**) che non voglia ascoltare parole che chiedano pietà per te.

¹⁶ **I' vo... legno:** *Io vado come chi sia fuori di vita e che, a guardarlo (a chi lo sguarda), si manifesta (par) come un uomo fatto di metallo (rame), di pietra o*

di legno. Ciò che qui viene raffigurato è il paradosso di una vita apparente, di quella «morte in vita» che rappresenta la situazione dell'amante sconvolto dalla passione; una situazione che pone il poeta nell'impossibilità di trovare in natura un adeguato paragone. L'immagine di «colui ch'è fuor di vita» richiama la similitudine guinizzelliana della «statua d'otono» (*Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* [👁️👁️E3]), ma ne costituisce un superamento. Guinizzelli, infatti, paragonava l'innamorato a una statua di metallo (riferendo razionalisticamente la condizione dell'innamorato a un oggetto reale). Nella similitudine di Cavalcanti, invece, il secondo termine di paragone non è tratto dalla realtà, è una nuova, allucinata figurazione: quella di un uomo privo di vita e che tuttavia «va», si muove; un uomo (non una statua) *fatto di metallo, di pietra o di legno* e che, nella terzina successiva, si manifesta come un automa, mosso da un meccanismo artificiale.

¹⁷ **si conduca:** *si muova, sia mosso*,

e porti¹⁸ ne lo core una ferita
che sia, com'¹⁹ egli è morto²⁰, aperto²¹ segno.

solo per artificio (dal francese *se conduire*); la terzina aggiunge nuovi particolari a questa figura di uomo-automa: un essere

che ormai può muoversi solo per il meccanismo del maestro che l'ha fabbricato.

¹⁸ **porti**: coordinato con «si conduca»,

retto da «che». L'uomo-automa si muove con una ferita ben visibile in corpo, nel cuore precisamente, ed è privato di ogni traccia di vita effettiva.

¹⁹ **com'**: prolettico rispetto a «segno»: *di come, del modo come*.

²⁰ **è morto**: *è stato ucciso*.

Analisi del testo



Livello metrico

Il sonetto è costituito da due quartine a rime alternate (che seguono la forma più antica), e due terzine a tre rime, secondo lo schema ABAB, ABAB; CDE, DCE.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Da un punto di vista lessicale, il sonetto presenta le principali parole chiave del pensiero-poesia di Cavalcanti. In evidenza, ad aprire le quartine e le terzine, è il pronome personale: di seconda persona singolare (rispetto al tradizionale «voi» già riscontrato in Guinizzelli e in altre opere del Guido fiorentino) e di prima persona («l'»), per sottolineare la drammaticità della situazione e insieme marcare la differente focalizzazione tra due delle tre partizioni del sonetto (la terza è introdotta dal terzo protagonista del dramma: «Amor»).

Il lessico è specificamente cavalcantiano; ricorrono le parole «mente», «anima», «cor», ma si possono notare vocaboli tipici dello *stil novo*, come «pietate», «occhi». Colpiscono per la loro connotazione di materiale inerzia i termini «rame», «pietra», «legno», collocati accanto a «maestria» nel campo semantico del movimento artificioso. Le forme impersonali risentono della lingua francese.

L'andamento sintattico è semplice e piano; domina la paratassi, modulata agilmente, per sottolineare il livello dialogico del componimento, con brevi periodi ipotattici; il ritmo non si distanzia molto dalla sintassi. La punteggiatura corrisponde alla divisione in tre momenti che si è individuata: il punto fermo compare alla fine della prima e della seconda quartina e alla fine delle terzine, che costituiscono un unico blocco tematico. Alla vivacità delle quartine, animate dall'andamento del doppio dialogo (dell'amante verso la donna, di Amore verso l'amante), dalla presenza e dall'azione delle personificazioni dell'organismo, nelle terzine si contrappone la muta e sorda presenza dell'io ridotto a meccanismo.

Livello tematico

Il sonetto, come si è accennato, può essere diviso in tre momenti, che costituiscono altrettanti quadri dell'esperienza amorosa.

L'apostrofe

La prima quartina contiene un'apostrofe diretta alla donna, che viene designata dal «tu» per sottolineare la mancanza di distanza tra l'uomo e la causa della sua sofferenza. Cavalcanti abbandona qui il classico «voi», più adatto a evidenziare il senso di estatica soggezione

che genera un essere il quale col solo incedere nobilita l'uomo, per rivolgersi direttamente a colei che rappresenta la felicità irraggiungibile, cioè l'eterno dolore. In realtà non si tratta di una donna in carne ed ossa, bensì di un *phantasma* che ha colmato la mente, cioè l'immaginazione, del poeta, tanto che l'anima sensitiva (della quale, come già sappiamo, la «mente» fa parte) ha fretta di allontanarsi da lui. Il verbo «partire» indica l'allontanamento delle facoltà vitali, proprie appunto dell'anima sensitiva.

Attraverso un quasi-anagramma la descrizione passa quindi agli effetti che il *phantasma* provoca nel «cor dolente» (dopo avere, come sappiamo da *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, destato la «mente» attraverso gli «occhi» [E6]). Gli occhi, in questo caso, non sono il semplice mezzo che permette all'immagine di arrivare alla «mente»; stavolta essi stessi sono personificati e, per mezzo delle lacrime, esprimono la sofferenza, conseguenza della battaglia che si sta compiendo tra l'Amore e gli spiriti di cui è costituita l'essenza dell'amante.

La «morte»

Nella seconda quartina la parola è data ad Amore che, percependo la grande potenza («valore») con cui il *phantasma* della donna sconvolge l'animo dell'amante, ne prevede, in un discorso diretto, l'inevitabile e doloroso destino. Amore si duole che l'uomo debba morire, sebbene si tratti di una morte metaforica, la morte del cuore innamorato a causa di una donna crudele, che sembra mostrare totale indifferenza nei confronti del poeta (il tema anticipa la durezza della donna Pietra dantesca e per alcuni versi anche quella della Laura di Petrarca). Non si deve cercare di identificare tale personaggio in una donna reale, né chiedersi perché sia così spietato: il suo atteggiamento appare assolutamente plausibile se si pensa che siamo di fronte ad una proiezione del tutto immaginaria della figura femminile, che si colloca esclusivamente della «mente» dell'uomo. Non è possibile che tale donna, ineffabile *phantasma*, possa interagire con il poeta.

L'automa

Nelle terzine si riprende la descrizione degli effetti della passione amorosa. In maniera simmetrica rispetto al «tu» della prima quartina, la prima terzina si apre con «io». La scena ora si sposta sull'uomo e sulle conseguenze che la fissazione sul *phantasma* della donna ha provocato. L'uomo *si vede andare*: situazione paradossale,

perché è il poeta stesso che descrive il proprio incedere, il proprio atteggiamento, osservandosi da una posizione straniata rispetto al corpo. I movimenti non sono quelli di un essere vivente; ci troviamo di fronte a un vero e proprio automa, che si muove in virtù di un meccanismo artificiale. L'artefice di tutto ciò è ovviamente Amore. Nella prima terzina è interessante notare come Cavalcanti abbia superato l'artificio retorico della semplice similitudine per arrivare ad elaborare la figurazione oggettiva, plastica, del proprio mondo interiore, attraverso un oggetto che si muove in un modo del tutto par-

ticolare. Non siamo di fronte, come in Guinizelli, ad una semplice statua: *l'uomo stesso è fatto di rame, pietra o legno*. L'immagine dell'automata condotto dalla «maestria» d'Amore può, per certi versi, ricordare la poetica novecentesca del «correlativo oggettivo»¹. Tale figurazione della desolazione e dell'alienazione del poeta va infatti ben oltre la tradizionale e razionale poetica guinizelliana della similitudine; l'automata è una allucinata oggettivazione delle conseguenze della passione amorosa, che mostra e «porta» visibilmente nel cuore il segno evidente della causa della sua morte metaforica.

¹ Il termine «correlativo oggettivo» è stato coniato dal poeta e critico angloamericano Thomas Stearns Eliot; nella raccolta di scritti teorici *Il bosco sacro* (1920) egli afferma che la poesia, per esprimere un'emozione, deve ricercare «una serie di oggetti, una situazione, una catena d'eventi, che sarà la formula di quell'emozione particolare; cosicché, quando sian dati i fatti esterni, che devon concludersi in un'esperienza sensibile, l'emozione sia immediatamente richiamata».

Perché non fuoro a me gli occhi dispent



¹ **Perché... senti?:** *Perché non mi furono accecati (dispent) o cavati (tolti, secondo le pratiche di tortura e punizione dell'epoca) gli occhi, così che, per effetto della loro capacità di vedere (de la lor veduta) non fosse giunta (venuta) nella mia mente la vista di colei che mi dice: «Ascoltami, se è vero che mi senti nel cuore»?* L'intera quartina, formata da un'interrogativa retorica, ha il valore di un'imprecazione; ne è motivo l'esortazione imperativa del v. 4, pronunciata dall'immagine della donna, che si è insediata nel cuore e nella mente dell'amante. La mancanza del soggetto espresso di «venuta», al v. 3, esprime con efficacia la presenza del *phantasma* femminile come un dato di fatto ormai drammaticamente acquisito.

L'espressione ha la forza disperata delle maledizioni di *Giobbe*, 3, 10 sgg., come ha rilevato De Robertis: «[...] poiché non ha chiuso il varco del ventre che mi portava, / e non ha nascosto la sofferenza ai miei occhi! / Perché non sono morto nella vulva, non sono spirato appena uscito dal grembo? / Perché due ginocchia mi hanno accolto, / perché due mammelle mi hanno allattato?» Vale la pena di aggiungere, per l'interpretazione del testo, anche il versetto 25, che giustifica il motivo della disperazione: «[...] perché ciò che temo mi accade / e quel che mi spaventa mi raggiunge». In tal modo l'insediamento dell'immagine della donna nella mente del poeta assume i tratti biblici di un evento ineluttabile, misterioso e terrificante.

