



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Retorica e stilistica del Fiore

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Arianna Longo
n° matr.1163073 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

Indice

Capitolo 1 Questioni introduttive al <i>Fiore</i>	5
1.1 L'attribuzione dantesca dell'opera	5
1.2 Il <i>Fiore</i> e il <i>Roman de la Rose</i>	13
Capitolo 2 Analisi del metro: il sonetto	17
2.1 La rima	19
2.1.2 La rima interna	29
2.2 Le figure di accumulazione: dittologie e elenchi	33
2.3 Simmetrie e equivalenze dentro al sonetto	38
2.4 Simmetrie e equivalenze tra sonetti	41
2.5 Connessioni tra sonetti	46
2.5.1 Legami rimici e fonici	46
2.5.2 Legami lessicali	59
2.5.3 Legami di tipo verbale	66
2.5.4 Legami che veicolano immagini o idee	68
2.5.5 Legami sintattici o che coinvolgono un periodo	72
2.5.6 Legami che coinvolgono il verso finale	75
2.5.7 Legami formati da diversi elementi, riuniti in un unico verso	75
2.6 Tre casi particolari	79
2.6.1 Il discorso di Falsembiante	79
2.6.2 Il discorso della Vecchia	83
2.6.3 La battaglia finale	87
Capitolo 3 Dante e i poeti del '200	91

3.1 Guittone d'Arezzo	91
3.2 Guido Guinizzelli	98
3.3 Guido Cavalcanti	102
3.4 Cecco Angiolieri	108
3.5 Rustico Filippi	114
Appendice 1: Lessico comico	117
Bibliografia	123

Capitolo 1: Questioni introduttive al *Fiore*

1.1 L'attribuzione dantesca dell'opera.

Una delle opere che maggiormente ha fatto discutere gli studiosi è il *Fiore*, un testo formato da 232 sonetti, accomunati dal medesimo schema metrico ABBA ABBA CDC DCD, che rielaborano e riassumono uno dei poemi più celebri del Medioevo, ovvero il *Roman de la Rose*. La prima questione è quella di comprendere a quale genere appartenga: alcuni infatti ritengono che il *Fiore* sia una lunga corona di sonetti, altri invece un poema, in virtù della sua estensione e del fatto che sviluppa un argomento narrativo unitario (cfr. Bellomo 2012, p. 199). Il secondo importante dibattito che emerge subito dopo la scoperta dell'opera, riguarda l'identificazione del suo autore. L'unico manoscritto che trasmette il *Fiore* è stato scoperto a Montpellier, dove è tutt'oggi conservato presso la Bibliothèque Interuniversitaire Section Medecin, con la segnatura H 438 (cfr. Malato 1999, p. 138). Il primo a dare notizia della sua scoperta è stato Ernesto Monaci nel 1878 nella rivista «Giornale della Filologia Romanza». La notizia suscitò molta curiosità, soprattutto in vista dell'edizione critica, che si prometteva di pubblicare a breve. Quest'ultima fu affidata a Castets, che fu ritenuto lo studioso più indicato, dal momento che aveva appena ottenuto la cattedra di Filologia Romanza, presso l'università di Montpellier. Egli pubblicò la prima edizione critica del *Fiore* nel 1881, attribuendolo a Dante Alighieri (cfr. Malato 1999, p. 138). Le prove che egli portò per giustificare la sua affermazione furono molteplici. La prima, definita la più importante, è quella della firma interna. Come scritto in precedenza, il *Fiore* costituisce una rielaborazione in sonetti della *Rose*. Nel corso della narrazione Guillaume de Lorris, uno dei due autori del poema, inserisce il proprio nome e parla in prima persona. Lo stesso fa l'autore del *Fiore*: nel passo corrispondente del suo modello, cita anche lui il proprio nome, ovvero Durante. Questo accade nel sonetto LXXXII, al verso 9.

Ch'e' pur convien ch'i' soccorra *Durante*,
Chéd i' gli vo' tener sua promessione,
Ché trop[p]o l'ho trovato fin amante.

(vv. 9-12, sonetto LXXXII)

Si tratta di una breve parte del discorso che il dio Amore rivolge alla sua Baronica: ordina a tutti i suoi componenti di distruggere il castello dove è racchiusa Bellaccoglienza, in virtù della promessa fatta all'Amante, il cui nome è Durante. Ma non è l'unica

attestazione presente nel *Fiore*: infatti Durante compare anche nel sonetto CCII, al verso 14.

Ma spesso falla ciò che 'l folle crede:
Così avvenne al buon di Ser *Durante*.

(vv. 13-14, sonetto CCII)

In questo componimento l'Amante ringrazia Bellaccoglienza per aver accettato i doni che le ha offerto e dichiara di essere suo. La ragazza, udito ciò, lo ringrazia e contraccambia le profferte. Ma, come affermano gli ultimi versi, le folli speranze di Durante non si avverano. Infatti, lo Schifo ha assistito al dialogo tra i due giovani e, come viene narrato nel sonetto seguente, interviene per separarli. La seconda firma interna dell'autore non trova nessuna corrispondenza nella *Rose* (cfr. Rossi 1996, p. 227). Rispetto alla prima si nota anche l'aggiunta de titolo *Ser* (verso 14), che era solitamente riservato a giudici, notai e ecclesiastici. In questo caso è privo di valenza professionale; è dotato, invece, di un significato burlesco e caricaturale (cfr. Rossi 1996, p. 227). Castets ritenne che fosse corretto identificare ser Durante proprio con Dante Alighieri. Egli avvalorò la sua ipotesi portando come prova della sua tesi un documento di Jacopo Alighieri, nel quale dichiara di essere figlio di Durante, conosciuto dalla maggior parte delle persone come Dante. Il fatto che Dante sia una forma abbreviata del nome Durante è attestato anche da un documento del 1343 (cfr. Bellomo 2012, p. 202).

La seconda prova portata da Castets ha per oggetto i versi 1-4 del sonetto XCVII.

Chi della pelle del monton fasciasse
Il lupo e tra l'le pecore il mettesse,
Credete voi, perché monton paresse,
Che delle pecore e' non divorasse?

(vv. 1-4, sonetto XCVII)

Questi quattro versi sono pronunciati da Falsembiante e sono una similitudine per spiegare che, come un lupo si traveste da montone per ingannare le pecore e divorarle più facilmente, così lui si traveste da uomo religioso per imbrogliare gli uomini. La particolarità di questi versi consiste nel fatto che sono contenuti nel commento del cosiddetto Falso Boccaccio del 1375 e che sono attribuiti a Dante (cfr. Bellomo 1999, p. 202).

La terza motivazione a favore dell'attribuzione del *Fiore* all'Alighieri si trova nel sonetto XCII. A parlare è ancora Falsembiante, il quale, per dimostrare la grandezza dei suoi inganni, cita alcuni uomini caduti vittima dei suoi intrighi.

Mastro *Sighier* non andò guari lieto:
A ghiado il fe' morire a gran dolore
Nella corte di Roma, ad Orbivieto.

(vv. 9-11, sonetto XCII)

Il protagonista di questi versi è Sigieri da Brabante, rinomato professore presso l'università di Parigi, come indica il termine *mastro* (verso 9), che ne sottolinea la carica (cfr. Rossi 1996, p. 112). Egli era il «principale esponente dell'averroismo latino, detto anche aristotelismo radicale, che negava alcune posizioni dell'ortodossia cristiana» (Rossi 1996, p. 212). Le sue idee gli costarono prima la censura da parte delle autorità ecclesiastiche parigine nel 1270, poi la condanna del vescovo di Parigi nel 1277. A Orvieto venne ucciso con un colpo di spada da un suo servitore tra il 1283 e il 1284 (cfr. Rossi 1996, p. 212). La figura di Sigieri di Brabante ritorna anche nella terza cantica della *Commedia*: la vicenda dello studioso viene accennata ai versi 133-138 del canto X.

Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
gravi a morir li parve venir tardo:

essa è la luce eterna di *Sigieri*,
che, leggendo nel Vico de li Strami,
silogizzò invidiosi veri.

(vv. 133-138, canto X, Paradiso)

Questi sono alcuni dei versi con cui San Tommaso presenta le anime che si fanno incontro a Dante: egli infatti si trova nel quarto cerchio, nel quale incontra gli Spiriti Sapienti. San Tommaso, desiderando aiutare il pellegrino a comprendere quello a cui assiste, gli elenca le anime che si trovano lì assieme a lui, citando anche lo spirito di Brabante. La sua morte si connette alla persecuzione ecclesiastica, come indicato dal verso 138 *silogizzò invidiosi veri*, ovvero «dimostrò verità per via di sillogismi invise a molti» (cfr. Chiavacci Leonardi 2001, p. 188).

La quarta prova portata da Castets si trova nel sonetto LXXXVIII, nel quale Falsembiante, facendo la sua prima comparsa nella narrazione, si presenta dicendo che tutti i crimini

che commette non gli vengono imputati perché indossa l'abito domenicano, come Frate Alberto.

Perch'ì' la mia malizia mi ripogna
Vest'io la roba del buon *frate Alberto*;
Chi tal rob' àe non teme mai vergogna (vv. 12-14, sonetto LXXXVIII)

Il *frate Alberto*, citato al verso 13, viene identificato con il filosofo e teologo Alberto Magno; visse tra il 1193 e 1280 (cfr. Rossi 1996, p. 106). Viene ricordato in quanto difese gli ordini medicanti dalle accuse scagliate da Guglielmo di Saint-Amour e in quanto oppositore delle tesi di Sigieri di Brabante (cfr. Rossi 1996, p. 107), entrambi menzionati nel sonetto XCII del *Fiore*, rispettivamente ai versi 9 e 12. La figura di Alberto Magno compare anche in altre opere dantesche. È presente infatti nel sonetto *Messer Brunetto, questa pulzelletta*, testo che fa parte del corpus delle *Rime*.

Se voi non la intendete in questa guisa,
in vostra gente ha molti frati Alberti
da intender ciò ch'è posto loro in mano. (vv. 9-11, sonetto XCIX)

Si tratta di un sonetto nel quale Dante si rivolge a *messer Brunetto* (verso 1), che viene identificato dagli studiosi con Brunetto Brunelleschi, un fiorentino vissuto nella seconda metà del '200 (cfr. Cudini 1979, p. 196). Il poeta invia all'amico un componimento, designato con il nome di *pulzelletta* (verso 1), per la cui interpretazione è necessario rivolgersi a frate Alberto (cfr. Cudini 1979, p. 197). Il riferimento è chiaramente ironico, dal momento che viene invocato l'aiuto di un grande esperto di Aristotele per comprendere il significato della *pulzelletta*, testo che molti studiosi, tra cui Bellomo, identificano proprio con il *Fiore* (cfr. Bellomo 2002, p. 203). Frate Alberto viene esplicitamente menzionato anche nel canto X del Paradiso, ai versi 97-99.

Questi che m'è a destra più vicino,
frate e maestro fummi, ed esso *Alberto*
è di Cologna, e io Thomas d'Aquino. (vv. 97-99, canto X, Paradiso)

A parlare è Tommaso d'Aquino, che presenta a Dante alcune anime presente nel Cielo degli Spiriti Sapienti. Al verso 98 il santo indica colui che è stato suo confratello e maestro, ovvero Alberto Magno, originario di Colonia (cfr. Chiavacci Leonardi 2001, p. 184).

L'ultima prova portata da Castets si collega alla candida Rosa dei Beati, il luogo dove risiedono le anime del Paradiso. Esse siedono su seggi, la cui disposizione ricorda l'immagine di una rosa. Il filologo riteneva che la candida rosa fosse una palinodia della rosa carnale, motore del poema giovanile dantesco. Questa è la prova più debole tra tutte quelle elencate da Castets. Egli stesso era dubbioso circa questa ipotesi; non stupisce quindi che sia stata quella più contestata e attaccata da altri studiosi che si sono occupati della vicenda dell'attribuzione del *Fiore*.

L'edizione pubblicata da Castets venne accolta con favore dal pubblico; in particolare Guido Mazzoni e Francesco d'Ovidio ritennero corretto attribuire a Dante il poema (cfr. Enciclopedia Dantesca Treccani, s.v. Il Fiore). A dimostrazione della loro affermazione, i due studiosi portarono come prova la presenza della parola rima *Cristo* nel *Fiore*, nella *Tenzione* con Forese Donati e nella *Commedia*.

Nel *Fiore* sono presenti tre sequenze rima con il termine *Cristo*. La prima si trova nel sonetto CIV, in cui il dio Amore chiede a Falsembiante di rivelare ogni suo inganno e tradimento.

Ché·ttu mi pari un uon di *Gesocristo*,
E 'l portamento fai di santo ermito.»
«Egli è ben vero, ma i' sono *ipocristo*.»

«Predicar astinenza i' t'ò udito.»
«Ver'è, ma per ch'i' faccia il viso *tristo*,
I' son di buon' morsei dentro farsito.»

(vv. 9-14, sonetto CIV)

La prima sequenza rimica è formata dalle parole *Gesocristo: ipocristo: tristo* (rispettivamente versi 9, 11 e 13). Tra i tre vocaboli utilizzati quello più interessante è *ipocristo* (verso 11), per il significato che ne dà Falsembiante. Egli infatti si definisce con questo aggettivo per indicare il suo atteggiamento da falso Cristo, ovvero il comportamento di colui che ha solamente l'apparenza esteriore del Cristo (Rossi 1996, p. 127).

La seconda sequenza si trova nel sonetto CXVII del *Fiore*, dove, nuovamente Amore e Falsembiante dialogano tra di loro.

«Cotesta mi par gran dislealtate»,
Rispose Amore, «or non credi tu 'n *Cristo*?»
«I' non, chéd e' sarà pover e *tristo*

Colu' che viverà di lealtate.

(vv. 1-4, sonetto CXVII)

Il dio Amore chiede al suo interlocutore se crede in Cristo, ovvero se segue dei precetti religiosi. Falsembiante risponde negativamente, dichiarando che preferisce essere ricco e potente che povero e *tristo* (verso 3), ovvero infelice (cfr. TLIO, alla voce *tristo*).

L'ultima sequenza rimica si trova nel sonetto CXXIII.

I' sì son de'valletti d'*Antecristo*,
Di quel' ladron che dice la Scrittura,
Che fanno molto santa portatura,
E ciaschedun di loro è *ipocristo*.

Agnol pietoso par quand' uon l' à visto;
Di fora sì fa dolze portatura;
Ma egli è dentro lupo per natura,
Che divora la gente *Gesocristo*.

(vv. 1-8, sonetto CXXIII)

A parlare è sempre Falsembiante, il quale afferma di essere un ipocrita, poiché all'apparenza è docile e mansueto come un agnello, nel profondo, invece, è un lupo pronto a scagliarsi contro i seguaci di Cristo. Si nota come in questa terza e ultima sequenza siano presenti due termini che ricorrevano anche nella prima, ovvero *ipocristo* (verso 4) e *Gesocristo* (verso 8).

La parola rima *Cristo* si trova anche nel sonetto *Bicci novel figliuol di non so cui*, che fa parte della *Tenzzone* tra Dante e Forese Donati.

E tal giace per lui nel letto *tristo*,
per tema non sia preso a lo 'mbolare,
che gli appartien quanto Giosepp'a *Cristo*.

Di Bicci e de' fratei posso contare
che, per lo sangue lor, del *malacquisto*
sanno a lor donne buon cognati stare.

(vv. 9-14, sonetto LXXVII)

Il testo ha per protagonista Bicci, un giovane ragazzo noto ai suoi concittadini per la sua tendenza a rubare dalla borsa delle persone che gli passano accanto. Per questo suo comportamento un uomo ora si trova steso a letto, afflitto e *tristo* (verso 9), ovvero infelice e preoccupato. Dante, alla fine della prima terzina, commenta dicendo che costui gli è padre come lo fu San Giuseppe per Cristo, ovvero solo padre putativo (cfr. Cudini 1979, p. 125), facendo intendere che non si sa chi sia il vero padre del ragazzo. Si nota

quindi come la parola *Cristo* (verso 11) rimi con termini non positivi come *tristo* (verso 9) e *malacquisto* (verso 13).

Mazzoni e D'Ovidio ritengono che alla somma dei quattro casi blasfemi, corrisponda la quadruplicata serie rimica, presente nel *Paradiso*, dove *Cristo* rima esclusivamente con sé stesso (cfr. Rossi 1996, p.127 e cfr. Enciclopedia Dantesca Treccani, s.v. Il Fiore). La prima serie si trova nel canto XII, ai versi 71-75.

Domenico fu detto; e io ne parlo
sì come de l'agricola che *Cristo*
ellesse a l'orto suo per aiutarlo.

Ben parve messo e famigliar di *Cristo*:
ché 'l primo amor che 'n lui fu manifesto,
fu al primo consiglio che diè *Cristo*. (vv. 71-75, canto XII *Paradiso*)

Questi versi fanno parte del lungo discorso di Bonaventura da Bagnoregio, un francescano, che tesse le lodi di San Domenico, fondatore dell'ordine che da lui prende il nome. Lo definisce agricoltore e servitore di *Cristo*, dal quale prese l'esempio di votarsi alla povertà. La seconda serie rimica si trova nel canto XIV, ai versi 104-108.