Perché non fuoro a me gli occhi dispent
o tolti, sì che de la lor veduta
non fosse nella mente mia venuta
a dir: «Ascolta se nel cor mi senti»¹?

Ch'² una paura di novi tormenti
m'aparve³ allor, sì crudel e aguta⁴,
che l'anima chiamò⁵: «Donna, or ci aiuta,
che gli occhi ed i' non⁶ rimagnàn dolenti!

Tu gli ha' lasciati sì, che venne Amore
a pianger sovra lor pietosamente⁷,
tanto che⁸ s'ode una profonda⁹ voce

² **Ch'**: infatti; ha il valore del latino *nam*.

³ **aparve**: la stessa paura invade il cuore in relazione al «sentire» in *Noi sian le triste penne isbigottite*: «La man che ci movea dice che sente / cose dubbiose (*spaventose*) nel core apparite» [O E10, vv. 7-8].

⁴ **aguta**: acuta.

⁵ **l'anima chiamò**: l'anima esclamò, gridò. Si assiste alla frammentazione caratteristica della persona dell'amante: l'anima invoca l'aiuto della donna, perché gli occhi ed essa stessa non rimangano «dolenti», vale a dire in preda a ciò che li rende sofferenti, ma in realtà perduti, morti, come si intende dal v. 9. C'è una sorta di esorcizzazione della situazione tragica.

⁶ **che... non**: introduce una finale negativa, come il *ne* latino.

⁷ **Tu... pietosamente**: Tu, donna, li hai lasciati vicini a morire, al punto che Amore giunse a compiangerti pietosamente. Gli occhi, ridotti in fin di vita a causa della mirabile visione, sono compianti da Amore, secondo il rituale, finché muoiono.

⁸ **tanto che**: fino a che. Nesso consecutivo.

⁹ **profonda voce**: voce che proviene dal profondo dell'anima. La personificazione della «voce» è una delle invenzioni più originali di Cavalcanti: *persona* autonoma e insieme espressione del poeta, in quanto timbro della poesia. In questo caso è generata dalla desolazione dell'anima, il cui grido disperato di pietà è stato ignora-

la quale dice: — Chi gran pena sente
guardi costui, e vederà 'l su' core
che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce¹⁰ —».

to dalla donna. Ma evocata di per sé quasi come presenza autonoma, rimanda a forti suggestioni bibliche. In particolare, insieme al «chiamò» del v. 7, richiama il «De profundis clamavi» di *Salmi* 129, 1; attraverso la forma «s'ode» evoca *Geremia* 3, 21: «Sui colli si ode una voce, / pianto e gemiti degli Israeliti» e 9, 19: «una voce di lamento si ode da Sion». Abbiamo già incontrato la voce, in situazione analoga, in *Voi che per gli occhi mi passaste 'l core* [O E3], che nel canzoniere cavalcantiano segue immediatamente il testo preso in esame qui; essa torna anche in

Perch'i' non spero di tomar giammai
[O E11].

¹⁰ **Chi... croce:** *chi pensa di provare una grande pena osservi costui, e vederà il suo cuore che Morte porta in mano tagliato a forma di croce.* Si tratta di un'invocazione dell'esperienza di dolore degli altri, per verificare quanto essa sia inferiore a quella provata dal poeta. Il pronome personale «'l» (v.14) è pleonastico, in quanto la funzione di complemento oggetto è rivestita dal relativo «che» (cfr. *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* [O E7, v. 1]). Il tono è quello delle

Lamentazioni di Geremia, 10, 1: «O vos qui [...] attendite et videte [...]»; l'immagine è quella del cuore crocifisso (De Robertis). La variante «morto» in luogo di «Morte», al v. 14 (proposta da Tanturli e Martelli), farebbe assumere a «costui» del v. 13 valore di soggetto della proposizione relativa. Il significato sarebbe allora: *vedrà costui che porta in mano il suo cuore morto, tagliato a forma di croce.* In tal modo si otterrebbe la figura dell'amante-martire che ostenta l'oggetto del suo martirio, come, secondo l'iconografia tradizionale, Santa Lucia fa con gli occhi. I versi finali andrebbero allora messi in relazione con i primi due: il poeta, martirizzato nel cuore, avrebbe preferito subire la sorte della santa (De Robertis). Per l'immagine del cuore segnato dagli effetti dell'amore vedi anche *Tu m'hai sì piena*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto, costituito classicamente da due quartine a rime incrociate e due terzine a tre rime, secondo lo schema: ABBA, ABBA; CDE, DCE.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Il sonetto ha un'intonazione fortemente drammatica. L'evocazione di un universo biblico di maledizione, invocazione, lamentazione, voce (attraverso le citazioni da *Giobbe*, *Salmi*, *Geremia*, secondo le indicazioni delle note) amplifica e generalizza gli elementi topici della sofferenza d'amore: proiettandola su uno sfondo di dolore e di desolazione esistenziale, essa presta all'esperienza soggettiva i tratti di una condizione di universale deiezione. L'interrogativo «Perché?», all'inizio del testo, corrisponde al radicale rifiuto di *Giobbe* della vita donata dalla divinità — vale a dire della visione della donna e dell'amore —; l'invocazione salmica dell'uomo disperato verso Dio (verso la donna) rimane inascoltata; segue quindi «il motivo della dimostrazione e della partecipazione del proprio dolore, che ritorna nei termini [...] delle *Lamentationes* gereminiane» (De Robertis).

Tutto ciò assumerebbe il timbro monolitico dell'eloquenza biblica se Cavalcanti non animasse il sonetto in forma drammatica (cioè propriamente teatrale) secondo i suoi modi caratteristici:

1. con la presenza di varie *personae*: l'immagine della donna, misteriosamente accampatasi nella mente dell'amante, «l'anima», «gli occhi», «Amore», «una voce»;
2. con l'uso della *sermocinatio*, la figura retorica per cui il poeta fa parlare i vari personaggi della sua rappresentazione. Il gioco dei tempi verbali — dal passato remoto al passato prossimo, quindi al presente — fa sì che il drammatico concatenarsi di azioni e conseguenze, di cui i personaggi sono attori, venga rappresentato dal punto di vista del suo finale, dopo, cioè, la morte

metaforica del poeta.

La tensione del testo lo rende ad una prima lettura difficilmente comprensibile. Il ritmo è spezzato da evidenti e forti *enjambements*. I periodi non sono fluidi e scorrevoli, come si addice ai componimenti stilnovistici, ma al contrario assumono un andamento tortuoso, in cui domina l'ipotassi; essi sono inoltre frammentati dagli inserti di discorso diretto. La sintassi segue lo svolgimento serrato di cause e di effetti affidato alle proposizioni consecutive che, inquadrate eloquentemente dall'interrogativa retorica, occupano in ordine le prime tre strofe, lasciando alla quarta la dimostrazione del dolore:

«Perché non fuoro a me gli occhi dispeni / o tolti, *si che de la lor veduta / non fosse nella mente mia venuta / a dir [...]*» (vv.1-4); «[...] una paura di novi tormenti / m'aparve allor, *si crudel e aguta, / che l'anima chiamò [...]*» (vv. 5-7); «Tu gli ha' lasciati *si, che venne Amore / a pianger [...]*» (vv. 9-10); «[...] *tanto che s'ode una profonda voce [...]*» (v. 11). Lo stesso andamento sintattico si ha ai vv. 7-8, con la richiesta d'aiuto seguita da proposizione finale: «Donna, or *ci aiuta, / che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!*». La logica angosciata del discorso è sottolineata dall'uso massiccio dei «che» (sono infatti sette per quattordici versi; nella seconda quartina si presentano in posizione anaforica).

La drammatizzazione teatrale del sonetto, e la presenza di tanti attori al suo interno, fa sì che in ogni strofa possiamo notare almeno tre soggetti sintattici, con un effetto di sconessione tra le frasi a cui contribuisce, al contrario, l'ellissi del soggetto di «fosse» [...] «venuta», al v. 3 (la confusione di significato aumenta per la rima paronomastica «venuta»: «veduta», ai vv. 2-3).

Complesso, infine, anche l'uso della *sermocinatio*: nella prima quartina interviene la donna; a partire da metà della seconda terzina parla l'anima del poeta; ma all'interno di questo discorso ce n'è uno di secondo

grado, poiché l'anima riferisce le parole dette dalla «profonda voce».

Livello tematico

Il tema affrontato è lo studio degli effetti dell'innamoramento, come nel testo precedente. Il *topos* viene ribadito però attraverso una struttura del tutto innovativa.

Nella prima quartina l'invettiva biblica dell'interrogativa retorica ribadisce, negandolo, il meccanismo tipico dell'innamoramento, dalla visione della donna tramite gli occhi alla presentazione del suo *phantasma* nel cuore-mente. I quattro versi hanno valore di angosciato consuntivo per quanto il poeta afferma sia accaduto in seguito alla visione.

La seconda quartina si apre infatti con un «che» (con il valore del *nam* dichiarativo latino) e ripropone il tema della paura: come in *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* [🔍👁️E7] l'apparizione della donna nello spazio esterno è interpretata come un evento soprannaturale, così la stessa comparsa del suo *phantasma* nella mente (cioè nell'immaginazione e nella memoria) del poeta risulta il frutto di una misteriosa e terrificante onnipotenza; in questo caso è la stessa «paura» personificata ad apparire nella mente: la prospettiva di nuovi tormenti d'amore è per il poeta tanto crudele che determina la frammentazione della sua persona; l'anima invoca il

soccorso della donna per sé e per gli occhi, sottoposti a sofferenza mortale.