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;
ché quella croce lampeggiava *Cristo*,
sì ch'io non so trovare essempro degno;

ma chi prende sua croce e segue *Cristo*,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell' albor balenar *Cristo*. (vv. 104-108 canto XIV, *Paradiso*)

Questi versi descrivono la visione che si offre agli occhi di Dante, appena giunto nel Cielo di Marte. Due raggi luminosi, formati da innumerevoli stelle, si incrociano formando una croce a bracci uguali, all'interno della quale compare l'immagine di *Cristo*. Il poeta si scusa con i suoi lettori poiché non è in grado di raffigurare, con le parole, ciò a cui ha assistito. La terza serie rimica si trova al canto XIX, ai versi 104-108.

esso ricominciò: «A questo regno
non salì mai chi non credette 'n *Cristo*,
né pria né poi ch'el si chiavasse al legno.

Ma vedi: molti gridan "*Cristo, Cristo!*",
che saranno in giudicio assai men *prope*
a lui, che tal che non conosce *Cristo* (vv. 104-108 canto XIX, *Paradiso*)

Dante si trova nel Cielo di Giove, che ospita gli Spiriti Giusti. Questi ultimi si dispongono in modo tale da formare un'immagine di un'aquila, simbolo che rese i Romani degni di reverenza da parte di tutto il mondo (cfr. Chiavacci Leonardi 2001, p. 349). Le anime dialogano con il poeta di argomenti di natura teologica; in questi versi spiegano in cosa consiste la vera fede. Esse spiegano a Dante che mai nessuno si è salvato senza la fede in Cristo, la quale deve essere vera e sincera. Infatti, non basta professarsi seguaci di Cristo a parole, poiché è necessario dar prova della propria fede con le azioni e le opere (cfr. Chiavacci Leonardi 2001, p. 350). La quarta e ultima serie si trova al canto XXXII, ai versi 83-87.

ma poi che 'l tempo de la grazia venne,
senza battesimo perfetto di Cristo
tale innocenza là giù si ritenne.

Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo.

(vv. 83-87 canto XXXII, Paradiso)

Dante si trova nell'Empireo assieme a San Bernardo, il quale gli descrive in che modo le anime si dispongono nella Candida Rosa; in questi versi si sta riferendo alle anime dei bambini. Il Santo spiega che, dopo la venuta di Cristo, i bambini possono accedere al Paradiso solo se hanno ricevuto il Battesimo; in caso contrario le loro anime andranno nel Limbo (cfr. Chiavacci Leonardi 2001, p. 581).

Nel 1965 Gianfranco Contini interviene nel dibattito, pubblicando l'articolo *La questione del Fiore*, nel quale si dichiara a favore nell'attribuire il *Fiore* a Dante. Egli, a sostegno della sua tesi, riporta numerose prove di carattere lessicale e fonetico. Una di queste consiste nel termine «gibetto», il cui significato è «patibolo», riscontrabile sia nel *Fiore*, sia nella *Commedia*. Infatti, la prima occorrenza del vocabolo si trova nel sonetto L, al verso 10, che recita *il su' nemico, insin che si' al giubetto*. Compare anche al canto XIII dell'Inferno, al verso 151, con una variazione grafica, *io fei gibetto a me de le mie case*.

Tuttavia, Contini ha ritenuto come più valide e convincenti le prove di tipo formale, poiché ha riscontrato «una fitta rete di corrispondenze lessicali, morfo-sintattiche, stilistiche e retoriche» tra cui spicca la «ripresa di dati fonici in analoghe congiunture ritmiche e sintattiche» (cfr. Malato 2017, pp. 141-142) tra i versi del *Fiore* e della *Commedia*. Uno tra i numerosi esempi riportati è dato dal verso 9 del sonetto XXVI del

Fiore, a cui si possono accostare il verso 76 del canto XXXIII dell'*Inferno* e il verso 21 del canto III del *Paradiso*.

Allora ricigna il viso e *gli oc[c]hi* TORna (v. 9 sonetto XXVI Fiore)

Quand'ebbe detto ciò, con *li occhi* TORTi (v. 76 canto XXXIII Inferno)

Per vedere di cui fosser, *li occhi* TORsi (v. 21 canto III Paradiso)

Si nota una coincidenza tra le clausole, poste tutte nel secondo emistichio del verso, sia dal punto di vista del significato, sia dal punto di vista del suono. La seconda e la terza esemplificazione, infatti, contengono il sostantivo *occhi*, a cui segue il verbo *torcere*, coniugato in diversi tempi. La prima, invece, presenta il termine *occhi*, seguito dal verbo *tornare*, usato nel senso di «stravolgere» (cfr. Rossi 1996, p. 36). Quest'ultimo contiene il suono [tor], che richiama quello presente negli altri due esempi.

Un secondo esempio si trova al verso 4 del sonetto XIV del *Fiore* e al verso 79 del canto II dell'*Inferno*.

Di non fare GRAzia *al meo* dOMANDAMENTO (v. 4 sonetto XIV Fiore)

Tanto m'agGRAda *il tuo* cOMANDAMENTO (v. 79 canto II Inferno)

Si nota come nel primo emistichio di entrambi i versi ci sia una corrispondenza fonica data dal gruppo [gra], a cui segue un aggettivo possessivo e i termini *domandamento* e *comandamento*, che differiscono di un solo fonema. Dunque, Contini, forte di queste prove, inserisce il *Fiore* nell'edizione nazionale delle opere dantesche del 1984, sottolineando, ancora una volta, che quest'opera è attribuibile a Dante¹.

1.2 Il *Fiore* e il *Roman de la Rose*

Il *Fiore* riassume e rielabora uno dei più importanti romanzi medievali in lingua francese, il *Roman de la Rose*. Il *Roman de la Rose* è un'opera composta da due autori, che distano tra loro di circa quarant'anni e che si differenziano per il modo in cui composero le rispettive parti del romanzo. La prima la si deve a Guillaume de Lorris il quale, tra il 1229 e il 1236, scrisse 4058 versi (cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. Roman de la Rose). La sua

¹ Quanto scritto si basa anche sulla conferenza relativa al *Fiore* tenuta dal professor Marco Berisso, il 21 maggio 2018 a Padova, presso palazzo Maldura.

narrazione ruota attorno al mondo cavalleresco, del quale celebra la civiltà e gli ideali. Egli scinde il tradizionale binomio delle armi e degli amori, poiché i suoi versi raccontano una storia d'amore, nei quali la guerra compare in modo sporadico, solamente come metafora di conflitti interiori nei personaggi (cfr. Vanossi 1979, p. 9). All'incirca quarant'anni dopo, tra il 1275 e il 1280 Jean de Meung intraprese la continuazione dell'opera; egli aggiunse 12722 versi (cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. Roman de la Rose). Con il mutare dell'autore, muta lo stile dell'opera. Infatti, Jean de Meung abbandona una narrazione focalizzata sugli amori e l'ambiente cortese, preferendone una dal tono più intellettuale: sono presenti, infatti, numerose digressioni di carattere culturale e dotto. Il romanzo, quindi, assume l'aspetto di una sorta di enciclopedia che raccoglie tutto il sapere medievale (cfr. Farinelli 1971, pp. 139-140).

La dipendenza del *Fiore* dalla *Rose* emerge dalla lingua, che è caratterizzata per una numerosa presenza di francesismi. Essi, all'interno del poemetto, hanno un'estensione tale da sconfinare ben oltre i limiti della prassi poetica del Duecento (cfr. Enciclopedia Dantesca, s.v. Fiore). La maggioranza dei francesismi presenti nel testo dantesco sono delle traduzioni di termini tratti dalla *Rose*. Infatti, Dante inserisce nei suoi sonetti delle traslitterazioni del testo francese. Il risultato di questa operazione si concretizza nella presenza di vocaboli e di espressioni che, sebbene rese in lingua volgare, richiamano dal punto di vista grafico e grammaticale i loro corrispettivi francesi (cfr. Vanossi 1979, p. 224).

Un esempio è dato dal verso 9 del sonetto XV che recita *perciò che lla figl[i]uola Cortesia*. Esso contiene un genitivo detto «alla francese», che viene mantenuto anche nel testo dantesco; quindi deve essere parafrasato «poiché la figlia di Cortesia».

Un altro esempio si trova ai versi 1-2 del sonetto XLIX.