Con una cesura definita strutturalmente dal passaggio dalle quartine alle terzine, si espone il risultato di tale invocazione: la donna ha abbandonato l'anima e gli occhi al loro destino, tanto pietoso da aver provocato la compassione d'Amore stesso, giunto a piangere sugli occhi fin quando essi non sono morti. Nel presente rimane una voce, probabilmente sorta dal profondo dell'anima, anch'essa abbattuta da una profonda desolazione, che presenta il dolore del poeta e chiede conforto, nei modi esposti nella seconda terzina.

Chi prova dolore, vi si dice, lo confronti con quello del poeta, e vedrà che porta il cuore ferito a forma di croce, quasi martire che testimoni nella carne i segni della sua fede d'amore.

L'azione si svolge in un contesto completamente privo di spazialità e temporalità, in un clima allucinato e del tutto indeterminato, reso ancora più drammatico dalla «voce» che viene dal profondo, non ben definita e perciò tanto più inquietante. Ancora una volta l'amore non ci appare come esperienza nobilitante ma come trauma violento, che porta inevitabilmente alla frammentazione dell'io; tale frammentazione non va intesa secondo i canoni dell'esperienza lirica moderna, bensì si esprime attraverso la rigorosa fisiologia averroistica che abbiamo già precedentemente illustrato.

Noi siàn le triste penne isbigotite



¹ **siàn:** *siamo*.

² **penne:** *penne per scrivere*. Anche gli altri elementi citati sono attrezzi per la scrittura: le «cesoiozze» (piccole forbici per temperare), così come il «coltellin».

³ **avemo scritte:** *abbiamo scritto*.

⁴ **dolorosamente:** l'avverbio specifica ulteriormente l'atteggiamento degli amsi di lavoro, che, qui personificati, sono stati designati con gli aggettivi «triste» (riferito alle penne) e «dolente» (riferito al coltellino).

⁵ **vi:** può essere interpretato come un *a voi* generico, anche se alcuni critici ritengono che il destinatario sia la donna, cui gli strumenti della scrittura si rivolgono. L'ipotesi del «voi» generico è più plausibile in quanto rientra nella richiesta di pietà, *topos* della lirica stilnovistica.

⁶ **diciàn:** *diciamo*.

⁷ **di presente:** *adesso, in questo momento*.

⁸ **che ci movea:** *che ci guidava nella scrittura*. Anche la mano del poeta viene fatta parlare, come gli strumenti della scrittura, ma mediante un discorso indiretto.

Noi siàn¹ le triste penne² isbigotite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritte³ dolorosamente⁴
quelle parole che vo' avete udite.

Or vi⁵ diciàn⁶ perché noi siàn partite 5
e siàn venute a voi qui di presente⁷:
la man che ci movea⁸ dice che sente
cose⁹ dubbiose¹⁰ nel core apparite¹¹;

le quali¹² hanno distrutto sì costui 10
ed hannol posto sì presso a la morte¹³,
ch'altro non n'è rimasto¹⁴ che sospiri.

⁹ **cose:** ha valore indefinito e serve per sostantivare l'attributo che segue.

¹⁰ **dubbiose:** *confuse, incerte*, ma anche generatrici di timore.

¹¹ **apparite:** *apparse*. Questo verbo solitamente è utilizzato per l'apparizione di cose spaventose, come ad esempio gli spettri. In questo caso si tratta della materializzazione di sentimenti. Nello stesso

contesto vedi l'uso del verbo in *Perché non fuoro a me gli occhi dispenti*: «Ch'una paura di novi tormenti / m'aparve allor» [🔍👁️E9, vv. 5-6].

¹² **le quali:** il relativo indica la continuità tra la paura, creatasi nel cuore e avvertita anche dalla mano, e la realtà.

¹³ **hannol... morte:** *lo hanno condotto così vicino alla morte*.

Or vi preghiàn¹⁵ quanto possiàn più forte
Che non sdegn[i]ate di tenerci noi¹⁶,
tanto ch'un poco di pietà vi miri¹⁷.

¹⁴ **rimaso:** rimasto.

¹⁵ **Or vi preghiàn... forte:** ora vi preghiamo quanto più intensamente (**forte**) possiamo (**possiàn**). Riprende simmetri-

camente «Or vi diciàn» del v. 5.

¹⁶ **tenerci noi:** trattenerci presso di voi. Il «noi» è un anacoluto tipico del linguaggio parlato; il registro linguistico

umile è idoneo a questi strumenti della scrittura, che sono semplici oggetti. De Robertis ritiene invece che si tratti di uno scambio del codice tra *u* ed *n* (tipico della pratica manoscritta) e di conseguenza propone di leggere «voi».

¹⁷ **Tanto... miri:** finchè (in attesa che, sperando che) vi guardi un poco di pietà (Contini). Il verbo «mirare» indica un sentimento di amicizia. La formula potrebbe essere intesa come *vi prenda, vi tocchi,*

Analisi del testo



Livello metrico

Il sonetto è costituito classicamente da due quartine a rime incrociate, mentre le terzine presentano la variante delle tre rime, secondo lo schema: ABBA, ABBA; CDE, DCE.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Foneticamente non si riscontrano suoni aspri, anche se dominano nettamente i suoni fricativi. Il lessico è caratterizzato da una serie di diminutivi che danno un'impronta familiare al discorso, condotto sempre in prima persona plurale, dagli arnesi della scrittura. I periodi sono lineari, come meglio si addice ad un parlare colloquiale; non sono presenti anastrofi; la punteggiatura segue il ritmo dei versi; non sono evidenziabili né spezzature né forzature nella sintassi. L'avverbio di tempo «ora», ripetuto in modo simmetrico all'inizio della seconda quartina e della seconda terzina, sottolinea il tono confidenziale del sonetto, rimarcando lo stile colloquiale. Caratteristica di questo componimento è l'assenza degli elementi tipici del linguaggio poetico provenzale e siciliano, nonché dei gallicismi.

Livello tematico

Il sonetto, che presenta le parole chiave tipiche della poetica cavalcantiana, non descrive una realtà concreta, bensì un mondo poetico nato dalla rappresentazione degli affetti. Il sistema linguistico tende a divenire teatro: personaggi-fantasma entrano in un gioco scenico in cui a parlare sono proprio gli strumenti del fare poesia, che creano una «cornice scenica» alla descrizione dell'evento amoroso. L'*incipit* del sonetto infatti è caratterizzato da una prima persona plurale: tanti soggetti, che sono le piccole cesoie, il coltellino, le penne, cioè gli oggetti dello scrittoio, richiamano l'attenzione di un destinatario ideale. Mentre in altri componimenti chi parlava era il testo, in questo caso i protagonisti sono degli emblemi metaforici: Cavalcanti ci vuol dire che la poesia è un «tentativo frustrato di conoscenza¹»; il poeta cerca di arrivare alla conoscenza totale del fenomeno amoroso, ma non vi riesce, perché l'amore è inteso

come una affezione, cioè un fenomeno passivo della coscienza, dell'anima sensitiva. L'uomo non può contemplare l'ideale di donna amata, può solo smembrare l'evento amoroso in tante piccole scene che rendono concreto il mondo interiore e le sensazioni che egli prova. Attraverso la tecnica dello straniamento, il poeta vede «vivere», come se fosse «fuori da se stesso», l'evento amoroso per mezzo dello studio di alcune figure simboliche (anima, mente, cuore).

Nel caso di questo sonetto lo straniamento è così forte che la fenomenologia dell'evento amoroso è descritta dagli oggetti che producono la poesia: gli strumenti del poeta si allontanano da chi li adopera facendoli scrivere «dolorosamente» (cioè costringendoli a descrivere un'esperienza di frammentazione e di alienazione che diventa quasi «morte in vita»), e raggiungono il destinatario ideale a cui raccontare questa prova conoscitiva. Improbabile che il «voi» a cui si riferiscono sia la donna amata, la madonna siciliana, perché il sonetto si chiude con una preghiera rivolta a un destinatario indefinito, che però può essere mosso da compassione nei confronti del poeta: un destinatario che può ben essere il pubblico al quale, secondo uno schema già più volte utilizzato, Cavalcanti chiede generale compassione².

È interessante notare come le forbici, il coltellino e le «cesoiozze» descrivano la mano che le aveva mosse: l'uso dei tempi verbali ci indica una mano che ha smesso di compiere il suo atto di scrivere («movea»), ma che è ancora viva per poter parlare e provare sentimenti («dice che sente»); la mano è moribonda, non ha forza fisica, ma è vigile ed attenta, tanto che può riferire le sensazioni paurose che sono apparse nel cuore e che lo atterriscono; l'amante è così distrutto dai sentimenti, che sono metaforizzati in fantasmi («cose dubbiose»), da essere ormai in procinto di morire. Ci troviamo di fronte a una «personificazione» degli organi, che stanno provando — come se ciascuno di essi fosse una persona a sé stante — la morte del corpo. La mano, mentre scrive, sente che le vengono meno le forze del corpo e si trova impossibilitata ad agire. Le mani dunque «intuiscono» la morte metaforica del cuore dell'innamorato.

¹ Marcello Ciccutto, «Rime di Guido Cavalcanti», in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1992.

² Cfr. *Perch'i' no spero di tornar giammai* [O E11].

Perch'io no spero di tornar giammai



¹ **Perch'io... tornar:** il testo sembra far parte di un lungo discorso. Si tratta del momento in cui il poeta compie la giustificazione del dire (Contini), o meglio del non dire, in quanto sarà la ballata a parlare al posto suo.

² **giammai:** *mai più*.

³ **Toscana:** rima tipica delle canzoni di lontananza.

⁴ **tu:** al posto mio, in vece mia. Pronome allocutivo di seconda persona che si trova in *incipit* strofico in tutta la ballata.

⁵ **leggera e piana:** *veloce ed affidabile*. I due aggettivi sono predicativi del soggetto. Si tratta della tenuta da viaggio (**leggera**) e del tipo di cammino (**piana**, cioè facile, senza ostacoli). Cfr. Dante, *Donne ch'ave-te intelletto d'amore* [G8b, v. 60].

⁶ **dritt':** dritta, *senza indugio, senza soste*.

⁷ **cortesia:** *gentilezza*. È termine specifico del linguaggio cortese.

⁸ **ti... onore:** *ti accoglierà con molto onore*.

⁹ **novelle:** *notizie*. In fine di strofa gli risponde l'aggettivo «novel».

¹⁰ **di sospiri... paura:** *dei miei sospiri, piene di dolore e di molta paura*.

¹¹ **ma guarda... miri:** *ma stai attenta che non ti legga (miri) nessuno (persona, come il francese *personne*) che sia nemico del cuor gentile (gentil natura); evita, insomma, di incontrare qualcuno che sia incapace di intendere amore. È il *topos* tipico della cultura stilnovistica, l'inconciliabilità tra il mondo dei "fedeli d'amore" ed il volgo ad esso estraneo.*

¹² **disavventura:** è la condizione tipica dell'uomo infelice; il termine «disavventura» non va inteso come *sfortuna*, in quanto causa dell'infelicità è in questo caso il non essere compreso dagli altri.

¹³ **contesa:** secondo Contini *osteggiata*, quindi rimproverata perché incompresa (e non *impedita nel cammino*, come sostengono altri interpreti).

¹⁴ **da lei ripresa:** *criticata da qualcuno*. Il pronome «lei» è riferito a «persona».

¹⁵ **angoscia:** *causa di angoscia*.

¹⁶ **dopo... dolore:** *anche dopo la morte <i rimproveri e le critiche> mi provoche-rebbero pianto e nuovo dolore*. Il poeta immagina che, grazie a questa ballata, l'a-

Perch'i' no spero di tornar¹ giammai²,
ballatetta, in Toscana³,
va' tu⁴, leggera e piana⁵,
dritt'a⁶ la donna mia,
che per sua cortesia⁷
ti farà molto onore⁸.

5

Tu porterai novelle⁹ di sospiri
piene di dogli' e di molta paura¹⁰;
ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentil natura¹¹:
ché certo per la mia disavventura¹²
tu saresti contesa¹³,
tanto da lei¹⁴ ripresa
che mi sarebbe angoscia¹⁵;
dopo la morte, poscia,
pianto e novel dolore¹⁶.

10

15

Tu senti, ballatetta, che la morte¹⁷
mi stringe sì, che vita m'abbandona;
e senti¹⁸ come¹⁹ 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona²⁰.
Tanto è distrutta già²¹ la mia persona²²,
ch'i' non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire²³,
mena l'anima teco
(molto di ciò ti pre-co)²⁴
quando uscirà del core.

20

25

Deh²⁵, ballatetta mia, a la tu' amistate²⁶
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate²⁷,
a quella bella donna a cu' ti mando.

30

nima dopo la morte sia destinata a raggiungere la sua amata: le pene verrebbero rinnovate «dopo la morte» nel caso in cui il suo discorso fosse frainteso da altri e non giungesse alla donna amata.

¹⁷ **morte:** è ripresa del v. 15 ed è in opposizione a «vita» del v. 18.

¹⁸ **senti:** si ripete il «senti» del v. 17.

¹⁹ **come:** è parallelo al «che» del v. 17.

²⁰ **'l cor... ragiona:** *senti come il cuore si agita (sbatte) con forza a causa di ciò che manifesta (ragiona) ciascuna mia funzione vitale (spirito)*. Cavalcanti

esprime le concezioni fisiopsicologiche del tempo, ma gli «spiriti» e gli «spirittelli» sono in lui personificati.

²¹ **già:** *ormai*.

²² **la mia persona:** perifrasi oggettivante.

²³ **servire:** *ubbidire*.

²⁴ **preco:** *prego*. Forma senza lenizione, perché probabilmente latinismo o provenzalismo.

²⁵ **Deh:** formula di richiesta.

²⁶ **amistate:** *amicizia* (dal provenzale

Deh, ballatetta, dille sospirando²⁸,
quando le se' presente:
«Questa vostra servente²⁹
vien per istar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore».

35

Tu, voce sbigottita e deboletta³⁰
ch'esci piangendo de lo cor dolente
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente³¹.
Voi³² troverete una donna piacente³³,
di sì dolce intelletto³⁴
che vi sarà diletto
starle davanti ognora³⁵.
Anim', e tu³⁶ l'adora
sempre, nel su' valore³⁷.

40
45

anistat).

sciato in cui si trova.

²⁷ **nella sua pietate:** nello stato angos-

²⁸ **Deh... sospirando:** ripresa della

deprecazione del v. 27.

²⁹ **servente:** *servitrice*.

³⁰ **Tu... deboletta:** *Tu, voce angosciata e flebile. È un'originale variatio: il poeta, dopo aver affidato l'anima alla ballata, introduce una nuova personificazione, quella della propria voce. Tipicamente cavalcantiano è l'uso degli aggettivi «sbigottita» e «deboletta».*

³¹ **strutta mente:** la desolazione è oggettivata nella *mente distrutta (strutta)*, che costituisce quasi un'altra persona.

³² **Voi:** riferito a «voce», «anima», «ballatetta».

³³ **piacente:** *ornata di ogni bellezza*.

³⁴ **di sì dolce intelletto:** nella donna, la bellezza viene associata alla virtù intellettuale.

³⁵ **starle... ognora:** *stare sempre in sua compagnia*.

³⁶ **Anim', e tu:** ulteriore *variatio*. Il poeta parla solo a se stesso. *Anche tu, anima mia...*

Analisi del testo



Livello metrico

Ballata composta da cinque stanze, ognuna delle quali è costituita da cinque endecasillabi seguiti da cinque settenari, per un totale di dieci versi. Contini ed alcuni critici contemporanei designano questo componimento, che si autodefinisce ripetutamente come «ballatetta» (vv. 2, 17, 27, 31) con il titolo di canzonetta oppure di ballata stravagante, dal momento che la ripresa, straordinariamente qui costituita da cinque settenari al posto degli endecasillabi, supera lo schema canonico dei quattro versi¹.

Lo schema delle stanze è AB, AB; Bccddx. La fronte è formata da quattro endecasillabi (AB, AB). La sirma è composta da un endecasillabo e cinque settenari (Bccddx). La rima collega l'unico endecasillabo della sirma all'ultimo della fronte.

La ripresa è costituita da un endecasillabo, due coppie di settenari a rima baciata ed il verso di *concatenatio* (Wyyzxx). La rima in -ore dell'ultimo verso della ripresa ricorre nell'ultimo verso di tutte le cinque stanze. Il primo verso della ripresa è estraneo al sistema delle rime, ma in rima interna con il primo verso della prima stanza («giammai», v. 1 : «porterai», v. 7). Fa da ponte tra questi due versi la desinenza in rima rovesciata di v. 4 («mia»). La rima «voi» : «colui», ai vv. 34-35, è rima siciliana.

In sintesi possiamo affermare che la forma metrica è caratterizzata dalla frequenza delle rime e dalla regolare alternanza tra fronte e sirma. La fronte è caratterizzata

da versi lunghi e da rime alternate; nella sirma prevalgono i versi brevi e la rima baciata. Questa tecnica sembra corrispondere alla volontà del poeta di alternare il ragionamento al sospiro, attraverso l'espressione di una «voce sbigottita e deboletta» (v. 37), ma anche per mezzo di uno stile piano («leggera e piana», v. 3).

La stanza conclusiva rovescia la tradizionale struttura del congedo: generalmente il poeta, che aveva precedentemente parlato di sé, esorta la propria composizione poetica ad entrare in azione. In questo caso la ballata, attrice di tutta la narrazione, lascia la parola al poeta («voce» ed «anima»).

Livello lessicale, sintattico, stilistico

A fronte di una costruzione ritmica così complessa e artificiosa, lo stile appare chiaro e lineare ed il lessico abbastanza semplice, molto vicino al «dolce stile» di Guinizzelli. Nel periodo domina una regolare ipotassi, modulata da anastrofe che ricade con ritmo continuo (vv. 3-4, 7-8, 27-28): la struttura della frase armonicamente si accompagna al ritmo dei versi. Esistono dei rari *enjambements* (v. 46); l'apostrofe e l'uso frequente dei pronomi di seconda persona danno al componimento un particolare carattere colloquiale.

A livello fonetico frequenti sono le allitterazioni, in particolare delle *t*, anche se sono evitati i suoni aspri e gli scontri di consonanti.

Sono presenti le formule del linguaggio cortese («onore», «cortesia»), ma anche alcuni provenzalismi

¹ Non appare corretta, invece, la definizione di *ballata mezzana*, pur diffusa in diversi commenti e in gran parte della manualistica scolastica.

come «preco», «adora». Quest'ultimo verbo, raramente usato perfino nella *Commedia* a dispetto della sua connotazione religiosa, rappresenta un *unicum* nel repertorio cavalcantiano, ma è presente nel lessico dei provenzali a cui si rifaranno i tardi stilnovisti e lo stesso Petrarca.

Le parole chiave rimandano alla espressione dell'umanità dolente del poeta («sospiri», «doglia», «paura», «angoscia», «sbigottita», «deboletta», «trema»).

Livello tematico

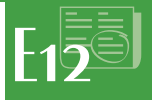
Siamo di fronte a un *envoi*, cioè un messaggio inviato da lontano a qualcuno, tradizionale *topos* letterario che non obbliga a riferire il testo a una precisa vicenda biografica. Non ci sono solide ragioni per affermare (come si faceva in età romantica) che il testo sia legato all'esilio del poeta a Sarzana, che ne precedette la morte. Del resto, occorre tenere presente che «morte» ha spesso, in Cavalcanti, significato metaforico.