Com' era gito il fatto eb[b]i contato
A motto a motto, di filo in aguglia (vv. 1-2 sonetto XLIX)

Si tratta dei versi incipitari del sonetto XLIX, nei quali l'Amante dichiara all'Amico, con il quale sta dialogando, di avergli raccontato nei minimi particolari tutte le sue disavventure. Il verso 2 si caratterizza per la presenza di due espressioni formate da francesismi. La prima di esse è *a motto a motto*, che significa letteralmente «parola per parola» (Rossi 1996, p. 62). Infatti, il termine *motto* ricalca il francese *mot*, il cui

significato è «parola», «vocabolo». La seconda espressione è *di filo in aguglia*, che deve essere parafrasata con «per filo e per segno» (Rossi 1996, p.62), ma che, letteralmente, significa «di filo in ago», dal momento che *aguglia* deriva da *aiguille*, parola che indica l'ago con cui si cuce.

Esempi di questo genere sono assai numerosi e frequenti lungo tutto il *Fiore*. Tuttavia, accanto a termini che sono desunti dal *Roman de la Rose*, ve ne sono presenti molti altri che non trovano nessuna corrispondenza nel romanzo francese (Vanossi 1979, p. 230). La maggior parte di essi fa parte di un lessico noto ai poeti, formato da vocaboli tratti dalle *chansons des gestes* (Viel 2016, p. 109). Un esempio di termine tratto dall'epica è *asiglio*; si trova al verso 4 del sonetto XXXVI, che recita *con quella che m'avea messo 'n asiglio*. Si tratta di un francesismo crudo, che ricalca con precisione la parola francese *eissil*. L'intera espressione «mettere in asiglio» significa «distruggere» o «angosciare»; è possibile riscontrarla con grande frequenza nelle canzoni di gesta (Viel 2016, p. 109). Altro esempio di termine desunto dal mondo cavalleresco è *brocciare*. È un verbo tecnico delle *chansons des gestes*, che significa «speronare» o «spronare con gli speroni» (TLIO, s.v. brocciare). Nel *Fiore* compare al verso 2 del sonetto CLXVIII.

E s'ella ne prendesse gran funata,
Di que' che ciaschedun la vuol *brocciare*,
Sì si dé ben la femina avisare
D'assegnare a ciascun la sua giornata (vv. 1-4 sonetto CLXVIII)

Il lemma fa parte del lungo discorso che la Vecchia rivolge a Bellaccoglienza, con lo scopo di educarla a *un'ars amandi* agli antipodi dell'amor cortese. In questo sonetto consiglia alla sua protetta di assegnare un giorno fisso a ciascun amante, in modo tale da evitare che l'uno sappia dell'altro. *Brocciare* (verso 2) viene utilizzato con il significato di «speronare» o anche «infilzare» (Rossi 1996, p. 193), con un'evidente allusione di tipo sessuale.

Nel poema dantesco convivono anche altri francesismi attinenti all'ambito dell'osceno e triviale. Un esempio è dato il termine *merdaglia* che compare nel sonetto CLXIX, ai versi 7-8.

Non t'intrametter di cotal *merda[g]lia*,
Ché troppo i' '1 ti por[r]ia a gran fallore (vv. 7-8, sonetto CLXIX)

Anche questi versi fanno parte del discorso della Vecchia, che spiega alla giovane ragazza in che modo deve considerare gli uomini che non hanno soldi né ricchezze. Il vocabolo deriva dal francese *merdaille*, attestato con frequenza in testi teatrali in antico francese (Viel 2016, p. 112). Veniva utilizzato come appellativo infamante, funzione che Dante riprende e inserisce nella sua opera.

Tuttavia, le riprese dal francese non sono formate esclusivamente da vocaboli attinti da testi letterari: infatti nel tessuto linguistico sono presenti dei prestiti mutuati dal vocabolario pratico e comune (Viel 2016, p. 112). Un esempio è *bianchetto*, al verso 10 del sonetto XC.

E ciascun dice ch'è religïoso,
Perché vesta di sopra grossa lana,
E 'l morbido *bianchetto* tien nascoso (vv. 9-11, sonetto XC)

Questi versi fanno parte del discorso che Falsembiante rivolge al dio Amore. Egli dichiara di frequentare religiosi falsi e ipocriti, dall'apparenza umile e dimessa, data dalle vesti di lana grosse, che in realtà nascondono delle morbide sottovesti. Essi si abbigliano in questo modo per ingannare più facilmente i fedeli e per rubare loro quantità maggiori di denaro. La parola *bianchetto* significa «camicia sottile di lana bianca» (TLIO, s.v. bianchetto) e non si trova né nel *Roman de la Rose*, né in nessun altro testo di carattere letterario. Tuttavia, compare in molto testi di natura mercantile, dai quali è stato desunto (Viel 2016, p. 113).

Capitolo 2. Analisi del metro: il sonetto.

L'aspetto che maggiormente colpisce del *Fiore* è il metro utilizzato, ovvero il sonetto. Quando Dante scrisse l'opera, all'incirca tra il 1285 e il 1290, il sonetto aveva già assunto un ruolo predominante all'interno della produzione lirica volgare. Ritenuto la forma metrica per eccellenza della tradizione poetica alta, era stato utilizzato da tutti i predecessori del poeta fiorentino, tra cui si ricordano Guittone, Guinizzelli e Cavalcanti. Stupisce quindi il suo impiego in un contesto agli antipodi, ovvero nell'ambito dello stile comico, dove diventa veicolo per narrare le peripezie del giovane Amante per conquistare il fiore della sua amata Bellacoglienza. Questo non significa che il sonetto sia stato depauperato dalle sue caratteristiche che lo legano al registro alto della lingua, anzi, al suo interno si riscontrano dei tratti che saranno ripresi dal Dante maturo. Infatti tutti i 232 sonetti del *Fiore* presentano il medesimo schema rimico, ovvero ABBA ABBA nelle quartine e CDC DCD nelle terzine. Questo schema, che diventerà canonico nel Trecento, era tutt'altro che scontato quando Dante compose la sua opera. La maggioranza dei sonetti allora realizzati, presentava una scansione a rime alterne nelle quartine (ABAB ABAB): questo era l'unico schema conosciuto dai siculo-toscani e da Guittone, che permetteva di suddividere le quartine in quattro distici. Con la sua innovazione, Dante crea un legame che salda insieme le due quartine, le quali possono messe in relazione con le due terzine, creando così un gioco di confronti e di richiami.

Dal punto di vista della struttura esterna del sonetto, il *Fiore* presenta una ripartizione strofica che prevede la seguente divisione: 4+4+3+3. Infatti nel 72% dei sonetti (ovvero 166 su 232) è presente una pausa forte tra le due quartine, e nel 77,6% (ovvero 180 su 232) tra le terzine. Anche se in percentuale e numero minoritari, si riscontrano all'interno dell'opera delle differenti ripartizioni strofiche. Infatti nel 28% dei componimenti (ovvero 66 su 232) le quartine non sono divise da nessuna pausa forte e costituiscono un unico blocco di otto versi continui. Inoltre accade che, nel 22,4% dei sonetti (ovvero 52 su 232), le terzine non presentino alcuna pausa forte, se non al termine dei sei versi.

Tabella 1- Le quartine.

Quartine	4+4	8 versi continui
Numero	166	66
Percentuale	72%	28%

Tabella 2- Le terzine:

Terzine	3+3	6 versi continui
Numero	180	52
Percentuale	77,6 %	22, 4%

Inoltre si riscontra una divisione tra fronte e sirma nell'87,5 % dei testi, ovvero 203 su 232, in cui le due macro parti, in cui si divide il sonetto, sono separate da una pausa forte. Questo non accade solo nel 12, 5% dei componimenti, ovvero in 29 sonetti su 232 totali.

Tabella 3- Divisione tra fronte e sirma.

Divisione tra fronte e sirma	Presente	Non presente
Numero	203	29
Percentuale	87,5%	12,5%

Questa ripartizione netta tra le componenti della forma metrica non implica necessariamente una sintassi e una ricerca sulle rime poco profonda. Anzi, l'autonomia delle singole parti fa sì che Dante abbia accolto nella sua opera le più disparate scelte stilistiche, sia dal punto di vista interno al sonetto sia tra un componimento e l'altro.

Tenendo conto che i sonetti del *Fiore* sono accomunati dal medesimo schema rimico e dalla medesima struttura strofica, è possibile definire l'opera come una lunga corona di sonetti (accostandosi a quella composta da Guittone) o come un breve poema. Interessante è anche la definizione avanzata da Luigi Vanossi, che interpreta l'intero poemetto come una «sorta di canzone o piuttosto come un'anti-canzone» (Vanossi 1979, p. 153), per il fatto che, originariamente, il sonetto era sentito prossimo alla stanza di canzone. Ma

Vanossi preferisce parlare di un'«anti-canzone» poiché il *Fiore* presenta una tematica comica che si allontana dallo stile alto e tragico che caratterizza il genere della canzone.