La distanza geografica, espressa nella ripresa ma solamente per esigenze letterarie, diventa distanza tra vivi e morti: il poeta specifica subito che si sente morire, quindi chiede alla sua poesia di garantire un contatto diretto *post mortem* con la sua amata. La difficoltà del contatto non è solo spaziale; al contrario esistono anche degli ostacoli dovuti all'ostilità del mondo circostante. La donna assume quindi una funzione salvifica, in quanto è l'unico essere capace di produrre diletto ai messaggeri dello stesso poeta (la ballatetta, il cuore, l'anima). La donna deve essere adorata, secondo un tema caro alla tradizione cortese che però in questo caso è fortemente caricato da una connotazione tragica e drammatica. Il poeta è infatti consapevole di non poter ricevere in cambio felicità o consolazione dal momento che, quando la

ballata si allontanerà da lui, lo farà per sempre. La ballata è quindi solo una testimonianza di amore. Nel testo viene oggettivato il soggetto, è proiettata la personalità del poeta su degli elementi esterni. È la ballata che deve prendere il posto del poeta, rappresentarlo nel suo avvicinamento e servire la donna amata. La passione ha quindi determinato la perdita di identità dell'uomo, che è alienato.

Non ci sono scene drammatiche, ma un'analisi introspettiva intima e confidenziale. Si tratta di una confessione poetica di un uomo sull'orlo della morte, bruciato dal sentimento amoroso. Come in tutta la tradizione cortese e stilnovistica, l'amore si configura come un servizio: in questo caso l'amante consegna se stesso e tutta la propria interiorità all'oggetto dell'amore, per testimoniare soprattutto la sua cortesia; la donna quindi rappresenta l'espressione dei valori più alti, ma anche la garanzia degli stessi. L'esperienza di amore denota la fragilità umana, espressione delle convinzioni filosofiche cavalcantiane, da non confondere però con la moderna e novecentesca concezione della frantumazione dell'io. Non siamo quindi di fronte ad uno sfogo dell'anima, ma ad un esercizio convenzionale e codificato, regolato da norme tipiche della poesia cortese. Il poeta si identifica con la sua ballata, attraverso di essa si proietta in un indeterminato futuro successivo alla sua morte; prende così distanza dalle sue sofferenze, le contempla come se non gli appartenessero più: l'atteggiamento è quindi malinconico e non tragico. La ballata è la custode dell'anima del poeta, la sua «voce», la sua parte migliore che potrà dunque essere ben accolta dalla donna. La poesia è pertanto il veicolo privilegiato della personalità dell'autore, la somma espressione dell'esperienza amorosa.

In un boschetto trova' pasturella



¹ **trova'**: trovai.

² **più che la stella**: più delle stelle. L'uso del singolare al posto del plurale può essere considerato un tipo di metonimia. Toviamo lo stesso paragone in Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*: «più che la stella diana splende e pare» [C E2, v. 3].

³ **Cavelli**: Capelli.

⁴ **cera**: carnagione, volto (gallicismo).

⁵ **verghetta**: bastoncino.

⁶ **pasturav'agnelli**: pascolava degli agnelli.

⁷ **D'amor**: Amorevolmente.

⁸ **imantenente**: subito.

⁹ **dolzemente**: gallicismo formale.

¹⁰ **gia**: andava.

¹¹ **sacci**: sappi.

¹² **pia**: pigola, cinguetta.

¹³ **disìa**: desidera.

In un boschetto trova'¹ pasturella
più che la stella² — bella, al mi' parere.

Cavelli³ avea biondetti e ricciutelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera⁴ rosata;
con sua verghetta⁵ pasturav'agnelli⁶; 5
[di]scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'namorata:
er'adornata — di tutto piacere.

D'amor⁷ la saluta' imantenente⁸
e domandai s'avesse compagnia; 10
ed ella mi rispose dolzemente⁹
che sola sola per lo bosco gia¹⁰,
e disse: «Sacci¹¹, quando l'angel pia¹²,
allor disìa¹³ — 'l me' cor drudo¹⁴ avere».

¹⁴ **drudo**: amante, con chiaro riferimento alla realizzazione fisica dell'amore.

Po' che mi disse di sua condizione¹⁵ 15
e per lo bosco augelli audio¹⁶ cantare,
fra me stesso diss'i': «Or è stagione
di questa pastorella gio'¹⁷ pigliare».
Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abbracciar, — se le fosse 'n volere¹⁸. 20

Per man mi prese, d'amorosa voglia¹⁹,
e disse che donato m'avea 'l core;
menòmmi sott'una freschetta foglia²⁰,
là dov'i' vidi fior' d'ogni colore;
e tanto vi sentio gioia e dolzore²¹, 25
che 'l die²² d'amore — mi pareva vedere.

15 **condizione:** l'essere sola e desiderosa di avere un «drudo».

16 **audio:** *udii*. La radice è latina (*audire*).

17 **gio':** *gioia, piacere*.

18 **Merzè... volere:** *Le chiesi solo (sol che) grazia (merzè) di poterla baciare e abbracciare, se ne avesse desiderio*.

19 **d'amorosa voglia:** *mossa da un desiderio amoroso*.

20 **freschetta foglia:** *fogliame fresco, ombroso*.

21 **dolzore:** *dolcezza*.

Analisi del testo



Livello metrico

Ballata minore formata da quattro stanze di endecasillabi. Ripresa: B(b)X. Stanza: ABAB (fronte); B(b)X (sirma)¹. La sirma, di due soli endecasillabi, presenta rima al mezzo (b) nell'ultimo verso; lo schema della sirma ricalca dunque esattamente quello della ripresa. Tutte le stanze finiscono con la stessa rima (-ere).

Livello lessicale, sintattico, stilistico

La poesia ha un tono gioioso e spensierato, che viene sottolineato da un andamento sintattico quasi elementare. Lo stile paratattico domina; le rime sono soprattutto facili, cioè formate da parole che terminano con la stessa desinenza grammaticale («bagnata»: «innamorata», «gia»: «pia», «cantare»: «pigliare»: «basciare»); i diminutivi sono frequenti, come costante è la presenza della congiunzione «e». Non assistiamo alla consueta teatralizzazione dei moti dell'animo: la vicenda descritta è puramente oggettiva e il testo (fatto, questo, rarissimo in Cavalcanti) ha carattere narrativo. Sono infatti evidenzabili due nuclei: a) vv.1-8: il poeta narra del suo incontro con una pastorella che, mentre conduce al pascolo i suoi agnelli, canta come una innamorata; b) vv. 9-26: viene raccontato il colloquio confidenziale con la pastorella, l'approccio e quindi il felice esito della vicenda amorosa.

Livello tematico

Questa ballata, che come si è detto rappresenta un esempio dell'aspetto gioioso e meno tragico della poesia di Cavalcanti, non deve essere certo letta in chiave autobiografica e moderna; il testo sottolinea invece la volontà di Cavalcanti di sperimentare vari e diversi registri. Il genere ci riporta alla *pastorella*, un componimento molto diffuso presso i poeti provenzali, che mette solitamente in scena, su uno sfondo naturale, incontri e schermaglie amorose fra un nobile ed una popolana che inevitabilmen-

te, ma consapevolmente e volontariamente, cade nelle grinfie del signore. La concezione dell'amore è fortemente sensuale e materiale.

Il componimento appare lontano dalla sofisticata e sublime visione stilnovistica dell'amore inteso come raffinata esperienza interiore: ma, in modo del tutto originale rispetto alla tradizione, il tema dell'amore sensuale viene trattato con un tono delicato, quasi stilnovistico. Il poeta si avvale di stereotipi ormai convenzionali nelle lingue d'oc e d'oïl, come il *topos* del *locus amoenus*, per sublimare l'incontro sessuale. Cavalcanti riesce a trasformare la *modica coactio*, della quale parla il *De amore* di Andrea Cappellano trattando degli incontri con donne di rango inferiore, in un'esperienza da sogno; afferma così, in modo indiretto ma chiaro, che il raggiungimento del nudo piacere fisico non poteva essere realizzato con una donna gentile. La pastorella, pur ricordando la Arianna abbandonata² dall'infame Teseo, è comunque discinta, vestita di sola rugiada, ma spensierata perché canta d'amore; e sarà tale fino a Poliziano. La donna angelo invece non parla, gela solo con il suo sguardo, immobilizza il suo amante. Il saluto della pastorella non beatifica, non eleva l'uomo; al contrario, è semplicemente un'esplicita richiesta d'amore. La congiunzione «e» (v. 16) non indica uno sviluppo drammatico della situazione, ma semplicemente un chiaro ed eclatante invito d'amore. La pastorella che la tradizione poetica ci consegna non è poi donna da mezze misure: è decisa nel suo ruolo, o si concede esplicitamente oppure trasforma il suo canto in un urlo per chiamare soccorso. In Cavalcanti tutto questo però non avviene realmente: la ballata è infatti pervasa dal senso di malinconia tipico dei componimenti del Guido fiorentino e rintracciabile nelle parole-chiave «boschetto», «pastorella» (i consueti diminutivi affettuosi); il lessico inoltre ci indica che in quest'opera il poeta sta narrando un sogno, qualcosa da cui in realtà è completamente distaccato.

¹ Le lettere minuscole tra parentesi indicano le rime interne all'endecasillabo.

² Ovidio, *Ars Amatoria*, I, vv.527 e sgg.: «tunica velata recinta, / Nuda pedem...».

Cino da Pistoia

Guittoncino di Francesco dei Sigisbuldi o Sighibuldi, noto come Cino da Pistoia, nacque intorno al 1270. Studiò a Pistoia, a Bologna, forse in Francia. Intorno al 1292 ottenne la licenza *in iure*; ebbe dunque, come i Siciliani, come Guinizelli, una formazione accademica e giuridica, che lo portò, nel 1314, a completare la *Lectura in Codicem*, un commento, poi divenuto celebre, ai primi nove libri del codice di Giustiniano; quello stesso anno l'università di Bologna gli dispensò la *licentia docendi*, vale a dire la laurea dottorale. Tra il 1316 e il 1321 fu giudice a Pistoia e nelle Marche; tra il 1321 e il 1333 insegnò nelle università di Siena, Perugia e Napoli. L'ultimo soggiorno dové essergli particolarmente sgradito, se generò la canzone satirica *Deh, quando rivedrò 'l dolce paese*. Appartenente alla fazione dei Guelfi Neri, partecipò alle lotte politiche del suo comune, strettamente connesse alle vicende politiche di Firenze; nel periodo che va dal 1303 al 1306 fu costretto all'esilio per il sopravvento dei Bianchi. Nel 1321, quando a Siena si tenne la *quaestio* "Rector civitatis", Cino difese la legittimità del potere laico contro il papato; con Dante condivise il progetto di restaurazione imperiale di Arrigo VII e alla morte di questi, nel 1313, compose la canzone *Da poi che la natura ha fine posto*. Persa la comune speranza nella politica imperiale, le strade dei due poeti si divisero: quando la chiesa si pronunciò contro la *Monarchia* di Dante, Cino corresse in senso ortodosso il suo guelfismo.

Il *Canzoniere* di Cino è composto da 165 liriche: 20 canzoni, 11 ballate e 134 sonetti (oltre a 21 composizioni la cui attribuzione al poeta è dubbia): la più vasta raccolta di rime stilnovistiche della tradizione letteraria italiana. Il numero più rilevante delle composizioni del *corpus* riprende i temi della lode, della donna angelo, la fenomenologia dell'amore angoscioso per cui allo sdegno della donna corrisponde la morte del poeta. In questo Cino aderisce alla poetica di Dante e di Cavalcanti, ma con minor coerenza teorica¹ e semmai con la ripresa di temi della *fin'amors* prestilnovistici, tanto che nelle sue rime amorose coesistono diversi registri. La poesia si caratterizza invece in modo originale per due aspetti complementari: l'aderenza ad una maggiore fisicità dell'esperienza amorosa, che si esprime in una maggiore osservazione della propria psicologia e in particolari, in immagini, in situazioni che danno al dettato poetico maggior risalto realistico, così che anche la figura femminile tende a personalizzarsi; un verso che, secondo quanto già fu osservato da Dante, spesso è libero di sciogliersi in canto *dolce*, secondo i dettami tecnici dello *stil novo*². La donna amata da Cino è Selvaggia: la si potrebbe identificare con una esponente della famiglia di parte bianca dei Vergiolesi, morta tra il 1306 ed il 1310, ma potrebbe anche trattarsi di un *senhal*³. La canzone che Cino compose per la sua morte, *Oimè lasso, quelle trezze bionde*, mostra una notevole tensione retorica. Altri testi di Cino riprendono i modi della contemporanea poesia comico-realistica, o dell'invettiva.

Di questo dolce stil nuovo il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, "I Toscani")

¹ Canzoni come *L'alta speranza che mi reca amore* rientrano nei canoni dello stilnovismo vulgato.

² È il caso di composizioni come quella citata da Petrarca, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*.

³ Così intendono alcuni critici, basandosi sulla canzone *Lo gran disio che mi stringe cotanto*.



Scheda

Cino e i grandi del Trecento

Tra il 1290 e il 1300 Cino condivise con i poeti della Toscana e dell'Emilia l'esperienza poetica dello *stil novo*. Nel suo canzoniere compaiono sonetti indirizzati tra gli altri a Bernardo, Onesto, Gherarduccio da Bologna, Gherardo da Reggio, Binduccio da Firenze; sono composizioni che attingono spesso anche al registro realistico e possono giungere all'invettiva violenta. Si è detto del sodalizio con Dante, probabilmente più vivo negli anni comuni dell'esilio, gli anni di composi-



zione del *De vulgari eloquentia*. Dante vi scrive che «il suo amico» Cino ha composto in volgare rime d'amore «nel modo più dolce» (il «modo più profondo» lo ascrive a se stesso, distinguendosi poi dall'altro in quanto cantore della «rettitudine»¹). L'amicizia perderà vigore, probabilmente, in seguito alla scelta sperimentale della *Commedia* (il mutamento di rotta è indicato esplicitamente da Dante in uno dei quattro sonetti indirizzati al poeta di Pistoia: «Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino, / che si conviene omai altro cammino / a la mia nave più lungi dal lito»). Resta comunque la testimonianza commossa della canzone di Cino per la morte di Dante: *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*. La ripresa della poetica dell'angoscia amorosa, la teoria degli spiriti e prelievi puntuali dai testi di Cavalcanti (Giorgio Inglese² rileva esemplarmente la folta serie di citazioni da *Perch'i' no spero* nel congedo della tarda canzone per Arrigo VII, ma in testi come *Moviti, Pietate e va incarnata, Omo, lo cui nome per effetto, Tu che sei voce che lo cor conforte* Cino mostra l'attitudine a comporre sonetti riprendendo il materiale di singole stanze di composizioni cavalcantiane) furono invece motivo di conflitto con Guido (che in un sonetto, ora perduto, accusò Cino di plagio³).

Circa le relazioni più tarde con Petrarca e Boccaccio, gli studi di Marco Santagata hanno contribuito a definire con maggior dettaglio la collocazione storico-letteraria di Cino e a chiarire i termini di un giudizio vulgato a partire dalle osservazioni di Gianfranco Contini, che nel suo *Poeti del Duecento* assegna al poeta pistoiese la funzione «di mediare fra lo stilnovismo fiorentino [...] e il melodismo supremo di Petrarca»⁴. Santagata osserva (e dimostra, nel suo ricco commento ai *Rerum vulgarium fragmenta*, dalla cui *Introduzione* sono tratte le osservazioni che seguono) che in realtà la biblioteca di Petrarca e le sue letture erano tanto ampie da poter concepire per la prima volta «la tradizione in volgare come parte di una tradizione molto più vasta», per cui «il magistero innegabile di Cino da Pistoia» è «ampiamente controbilanciato da influssi di tutt'altro segno, come quelli esercitati da Guittone o da Monte»⁵. Dunque il sonetto *Piangete, donne, et con voi pianga amore*, con cui Petrarca commemora Cino, morto nel 1336, o all'inizio del '37, va inteso come «un simbolico passaggio di consegne: dall'ultimo esponente della lirica toscana del Duecento»⁶ al poeta che inaugura una lirica del tutto nuova e gravida di futuro. La canzone-manifesto del *Canzoniere* (*Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi*), reca l'incipit della canzone di Cino *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, ma già con il distanziamento della storicizzazione letteraria, in una lista in cui compaiono in ordine Arnaut Daniel (erroneamente), Cavalcanti, il Dante petroso, Cino, appunto, e Petrarca stesso. Anche da Boccaccio, che in *Filostrato*, V rielabora ben quattro strofe della canzone sopracitata, «Messer Cino» viene considerato alla stregua di un illustre letterato-giurista, su cui si è già fissato lo stereotipo di poeta d'amore *dolce* attribuitogli da Dante⁷, un intellettuale legato alla cultura universitaria e alla politica comunale, quale Guinizelli. «Ma già nei primi decenni del Trecento, l'istituzione comunale versava in una crisi profonda»⁸ e l'affermarsi della corte come centro culturale comportava una più marcata divisione del lavoro intellettuale tra letterati professionisti, alle dipendenze dei signori, e uomini di legge. Sul versante creativo, la decadenza comunale segnò quella della lirica, superata dalla nascita di nuovi generi in prosa e in versi (basti l'esempio della *Commedia*); persa la centralità letteraria, la lirica nei testi degli epigoni divenne anche priva di autocoscienza e indipendenza ideologica. A rifondarla, in condizioni di orgoglioso isolamento, sarebbe stato Petrarca; la

¹ Vedi, per le citazioni, il libro I, capp. 10, 14, 17; il libro II, capp. 2, 5, 6.

² Cfr. Giorgio Inglese, *Rime di Cino da Pistoia*, in *La letteratura Italiana Einaudi*, vol 1, *Il Duecento e Dante*, Torino-Milano, Einaudi-Mondadori, 2000.

³ Possiamo ricostruire la polemica dalla risposta di Cino, che nel sonetto *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* si duole di essere chiamato «vil ladro» da Cavalcanti.

⁴ *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, pp. 630-31.

⁵ Vedi Marco Santagata, *Introduzione a Francesco Petrarca, Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. XLIV-XLV.

⁶ Ivi, p. XXX.

⁷ Cfr. ivi, p. XVII.

⁸ Ivi, p. XVII.



coscienza letteraria di Cino e la sua caratura intellettuale lo fecero comunque restare fedele allo stile della sua giovinezza e lo indussero a scegliere per la maturità il mestiere di giurista. Il valore storico della sua esperienza intellettuale, al di là della valutazione letteraria dei suoi versi, consiste proprio nel suo consapevole conservatorismo, se è vero che il poeta abbandonò l'attività poetica già prima della laurea dottorale, per dedicarsi esclusivamente all'attività giuridica⁹.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. XVII sgg.

Tutto mi salva il dolce salutare



¹ **Tutto... salutare:** *Mi salva completamente (tutto) il dolce saluto. L'incipit richiama il topos stilnovistico del saluto che ha una funzione salvifica, rimarcato dal gioco retorico dell'annominazione, tra figura etimologica e paronomasia, presente in questo e nel successivo verso («salva» - «salutare» - «salute»).*

² **salute:** *salvezza.*

³ **compiute:** *perfettamente realizzate.*

⁴ **E fa... vertute:** *E la sua virtù (vertute è soggetto) dà nuova vita (fa rinnovellar) alla terra e all'aria e rallegra il cielo.*

⁵ **giammai... mostrare:** *non furono (fuor) mai viste cose tanto straordinarie (tai novità) quanto quelle che Dio crea per noi attraverso l'immagine di lei (ci face... per lei mostrare).*

⁶ **adorna:** *adornata di tutte le virtù.*

⁷ **deven giocondo:** *diventa allegro, gioioso.*

⁸ **lo villan:** *il cuore che non è gentile.*

Tutto mi salva il dolce salutare¹
che ven da quella ch'è somma salute²,
in cui le grazie son tutte compiute³:
con lei va Amor che con lei nato pare.