2.1 La rima.

Dopo un'attenta analisi dei singoli testi, si possono apprezzare le svariate soluzioni che Dante ha adottato per le rime, nonostante sia ancora in una fase giovanile della sua produzione. Nel *Fiore* la ricerca rimica si differenzia da quella presente in altre opere. Ad esempio nella *Commedia* la rima, in alcuni casi, enfatizza e sottolinea quanto viene narrato o descritto nei versi. Emblematici sono i versi 16-18 del canto VI dell'*Inferno*.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra. (vv. 16-18, canto VI, *Inferno*)

Si tratta della descrizione che Dante fa di Cerbero, il guardiano posto a guardia del terzo cerchio, in cui sono puniti i golosi. Il poeta sottolinea i tratti umani del guardiano infernale, come gli *occhi* e la *barba* (verso 16), che però vengono presentati come orribili e bestiali: i primi infatti sono di color rosso acceso, mentre la seconda è sporca e di colore molto scuro (cfr. Chiavacci Leonardi 1999, p. 106). La rima *atra: isquarta* enfatizza quest'immagine, utilizzando il gruppo consonantico [tr], un suono duro e cupo, che ben si accosta a quanto viene espresso nei versi. Nel *Fiore*, dunque, manca questo tipo di ricerca rimica; Dante infatti si concentra su alcune tipologie di rime, ovvero su quelle desinenziali, suffissali e categoriali.

Spiccano per la loro frequenza le rime desinenziali. Analizzando infatti i 232 sonetti dell'opera, ci si imbatte in numerose parole che terminano con una desinenza verbale, sia nelle quartine che nelle terzine. Questo aspetto lo ha dimostrato Ignazio Bandelli nei suoi *Studi Danteschi*, dove scrive che più di 300 delle 928 rime che compongono l'opera appartengono a questa categoria (cfr. Bandelli 2015, p. 529). L'utilizzo della rima desinenziale si inserisce entro la tradizione propria del sonetto comico (cfr. Bandelli 2015, p. 530), a cui il *Fiore* guarda. Esempio di questa caratteristica è il sonetto XI, la cui rima A è interamente costruita sulla desinenza *-are* dell'infinito.

XI.- *L'Amante e l'Amico*.

Ragion si parte udendomi parlare,
E me fu ricordato ch'i' avea

Un grande amico lo qual mi solea
In ogni mio sconforto confortare. 4

Sì ch'i' no'l misi guari a ritrovare,
E dissigli com' e' si contenea
Lo Schifo ver' di me, e che pareo
Ch'al tutto mi volesse guer[r]eggiare. 8

E que'mi disse: «Amico, sta sicuro,
Ché quello Schifo sì à sempre in usanza
Ch'a cominciar si mostra acerbo e duro. 11

Ritorna a llui, e non ab[b]ie dottanza:
Con umiltà tosto l'avrà' maturo,
Già tanto non par fel né san' pietanza». 14

Esempi ancora più pregnanti sono costituiti dai sonetti XCVII e CCXXX, entrambi interamente costituiti da rime desinenziali, sia nelle quartine che nelle terzine.

XCVII. – *Falsembiante.*

«Chi della pelle del monton fasciasse
I lupo e tra lle pecore il mettesse,
Credete voi, perché monton paresse,
Che delle pecore e' non divorasse? 4

Già men lor sangue non desiderasse,
Ma vie più tosto inganar le potesse,
Po' che la pecora nol conoscesse;
Se si fug[g]isse, impresso lui n' andasse. 8

Così vo io, mi' abito divisando,
Chéd i' per lupo non sia conosciUTO,
Tutto vad' io le genti divorando; 11

E, Dio merzé, i' son sì provedUTO,
Ched i' vo tutto 'l mondo og[g]i truffando,
E sì son santo e produomo tenUTO.» 14

CCXXX. – [...]

Pe più volte falli' a llui ficcare,
Perciò che 'n nulla guisa vi capea;
E lla scarsella c[h]'al bordon pendea,
Tuttor disotto la facea urtare, 4

Credendo il bordon me' far entrare;
 Ma già nessuna cosa mi valea.
 Ma a la fine i' pur tanto scotea,
 Ched i' pur lo faceva oltre passare: 8

Si ch'io allora il fior tutto sfogl[i]ai,
 E la semenza ch'i' avea portATA,
 Quand'eb[b]i arato, si·lla seminai. 11

La semenza del fior v'era cascATA:
 Amendue insieme si·lle mescolai,
 Che molta di buon'erba n'è po' nATA. 14

Nei tre componimenti si riscontrano le due forme che maggiormente compaiono tra le rime desinenziali di carattere verbale, ovvero quelle realizzate con le desinenze dell'infinito (*ficcare*, v. 1, *urtare*, v. 4, *entrare*, v. 5, *passare* v.8, sonetto CCXXX) e del participio passato (*conosciuto* v. 10, *provveduto* v. 12, *tenuto* v. 14 sonetto XCVII; *portata* v. 10, *cascata* v. 12, *nata*, v. 14 sonetto CCXXX). Soprattutto di quest'ultime si è occupato Bandelli, che ha individuato più di cento rime costruite con questa forma verbale (cfr. Bandelli 2015, pp. 529-530). Ma le rime desinenziali non si esauriscono solamente con le formazioni di tipo verbale; ne sono presenti alcune anche di tipo suffissale. Quelle di maggiore rilievo sono costituite dalle desinenze in *-enza* e *-anza*. Emblematici sono i sonetti IV, XI, XXX e CLII.

IV. – *L'Amante e Amore.*

Con una chiave d'or mi fermò il core
 L'Amor, quando così m'eb[b]e parlato;
 Ma primamente l'à nett'e parato,
 Sì c[h]'ogni altro pensier n'à pinto fore. 4

E po' mi disse: «I' sì son tu' signore
 E tu sì se' di me fedel giurato:
 Or guarda che 'l tu' cor non sia 'mpacciato,
 Se non di fino e di leal amore. 8

E pensa di portar in pacienza
 La pena che per me avrà' a soffrire,
 Inanzi ch'io ti doni mia sentenza: 11

Ché molte volte ti parrà morire;
 Un'ora gioia avrai, altra, doglienza;
 Ma poi dono argomento di guerire». 14

XI. – *L'Amante e l'Amico.*

Ragion si parte udendomi parlare,
E me fu ricordato ch'i' avea
Un grande amico lo qual mi solea
In ogni mio sconforto confortare. 4

Si ch'i' no'l misi guari a ritrovare,
E dissigli com' e'si contenea
Lo Schifo ver' di me, e che pareo
Ch'al tutto mi volesse guer[r]eggiare. 8

E que'mi disse: «Amico, sta sicuro,
Ché quello Schifo s'è sempre in *usanza*
Ch'a cominciar si mostra acerbo e duro. 11

Ritorna a llui, e non ab[b]ie *dottanza*:
Con umiltà tosto l'avrà' maturo,
Già tanto non par fel né san' *pietanza*». 14

XXX. – *L'Amante.*

Quand'el[l]' ebbe il castel di guernigione
Fornito s'è com' egli era mestiere,
Ad ogni porta mise su' portiere,
De' più fidati c[h]'avea in sua magione: 4

E perch'ella dottava tradigione,
Mise lo Schifo in sul portal primiere.
Perch'ella il sentia aspro cavaliere;
Al secondo, la figlia di Ragione, 8

Ciò fu Vergogna, che fe' gran difesa;
La terza porta s'è guardò Paura
Ch'iera una donna di gran *provedenza*; 11

Al quarto portal dietro da le mura
Fu messo Mala-Bocca, la cu' *'ntenza*
Ferm'iera a dir male d'gni criatura. 14

CLII. – *La Vec[c]hia.*

«Non me pos[s]' altrimenti far *vengianza*,
Se non per insegnarti mia dottrina;
Perciò che lo mi' cor s'è m'indovina,
Che·ttu darai lor ancor gran *micianza* 4

A que' ribaldi, che tanta *viltanza*
 Me diceano da sera e da mattina:
 Tutti gli met[t]erai anche a la china,
 Se·ttu sa' ben tener la tua *bilanza*. 8

Ché sie certana, s'i' fosse dell'ag[g]io,
 Figl[i]uola mia, che tu·sse' or presente,
 Ch'i' gli paghere' ben di lor oltrag[g]io, 11

Sì che ciascuno farè' star dolente:
 Già tanto non sareb[b]e pro' né sag[g]io
 Ched i' non ne facesse pan-chiedente.» 14

Questa tipologia di rime in *-anza* e *-enza* è particolarmente significativa perché si lega a un'altra fondamentale caratteristica del *Fiore*. Infatti questi due suffissi si legano a termini di origine francese e provenzale, che sono presenti in maniera massiccia in ogni singolo testo. Ad esempio nel sonetto IV *doglianza* (verso 13) è un provenzalismo, come anche *micianza* (verso 4) e *viltanza* (verso 5) del sonetto CLII, che significano rispettivamente «danno» e «villania». Il termine *dottanza* (verso 12, sonetto IV) è un francesismo e significa «timore»; anche le parole *provedenza* (verso 11, sonetto XXX) e *vengianza* (verso 1, sonetto CLII) sono di origine francese e indicano, nell'ordine, «avvedutezza» e «vendetta». Ciascun componimento contiene al suo interno almeno un francesismo o un provenzalismo e, negli esempi sopracitati, essi sono messi in risalto dalla loro essere posti in rima. L'influsso della lingua francese e della lingua provenzale a quest'altezza è molto forte in Dante, in particolar modo dal punto di vista linguistico. Infatti il poeta nei suoi testi inserisce sia parole italiane con una grafia francesizzante o con una patina francese, sia dei francesismi crudi; l'apporto del provenzale è minore. Questo aspetto, centrale nei primi anni della giovinezza, sparisce completamente nel Dante maturo.