E fa rinovellar la terra e l'âre, 5
e rallegrar lo ciel la sua vertute⁴:
giammai non fuor tai novità vedute
quali ci face Dio per lei mostrare⁵.

Quando va fuor adorna⁶, par che 'l mondo 10
sia tutto pien di spiriti d'amore,
sì ch'ogni gentil cor deven giocondo⁷.

E lo villan⁸ domanda: «Ove m'ascondo?⁹»;
per tema¹⁰ di morir vòl fuggir fòre¹¹;
ch'abassi li occhi l'om allor, rispondo.

L'aggettivo «villan» è in antitesi con «gentile».

¹⁰ **tema:** *timore, paura.*

⁹ **ove... ascondo?:** *dove mi nascondo?*

¹¹ **fuggir fòre:** *fuggire lontano.*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto, costruito secondo lo schema ABBA, ABBA; CDC, CDC.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Il sonetto esemplifica in modo assai chiaro alcuni degli aspetti peculiari della poesia di Cino, per cui la sua voce si differenzia rispetto a quella degli stilnovisti maggiori, con cui parrebbe a prima vista confondersi. In particolare i due testi che appaiono tessuti in filigrana nel corpo della poesia sono *lo voglio del ver la mia donna laudare*, di Guinizzelli [E2], e *Tanto gentile e tanto onesta pare*, di Dante [G13b]. Spia stilisti-

ca della ripresa è intanto quella delle parole rima: «pare» (comune ai due testi) : «âre» (in Guinizzelli) : «mostrare» (in Dante); «salute» : «vertute» (in Guinizzelli). La memoria musicale del testo si estende fino alla ripresa dei suoni del primo distico dantesco: «tutto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta» genera in Cino: «Tutto mi salva il dolce salutare / che ven da quella ch'è somma salute». Sul piano lessicale è possibile individuare una serie di puntuali corrispondenze che hanno riscontro anche a livello tematico: in Guinizzelli, v. 8, primo emistichio: «medésmo Amór»; in Cino, v. 4, nello stesso luogo ritmico, con gli stessi accenti: «con léi va Amór»; in

Guinizzelli, v. 9: «Passa per via *adorna*»; in Cino, nello stesso luogo: «Quando va fuor *adorna*». In Dante (oltre a ciò che abbiamo osservato) vv. 7-8: «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol *mostrare*»; in Cino: «giammai non fuor tai novità vedute / quali ci face Dio per lei *mostrare*»; in Dante, vv.12-13: «e *par che* de la sua labbia si mova / un *spirito* soave *pien d'amore*»; in Cino, vv. 9-10: «*par che* 'l mondo / sia tutto *pien di spiriti d'amore*».

Dai rilievi emergono due tendenze: 1. la ripresa dei *topoi* (il saluto, il passaggio, la visione, la presenza di spiriti d'amore) e del lessico codificato dai grandi dello *stil novo*, dei quali si possono individuare i testi di partenza: dunque un esercizio quasi manierista di variazioni su un tema; 2. un trattamento del materiale testuale che alleggerisce il dettato poetico dalle implicazioni dottrinarie e tende a scioglierlo in musica, con un'adesione vitale – sembrerebbe una contraddizione rispetto alla prima tendenza – che ha poi nel sostantivo «allegrezza» e nell'aggettivo «giocondo» la sua particolare connotazione, anche fonica. Modulato nel timbro di Cino, il primo distico del sonetto di Dante tende a ridursi alla ripetizione di poche serie di suoni, così che, più del significato specifico delle parole, conta la felicità della loro modulazione (forse Dante intendeva qualcosa di simile quando indicava in Cino il poeta della dolcezza amorosa).

Le scelte retoriche seguono con coerenza lo svolgersi del dettato poetico come linea sonora; compaiono così le figure dell'annominazione e della paronomasia, nella catena *salva* - *salute* - *salutare*. Allo stesso effetto contribuiscono l'iterazione al v. 4 («con lei»... «con lei») e, nel seguito del testo, le anafore ai vv. 5-6 e 10-11 e le allitterazioni in *r* e *l* ai v. 5-6, che anche altrove rendono i versi dolci e vivaci. Nella seconda parte del sonetto la sonorità piena e felice è data dalle *d* e dalle *n* di «Quando», «*adorna*», «*mondo*», «*deven*», «*giocondo*», «*domanda*», «*ascondo*», *rispondo*».

Anche sul piano lessicale, il senso di espansione vitale impresso al primo distico è dovuto a una modulazione peculiare del testo in filigrana: il «*tanto*», che introduce lo svolgimento del discorso logico della consecutiva dantesca, viene reso affermazione assoluta nel *tutto* dell'*incipit* ciniano, che viene collegato al superlativo «somma», al v. 2, e poi ripreso, con uguale corrispondenza di significato e di suono, al v. 3 e ai v. 9-10: «*par che* 'l mondo / sia *tutto pien di spiriti d'amore*». Qui Cino sottopone al processo generale di *amplificatio* l'immagine di Dante: dal singolo spirito che muove dalla bocca della donna si giunge alla presenza generalizzata degli spiriti d'amore, che nello spazio totale rappresentato dal poeta divengono quasi una qualità dell'aria. Per il resto, oltre alle parole rima già citate, tipiche della tradizione stilnovistica, ricorrono altri termini chiave dello *stil novo*, come «gentile», «villano», «occhi» ed i verbi connessi con il «vedere» («par», «vedute», «mostrare»), usati nei diversi modi verbali. La voce «spiriti», entrata nella tradizione del *dolce stile* con Cavalcanti, connota quasi un dato atmosferico ed è

priva della pregnanza e del rigore scientifico con cui ricorre nel secondo Guido.

La struttura «felice» del discorso si cala eufonicamente in quella del sonetto: quartine e terzine si chiudono in modo regolare, con il punto fermo; la sintassi è piana, articolata in una armoniosa ipotassi dal ritmo gradevole, senza spezzature né forzature. Interessante l'effetto di *stringendo* perentorio dell'ultima terzina, ottenuto con la giustapposizione di tre periodi nei tre versi: la domanda del «villan», l'intervento esplicativo, la risposta del poeta. Anche in questo caso Cino opera una variazione musicale (specificamente ritmica) su un tema ricorrente nello *stil novo* (per esempio nella canzone di Dante *Donne ch'avete intelletto d'Amore* [G8b], per cui «quando» la donna gentile «va per via», Amore raggela i «cor villani» «e qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa, o si morria»¹). Da notare la posposizione del soggetto rispetto al verbo e al complemento oggetto (vv. 5-6), ovvero del verbo reggente rispetto alla proposizione dichiarativa (v. 14) e infine (v. 8) il costrutto latineggiante con «per» e l'acusativo (*per mezzo di*).

Livello tematico

Si è detto che la caratteristica di Cino è quella di variare, ma comunque riproporre i *topoi* dei maggiori autori stilnovisti, in una rivisitazione manieristica e musicale nella quale consiste il suo contributo originale alla poesia dei «cuori gentili».

In questo sonetto si esalta la funzione salvifica del «dolce» saluto della donna, che incede accompagnata da Amore. Il saluto è così beatificante che i suoi effetti non si limitano al solo amante, ma si diffondono in tutto l'orbe terrestre e celeste, celebrando in terra un miracolo quotidiano e costante. La donna procede «adorna», vestita cioè della sua sola virtù, ed il mondo è rallegrato da infiniti spiriti d'amore che rendono giocoso, allegro, ogni cuore gentile. Quindi l'accento non è tanto puntato sul processo di beatificazione-purificazione spirituale-cognizione, sull'ineffabilità d'espressione del miracolo, il quale è piuttosto «novità» (quasi che la donna gentile sia spettacolo di Dio che rallegra cielo e terra), ma sugli effetti mondani dell'apparizione femminile. Da qui il possibile raccordo ad un altro aspetto peculiare della poesia di Cino: una maggior concretezza nella stilizzazione della vicenda amorosa, per cui il tempo e lo spazio in cui è posta la donna tendono ad assumere connotati più definiti, il personaggio femminile tende a personalizzarsi.

Spicca nel sonetto, infine, il discorso diretto del «villan», che teme gli effetti del passaggio della donna gentile. Con la risposta recisa il poeta, che gli consiglia di abbassare lo sguardo, si colloca orgogliosamente tra le anime «gentili». Vale la pena di sottolineare ancora una volta (come già si è fatto con Guinizzelli) che l'antitesi tra «gentil cor» e «cor» «villan» ha una precisa connotazione sociale: gli aggettivi infatti non sono più riferibili al contesto feudale e cavalleresco, ma al mondo comunale e borghese nel quale la poesia di Cino fiorisce.

¹ Abbiamo operato un montaggio dei vv. 31-33 e 35-36, per mostrarne il collegamento con i versi di Cino.

Come non è con voi a questa festa



¹ **Come:** *Come mai.*

² **adorno:** è sinonimo di bello; «lo bel viso adorno» indica la donna amata (sineddoche).

³ **richiesta:** *invitata.*

⁴ **'n chesta:** *alla ricerca.*

⁵ **quale... vesta:** *quale tra le donne abbia una veste bella.*

⁶ **poi miran:** *poi osservano;* «miran» è uno dei *verba videndi* tipici della tradizione stilnovistica.

⁷ **sospirar no storno:** *non smetto di sospirare.* Il poeta cioè attira l'attenzione di tutti perché non sa dissimulare i suoi sospiri.

⁸ **aspettava:** *mi aspettavo.*

⁹ **si appoia:** *si appoggia.*

¹⁰ **per Deo:** *in nome di Dio.*

¹¹ **fate... eo:** *fate in modo che io que-*

Come¹ non è con voi a questa festa,
donne gentili, lo bel viso adorno²?
perché non fu staman da voi richesta³
che venisse a onorar[e] questo giorno?

Vedete che ogn'om si mette 'n chesta⁴
per veder lei girandosi d'intorno,
e guardan[o] quale ave adorna vesta⁵,
po' miran⁶ me che sospirar no storno⁷.

Oggi aspettava⁸ veder la mia gioia
istar tra voi, e veder lo cor meo
che a lei come a sua vita s'appoia⁹.

Èo vi prego, donne, sol per Deo¹⁰,
se non volete ch'io di ciò mi moia,
fate sì che stasera la vegg' eo¹¹.

5

10

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto a rime alternate, costruito secondo lo schema ABAB, ABAB; CDC, DCD. La rima «richesta» : «chesta» è una rima ricca.

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Nell'analisi del precedente sonetto s'è detto che una maggior concretezza nella stilizzazione del personaggio femminile e nella connotazione spazio-temporale distingue la poesia di Cino da quella degli altri stilnovisti. È il caso del testo ora in esame, in cui il tempo e lo spazio si presentano nella loro qualità sociale: sono lo spazio e il tempo della festa nella società comunale e vengono entrambi scanditi esclusivamente dalle relazioni reciproche di gruppi e individui. Partecipano alla festa donne e uomini che, invitati la mattina («perché non fu *staman* da voi *richesta*», v. 3), si trattengono fino a sera («fate sì che *stasera* la vegg' eo», v. 14). È interessante al riguardo, che ciò avvenga *in assenza* della donna, a definire di per sé la stilizzazione del contesto sociale concreto della relazione amorosa del poeta. In un altro sonetto dell'assenza, *Deh non mi domandar perché sospiri*, Cino si trova a determinare lo spazio fisico di quella relazione: «e' miei occhi smagati / rimasi son della lor luce scuri [...] credendoli un poco rappagare, / veder fo loro spesso *li usci e' muri / de la contrada u' sono innamorati*» (vv. 9-10, 12-14).

Lo scorrere del tempo sociale, nelle sue diverse qualità, è dato dalla variazione dei tempi verbali: dal presente della festa, che sembra appena cominciata e genera le prime reazioni per l'assenza della donna

(«Come non è», v. 1; «ogn'om *si mette 'n chesta* / per veder lei», vv. 5-6); al passato remoto («perché non *fu* [...] *richesta*», v. 3), che socialmente implica la stigmatizzazione di un'infrazione delle regole del galateo; all'imperfetto («oggi *aspettava*», v. 9), che indica il tempo precedente alla festa, dei preparativi di ognuno, e la durata dell'attesa prima dell'inizio.

Il presente, in particolare, attraverso il dialogo, definisce anche lo *spazio sociale* e le relazioni tra i gruppi nella festa: l'io lirico, che fa parte a sé, dialoga al presente con un gruppo di donne, tra cui evidentemente quelle della casa ospitante: è il gruppo definito dalle locuzioni pronominali «con voi» (v. 1), «da voi» (v. 3), e dall'appellativo canonico «donne gentili» (v. 2). Il poeta si rivolge loro con un «Vedete» (v. 4), che introduce a sua volta l'osservazione di un movimento di sguardi: quello del gruppo degli uomini, separato sia da quello delle donne sia dal poeta stesso. All'interno del gruppo ognuno singolarmente guarda le vesti femminili, volgendosi intorno con circospezione per scoprire se c'è quella ornata dell'assente (vv. 6-7).

Nella definizione dell'aspettativa del poeta, all'imperfetto (vv. 9-10), lo spazio sociale torna spazio lirico, secondo la convenzione stilnovistica: il poeta bramava vedere la sua donna nel gruppo femminile, a debita distanza, e ciò spera ancora che avvenga prima della fine della festa (v. 14). Le circostanze concrete del dialogo sul piano spazio-temporale vengono definite dalla fitta trama dei deittici: dimostrativi («questa festa», v. 1; «questo giorno», v. 4); avverbi di tempo («staman», v. 3; «oggi», v. 9; «stasera», v. 14); pronomi personali

nobili (**conte**), fece il doloroso (**acerbo**) cammino (**passo**) della morte. «Donna» va inteso nel senso del latino *domina*, padrona, in linea con la tradizione provenzale. Seguendo la linea erotico-teologica dello *stil novo*, Cino nobilita la donna attribuendole tratti religiosi (essa è infatti adorna sia esteriormente, in quanto «onesta», sia spiritualmente, in quanto «fonte» di ogni virtù). Per questo i luoghi che accolgono l'amata acquisiscono la connotazione della beatitudine: la località di Sambuca, nei pressi di Pistoia, viene nobilitata dalla presenza delle spoglie di lei. Gli aggettivi «alto» e «beato» del v. 1 possono intendersi dunque in senso metaforico: il monte è nobilitato dalla presenza definitiva del corpo dell'amata.

⁹ **Quivi... Amore:** Qui (sul monte,

Quivi chiamai a questa guisa Amore⁹:
«Dolce mio Iddio, fa' che qui mi traggia¹⁰ 10
la morte a sé, ché¹¹ qui giace 'l mio core».

Ma poi che¹² non m'intese 'l mio signore¹³,
mi diparti' pur chiamando Selvaggia¹⁴;
l'alpe passai con voce di dolore¹⁵.

vicino alla tomba) *invocai* (**chiamai**)
Amore in questo modo (**a questa**
guisa).

¹⁰ **traggia:** *tragga*.

¹¹ **ché:** *perché*.

¹² **Ma... che:** *Ma dato che*.

¹³ **non... signore:** *il mio signore, Amore, non mi ascoltò, cioè non mi fece*

morire.

¹⁴ **mi... Selvaggia:** *mi allontanai continuando a invocare* (**pur invocando**) *Selvaggia*.

¹⁵ **l'alpe... dolore:** *attraversai* (**passai**) *i monti* (**l'alpe**) *con parole* (**voce**) *addolorate* (**di dolore**), cioè *attraversai a piedi la montagna pronunciando parole di dolore*. Una seconda interpretazione potrebbe

Analisi del testo

E15 

Livello metrico

Sonetto a rime incrociate secondo lo schema ABBA, ABBA; CDC, CDC. La parola «lasso» del v. 3 è in rima equivoca con «lasso» del v. 7 (in quest'ultimo verso infatti la parola è usata come interiezione e non come aggettivo).

Livello lessicale, sintattico, stilistico

Il sonetto presenta un repertorio ridotto del lessico stilnovistico, secondo la tecnica utilizzata da Cino, il quale canta il motivo amoroso attraverso la variazione di forme topiche ricorrenti che gli ha valso la qualifica di «manierista». L'epiteto «onesta» ad esempio, sostantivato al v. 4 e variato simmetricamente al v. 8 («già piena tutta d'adornenze conte»), rimanda al lessico tipico di Dante, in particolare a *Tanto gentile e tanto onesta pare* [G13b]; Amore, personificato secondo la tradizione, viene divinizzato per mezzo dell'appellativo cortese «signore».

Le rime sono usate in modo calcolato e puntuale, mirando a sottolineare la corrispondenza tra significato e significante. Nelle quartine, le rime derivate da «monte» («fronte», «fonte», «conte») sottolineano gli attributi fisici e spirituali della nobiltà e bellezza; l'altra serie di rime («sasso», «lasso», «passo», «lasso») evidenzia (anche tramite l'asprezza dei suoni) la condizione di dura sofferenza e tristezza del poeta.

Nelle terzine le parole rima «Amore», «core», «signore» appartengono tutte allo stesso campo semantico, mentre l'ultima rima («dolore») sviluppa in negativo la sequenza, sottolineando l'atmosfera drammatica della situazione. Il verbo «traggia», e l'invocazione a «Selvaggia», anch'esse in rima tra loro, collegano infine il rimpianto per la donna amata al desiderio di morte.

Le terzine sono poste in relazione con le quartine dal ritorno della parola «morte» (vv. 6 e 11), e dalla coppia «passo» (v. 6) - «passai» (v. 14). I richiami stabiliscono una corrispondenza tra la morte della donna e la dispe-

rata impotenza del poeta.

La costruzione è basata su anastrofi, ma lo stile è piano e lineare, secondo gli schemi dello *stil novo*.

Livello tematico

In questo sonetto il poeta rievoca la sofferenza per la morte di Selvaggia (la donna amata, forse legata alla famiglia dei Vergiolesi; ma potrebbe trattarsi di un *senhal*), attraverso la meditazione e l'interrogazione diretta al proprio io, che quasi autobiograficamente si confessa. La narrazione infatti avviene in prima persona: emerge così l'apporto personale di Cino alla tematica stilnovistica anche attraverso la connessione dell'esperienza amorosa a quella della morte della donna.

La visita alla tomba di Selvaggia diviene occasione per rimpiangere in modo accorato le bellezze, ormai per sempre perdute, dell'amata, secondo un processo di personificazione del sentimento e degli affetti (Cino si muove quindi in una dimensione diversa da quella, universalizzante, di Cavalcanti). Al poeta non rimane null'altro che invocare Amore affinché gli conceda la pace eterna, la morte, ma questo desiderio non viene esaudito, sicché l'io lirico, disperato, si allontana invocando a gran voce il nome di Selvaggia. Lo scenario è montano, solitario: si può notare in questa descrizione paesaggistica un'anticipazione di quella che sarà la poetica di Petrarca, lontana dalle convenzioni allegoriche e finalizzata a percepire, anche tramite il paesaggio, la realtà psicologica dell'io lirico. Non più stilizzata ed astratta come in genere è per gli stilnovisti, la natura in questo componimento è terrestre e concreta, ricca cioè di particolari realistici su cui campeggia la figura solitaria e dolente del poeta (il monte è alto e su di esso è la pietra sepolcrale che egli va a baciare); la donna inoltre è ammirata, desiderata ed invocata per la sua bellezza fisica e non solo per l'effetto nobilitante che produce sull'animo del poeta.