La scelta di inserire numerose rime desinenziali o categoriali (ovvero rime che appartengono alla medesima categoria grammaticale) nasconde in realtà una accurata ricerca di equivalenze, che mirano a creare sempre nuovi legami tra le varie parole rima dei testi (cfr. Vanossi 1979, p. 156). Esempificano il concetto le quartine del sonetto VI, dove si nota per la rima A una precisa *variatio*.

VI. – *L'Amante e lo Schifo.*

Partes' Amore [le] su' ale *battendo*
E 'n poca d'or sì forte isvanoio
Ched i' no 'l vidi poi, né no·ll'udìo,
E·llui e 'l su' soccorso ancor *attendo*. 4

Allor mi venni forte *ristrignendo*
Verso del fior che·ssì forte m'ulio,
e per cu' feci omaggio a questo Dio,
E dissi: «Chi mi tien, ched i' no' l *prendo?*» 8

Infatti i versi di apertura di ciascuna strofa terminano con un gerundio presente (*battendo*, verso 1 e *ristrignendo*, verso 5), mentre i versi di chiusura con un presente indicativo (*attendo*, verso 4 e *prendo*, verso 8). Questa soluzione è adottata da Dante proprio per evitare la monotonia e la ripetizione che possono derivare da un uso intenso della rima derivativa.

Accanto alla rima di tipo categoriale, si lega molto spesso anche una ricerca di similarità semantica tra le parole, ovvero il poeta pone in sede di rima termini che abbiano una desinenza grammaticale identica e che appartengano tutti al medesimo campo semantico, come nel sonetto I.

I.- [...]

Lo Dio d'amor con su'arco mi trasse
Perch'i' guardava un fior che m'abbellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel giardin di Piacer; e que' vi *trasse* 4

Sì tosto, c[h]'a me parve ch' e' *volasse*;
E disse: 'I' sì ti tengo in mia balia.'
Allor gli pia[c]que, non per voglia mia,
Che di cinque saette mi piagasse. 8

La prima à non' Bieltà: per gli oc[c]hi il core
Mi passò; la seconda, Angelicanza:
Quella mi mise sopra gran *fredore*; 11

La terza, Cortesia, fu san' dottanza;
La quarta, Compagnia, che fe' *dolore*;
La quinta apella l'uon Buona Speranza. 14

Questo è il sonetto di apertura dell'opera che immortalava il momento in cui l'Amante viene colpito dal potere di Amore. Si nota come Dante per descrivere la scena utilizzi al verso

4 il verbo *trasse* e al verso 5 il verbo *volasse*. Si tratta di due verbi coniugati alla terza persona singolare, che appartengono entrambi alla stessa sfera di significato. Infatti indicano la velocità con cui Amore trascina l'Amante nel giardino del piacere amoroso (cfr. Rossi 1996, p.5). Questo stesso procedimento lo si ritrova anche nelle terzine. La rima D si caratterizza per la desinenza in *-ore*, che veicola due termini *fredore* al verso 11 e *dolore* al verso 13 che indicano gli effetti negativi che conseguono all'innamoramento, concretizzati in frecce che Amore scaglia nel *core* (verso 10) dell'Amate.

Accanto a questa tipologia di rime, il *Fiore* presenta altri artifici rimici. Si riscontrano infatti rime derivative, equivoche, identiche e inclusive, che legano l'opera del poeta fiorentino sia alla produzione siculo-toscana sia a quella di Guittone d'Arezzo, massimo artefice in questo campo. Questo è un aspetto tipico della produzione giovanile dantesca, che si caratterizza proprio per la scelta di Guittone come uno dei modelli a cui ispirarsi, modello che verrà poi rifiutato dal Dante maturo.

La rima derivativa è molto frequente nel *Fiore*. La particolarità di questa tipologia di rima consiste nel fatto che può interessare sia coppie di rime che una serie ternaria di parole. Il primo caso lo si può riscontrare nelle terzine del sonetto XVIII, nelle quali *piacere: spiacere* formano una rima derivativa ai versi 10 e 12.

Bellaccoglienza disse: «I' vo' che vegna,
E basci il fior che tanto gli è[ⁿ] *piacere*,
Ma' ched e'sag[^g]iamente si contegna; 11

Ché siate certa che no·m'è *spiacere*».
«Or gli ne manda alcuna buona 'nsegna »,
Disse Venùs, e fagleie a·sapere.» 14

Il secondo caso si trova invece nelle quartine del componimento CXLII; a essere interessate sono le parole *manda: comanda: raccomanda* ai versi 2, 3 e 7.

Il bel valletto di cu' biasmo avesti,
Giàdisse, si [è] colui che·lle ti *manda*,
E 'l rimanente c'[^h]à è a tua *comanda*:
Unquanche uon più cortese non vedesti. 4

E priegati, se mai ben gli volesti,
Che per l'amor di lui questa ghirlanda
Deg[^g]ie portare, e sì sé *racomanda*
Del tutto a te: gran peccato faresti 8

Ma Dante raggiunge il più alto livello di complessità nel sonetto XXVI, uno dei testi dell'interno poema che maggiormente si avvicina allo stile del *trobar clus* (cfr. Vanossi 1979, p. 162). La complessità è del componimento è data dal fatto che esso è costruito su tre serie di rime derivate che si intrecciano tra di loro.

XXVI. – *Lo Schifo*.

Lo Schifo, quando udìo quel romore,
 Conob[be] ben ch'egli avea *mispreso*,
 Sì disse: «Il diavol ben m'avea *sorpreso*,
 Quand'io a nessun uon mostrav' amore. 4

Ma s'i', colui che ven[n]e per lo fiore,
 I' 'l posso nel giardin tener *mai preso*,
 I' sia ugnanno per la gola impeso,
 Sed i'no'l fo morir a gran dolore». 8

Allora ricigna il viso e gli oc[c]hi torna,
 E troppo contra me tornò **diverso**:
 Del fior guardar fortemente s'atorna. 11

A[h]i lasso, c[h]'or mi fu cambiato il **verso**!
 In poca d'or sì 'l fatto mi bistorna
 Che d'abate tornai men ch'a **converso**. 14

Nelle quartine per quanto riguarda la rima B solo tre parole su quattro che la costituiscono, formano una rima derivativa, ovvero *mispreso: sorpreso: mai preso* (versi 2, 3, 5). Ma è nelle terzine che Dante raggiunge un alto livello di complessità stilistica. Infatti sono alternate due serie di rime derivate, ovvero la rima C formata dalle parole *torna: attorna: bistorna* (versi 9, 11, 13), sottolineata dalla rima interna *tornò* (verso 10), e la rima D composta da *diverso: verso: converso* (versi 10, 12, 14). Solamente la rima A si sottrae a questo artificio stilistico. Essa è formata dai termini *romore* (verso 1), *amore* (verso 4), *fiore* (verso 5) e *dolore* (verso 8), che rappresentano la condizione in cui si trova il protagonista, che prova amore e desiderio per il fiore della sua amata, ma anche dolore per le difficoltà che deve affrontare.

Uno dei primi artifici retorici in cui ci si imbatte quando si legge il *Fiore*, è la rima equivoca. Infatti, essa è presente nel sonetto di apertura dell'opera, per la precisione nella prima quartina, dove l'equivoco è dato dal verbo *mi trasse* al verso 1 che significa «mi tirò» e *vi trasse* al verso 4 che significa «vi si recò».

Lo Dio d'amor con su'arco *mi trasse*
 Perch'i' guardava un fior che m'abbellia,
 Lo quale avea piantato Cortesia
 Nel giardin di Piacer; e que' *vi trasse* 4

La rima equivoca compare anche nei testi che seguono. La prima occorrenza si ha nelle terzine del secondo sonetto, dove al verso 9 *presto* equivale all'aggettivo «pronto», mentre *il Presto* è al verso 11 è un francesismo che sta a indicare «un prete».

Ed i' risposi: «I' sì son tutto *presto*
 Di farvi pura e fina fedeltate
 Più ch'Asses[s]ino a·Veglio, o a Dio *il Presto* 11

Ritorna anche nelle prime due strofe del terzo componimento, nelle quali l'equivoco è dato dal termine *maggio*, posto sia al verso 1 che al verso 8, che significano rispettivamente «il mese di maggio» e «maggior».

Del mese di gennaio e non di *mag[g]io*
 Fu, quand'i' presi Amor a signoria,
 E ch'i' mi misi al tutto in sua baglia,
 E saramento gli feci e omaggio; 4

E per più sicurtà gli diedi in gaggio
 Il cor, ch'e' non avesse gelosia
 Ched i' fedel e puro i' no·gli sia,
 E sempre lui tener a segnó·*maggio*. 8

Un'altra occorrenza della rima equivoca la si ritrova nell'ultima terzina del sonetto V, dove l'equivoco è dato dall'utilizzo di *parte* al verso 12 come sostantivo, mentre al verso 14 è usato come verbo.

Ed ogn'altra credenza metti a *parte*,
 Né non creder né Luca, né Matteo,
 Né Marco, né Giovanni». Allor *si parte*. 14

Come si può notare grazie agli esempi riportati, la posizione della rima equivoca cambia da testo a testo, dal momento che viene collocata in diverse sedi di ciascun componimento. Ma la presenza di questa rima nelle prime pagine del *Fiore* non si riduce a questi casi; ne è presente un'altra ancora al sonetto X, nella prima terzina, dove l'equivoco è dato dall'uso del termine *grado*. Infatti nel primo caso, al verso 9 viene impiegato in una locuzione che significa «fare quello che più piace», nel secondo, al verso 11, significa «posizione».

Chéd i' son fermo pur di far su' *grado*,
Perciò ch'e' mi promise fermamente
Ched e' mi mettereb[b]e in alto *grado*

11

Le cinque occorrenze di questa tipologia di rima non sono casuali; dietro alla loro disposizione all'interno dei testi si nasconde un intento ben preciso di Dante. Il poeta infatti ha inserito la prima rima equivoca nel sonetto di apertura, quando Amore colpisce con le sue potenti frecce l'Amante, il quale si professa suo fedele servitore. Nei successivi componimenti (ovvero il secondo, il terzo e il quinto) il giovane innamorato rinnova la promessa di fedeltà al suo Signore, giurandogli di porre più fiducia in lui che nei Vangeli. Ma questo gesto non rimane segreto a lungo, dal momento che Ragione, una delle più acerrime nemiche di Amore, ne viene a conoscenza e tenta di dissuadere l'Amante dal progetto di conquistare la donna amata. Tutto questo viene narrato dal poeta nei testi successivi, che comprendono i sonetti che vanno dal sei al nove, del tutto privi di rime equivocate. Non è un caso che questa tipologia di rima ritorni nel decimo componimento quando l'Amante professa nuovamente fede a Amore, rifiutandosi di ascoltare Ragione. Quindi Dante forma una sorta di struttura circolare interna all'opera che lega i primi dieci sonetti dell'opera grazie all'utilizzo della rima equivoca.

Se la frequenza della rima equivoca diminuisce mano a mano che si prosegue nell'opera, opposto è il caso della rima identica (cfr. Baldelli 2015, p. 531), che si infittisce soprattutto nell'ultima sezione, dedicata al lungo discorso che la Vecchia rivolge a Bellacoglienza. Questa rima lega tra di loro due parole di uguale significato, ma anche in questo contesto Dante riesce a complicare il dettato dei suoi testi. Infatti termini identici sono inseriti in costrutti o contesti sintattici diversi, come nel sonetto CXCI.

«Ma ciascun uon c[h]'avesse in sé ragione
O che del mondo ben savio sareb[b]e,
Ma' don' di femmina non prendereb[b]e,
Ché non son che·llacci *di tradigione*:

4

Ché quella che facesse donagione,
Contra la sua natura pec[c]hereb[b]e,
E 'n gran follia ciascun gliele por[r]eb[b]e,
Sed ella no'l *facesse a tradigione*.

8

Si nota come la medesima parola *tradigione* al verso 4 sia inserita all'interno di un complemento di specificazione, mentre al verso 8 fa parte di un'espressione modale, creando così una *variatio* nell'uso del termine.

Un'altra tipologia di rima che compare nel poemetto è quella inclusiva. Come la rima derivativa, anche l'inclusiva può interessare sia coppie di parole che serie ternarie. Non è molto frequente all'interno del *Fiore*, ma è comunque importante segnalarne la presenza, poiché anch'essa mira a dimostrare la grande varietà di soluzioni che Dante adotta in sede di rima. Un esempio è dato dalla seconda quartina del sonetto CL, che presenta una rima inclusiva ai versi 6 e 7:

Ma, quanto a me, e' no·me ne calea,
Ché troppo più piaceva loro quel *torno*,
Ch'i' era allora di sì grande *attorno*,
Che tutto quanto il mondo mi' pareva. 8

Gli esempi fin qui riportati sono solo alcuni di tutti quelli presenti nel *Fiore*, ma dimostrano la grande maestria di Dante, nonostante la composizione del *Fiore* la si debba collocare nel periodo della produzione giovanile.

2.1.2. La rima interna

Un altro aspetto che mostra ampiamente le abilità di Dante nel padroneggiare la lingua è la rima interna. Grazie ad essa si formano degli elaborati richiami fonici all'interno dei singoli testi che vanno a potenziare le diverse tipologie di rima presenti a fine verso.

La più rilevante è la rima interna *-or*, che compare con assidua frequenza in apertura dell'opera, già a partire dalla prima quartina del sonetto I.

Lo Dio d'amOR con su'arco mi trasse
Perch'i' guardava un fiOR che m'abbellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel giardin di Piacer; e que' vi trasse 4

Si nota come *amor* al termine del primo emistichio del verso 1, rimi con *fior* al verso 2; inoltre la medesima parola si lega a *Piacer* (verso 4) per consonanza. Tutti questi richiami fonici si legano all'artificio della rima equivoca *mi trasse: vi trasse* (versi 1 e 4), aumentando così la complessità dell'intera quartina.

Da questo momento in poi, la rima interna *-or* ritorna quasi in maniera ossessiva in tutti i sette componimenti che seguono. Nel secondo sonetto il primo emistichio del verso 4 *lo Dio d'amor*, rima con il corrispondente del verso 12 *e quelli allor*.

Sentendomi ismagato malamente
 Del molto sangue ch'io avea perduto,
 E non sapea dove trovar aiuto:
Lo Dio d'amor sì venne a me presente, 4

E disse mi: «Tu·ssai veramente
 Che·ttu mi se' intra·lle man caduto
 Per le saette di ch'i' t'ò feruto,
 Sì ch'e' convien che·ttu mi sie ubbidiente». 8

Ed i' risposi: «I' sì son tutto presto
 Di farvi pura e fina fedeltate
 Più ch'Asses[s]ino a·Veglio, o a Dio il Presto». 11

E quelli allor mi puose in veritate,
 La sua boc[c]a a la mia, sanz'altro aresto,
 E disse: «Pensa di farmi lealtate». 14

Nel sonetto III la rima interna la si riscontra sia nelle quartine che nelle terzine. La prima occorrenza è costituita da *Amor* al verso 2 che rima con *cor* al verso 6. Inoltre la medesima rima ritorna per ben tre volte nei versi 9 e 10: *allor* (verso 9), *cor* (verso 9) e *signor* (verso 10).

Del mese di gennaio e non di mag[g]io
 Fu, quand'i' presi *Amor* a signoria,
 E ch'i' mi misi al tutto in sua baglia,
 E saramento gli feci e omaggio; 4

E per più sicurtà gli diedi in gaggio
 Il *cor*, ch'e' non avesse gelosia
 Ched i' fedel e puro i' no·gli sia,
 E sempre lui tener a segnó·maggio. 8

Allor que' prese il *cor* e disse: «Amico,
 I'son *signor* assà' forte a servire;
 Ma chi mi serve, per certo ti dico, 11
 Ch'a la mia grazia non può già fallire,
 E di buona speranza il mi notrico
 Insin ch'i' gli fornisca su'disire». 14

Nelle quartine del quarto componimento si nota come la rima esterna in *-ore*, formata dai termini *core: fore: signore: amore* venga potenziata e amplificata dalla rima interna di *or* al verso 1 e *Amor* al verso 2.

Con una chiave d'OR mi fermò il *core*
 L'AmOR, quando così m'eb[b]e parlato;
 Ma primamente l'à nett'e parato,
 Sì c[h]'ogni altro pensier n'à pinto *fore*. 4

E po' mi disse: «I' sì son tu' *signore*
 E tu sì se' di me fedel giurato:
 Or guarda che 'l tu' cor non sia 'mpacciato,
 Se non di fino e di leal *amore*. 8

Nel sonetto V la rima interna si presenta solamente nella prima delle due terzine.

E quelli *allor* mi disse: «Amico meo,
 I' ò da tte *miglior* pegno che carte:
 Fa che m'adORi, chéd i' son tu' deo 11

Le parole rimanti sono *allor* al verso 9 e *miglior* al verso 10; si nota come la rima si estenda in maniera non perfetta anche al verso 11, all'interno del termine *adori*. Questo processo si fa ancora più fitto nel testo successivo, ovvero il sesto componimento.

Partes' AmORe [le] su' ale battendo
 E 'n poca d'OR sì *forte* isvanoio
 Ched i' no 'l vidi poi, né no ll'udìo,
 E llui e 'l su' *soccorso* ancOR attendo. 4

AllOR mi venni *forte* ristignendo
 Verso del fiOR che ssi *forte* m'ulio,
 e per cu' feci omaggio a questo Dio,
 E dissi: «Chi mi tien, ched i' no 'l prendo?» 8

Sì ch'i' verso del fiOR tesi la mano
 Credendolo aver colto chitamente;
 Ed i' vidi venir un gran villano 11

Con una maz[z]a, e disse: «OR ti ste' a mente
 Ch'i' son lo Schifo e sì son ortolano
 D'esto giardin; i'ti farò dolente». 14

Si nota la ricca trama fonica che percorre il testo in tutta la sua lunghezza. Infatti ci si imbatte nel suono *-or* subito al primo verso con il termine *Amore*, seguito da *or* (verso 2), *ancor* (verso 4), *allor* (verso 5), *fior* (verso 6), *fior* (verso 9), *or* (verso 12). Tutti gli

elementi di questa lunga serie di elementi vengono messi in risalto dalla vicinanza di parole che contengono al loro interno il gruppo fonico *-or*, ovvero *forte* (verso 2), *soccorso* (verso 4), *forte* (verso 5), *forte* (verso 6).

Infine al settimo componimento la presenza della rima interna si fa più rada, dal momento che compare solamente tre volte con *fior* al verso 3 e *or* ai versi 9 e 11 e sembra un'estensione della rima esterna in *-ora* delle quartine.

Molto vilmente mi buttò di fora
 Lo Schifo, crudo, fello e oltrag[g]ioso,
 Sì che del fiOR non cred' esser gioioso,
 Se Pietate e Franchez[z]a no·ll'acora; 4

Ma prima, credo, conver[r]à ch'eo mora
 Perché 'l me' cor [is]tà tanto doglioso
 Di quel villan, che stava là nascoso,
 Di cu' no·mmi predea guardia quell'ora. 8

OR m'à messo in pensiero e in dottanza
 Di ciò ched i' credea aver per certano,
 Sì c[h]'OR me ne par essere in bilanza. 11

E tutto ciò m'à fatto quello strano;
 Ma di lui mi richiamo a Pietanza
 Ché venga a·llui collo spunton i·mmano 14

Proprio come è accaduto per la rima equivoca, Dante concentra una determinata tipologia rimica in un gruppo ristretto di testi, creando quindi un forte legame tra essi. La scelta di utilizzare con grande frequenza il gruppo fonico *-or* non è casuale. Infatti esso veicola una serie di sostantivi chiave per l'intero poemetto. Dall'analisi dei primi sette componimenti, si nota come siano interessate dalla rima interna alcune parole che si ripetono con grande frequenza, come *Amor*, *cor* e *fior*, termini centrali del lessico amoroso. Essi compaiono nel momento in cui l'Amante giura fedeltà al suo signore Amore; l'utilizzo di questi sostantivi mira a sottolineare l'azione che compie il protagonista all'inizio del racconto. Quindi la funzione del gruppo fonico *-or* è quella di mettere in luce dei termini che sono dei pilastri dell'opera, dal momento che accompagneranno il lettore fino all'ultimo verso. Ovviamente questa non è l'unica rima interna presente all'interno del *Fiore*; ve ne sono altre, che coinvolgono solamente una coppia o una serie ternaria di sostantivi, che sono messe in risalto dalle rime esterne.

2.2. Le figure di accumulazione: dittologie e elenchi.

Un altro aspetto che colpisce il lettore è la grande presenza di figure di accumulazione all'interno del *Fiore*, figure che sono maggiormente attestate in quest'opera che in qualunque altra scritta da Dante (cfr. Rossi 1996, p. 93). La prima di essa è la dittologia. Compare ben 270 volte all'interno dell'intera opera, assieme a 34 serie ternarie e a 13 quaternarie (cfr. Vanossi 1979, p. 188). Questa caratteristica dimostra da una parte, come il poeta cerchi di creare simmetrie e corrispondenze all'interno dei testi, dall'altra come sia legato al modo di comporre tipico dei componimenti appartenenti alla tradizione cortese e alla scuola siciliana, ricchi di dittologie sinonimiche (cfr. Elwert 1954, p. 157).

Molto spesso accade che a una dittologia ne segua un'altra nel verso immediatamente successivo, come nella prima quartina del sonetto VI.

Partes' Amore [le] su' ale battendo
E 'n poca d'or sì forte isvanoìo
Ched i' **no** 'l *vidi* poi, né **no** ll'*udio*,
E llui e 'l su soccorso ancor attendo. 4

Si nota come gli elementi della prima dittologia, oltre a essere affini per sonorità (*vidi-udio*), siano anche legati da un'anafora (*no-no*).

Un caso particolarmente interessante è dato dalla prima quartina del componimento CLXXIII.

Gran festa gli farai, e *grand'onore*,
E di come gli ti se' tutta data,
Ma non per cosa che t'ag[g]ia donata,
Se non per fino e per leal amore; 4

Anche in questo testo sono presenti due dittologie, che circondano gli estremi della strofa, dal momento che sono poste in posizioni forti, al verso 1 e al verso 4, rispettivamente *gran festa- grand'onore* e *per fino- per leal*. Le due coppie si legano tra loro per il fatto che sono entrambe contraddistinte dall'introduzione di un'anafora, ma si discostano perché la prima coppia è formata da sostantivi e si trova agli estremi del verso 1, mentre la seconda è costruita da aggettivi e si colloca all'interno del verso 4. In questo modo Dante crea un gioco di somiglianze e di dissimiglianze che salda le diverse parti della quartina e che impreziosisce il dettato.

Ma la dittologia viene impiegata per collegare tra di loro parti anche più ampie di testo, dal momento che vengono coinvolte le strofe nel loro insieme. Un esempio è dato dal sonetto XXIX.

Quando Gelòsia vide il castel fatto,
Sì si pensò d'avervi guernimento,
Ch[ed] e' non era suo intendimento
Di renderlo *per forza, nèd a patto*. 4

Per dare a' suo' nemici mal atratto,
Vi mise dentro gran saettamento,
E pece e olio e ogn' altro argomento
Per arder castel di legname o gatto. 8

Le due quartine sono correlate tra loro grazie alla presenza di una dittologia al verso 4, *forza nèd a patto*, e una al verso 8, *legname o gatto*. Entrambe le coppie sono poste nel secondo emistichio del verso di chiusura della rispettiva strofa, creando così una corrispondenza perfetta. Accade la medesima strofa anche con le terzine, come mostra il componimento XI.

E que'mi disse: «Amico, sta sicuro,
Ché quello Schifo sì à sempre in usanza
Ch'a cominciar si mostra *acerbo e duro*. 11

Ritorna a·llui, e non ab[b]ie dottanza:
Con umiltà tosto l'avrà'maturo,
Già tanto non par fel né san'pietanza». 14

Come nel caso precedente, una dittologia situata in posizione forte nell'ultimo verso di ciascuna terzina crea un legame tra le due strofe, che viene ulteriormente rafforzato dal fatto che entrambe le coppie sono formate da due aggettivi, la prima al verso 11 *acerbo e duro*, la seconda al verso 14 *fel né san'pietanza*.

Accanto alle dittologie nel *Fiore* convivono serie di sostantivi o aggettivi decisamente più ampie, gli elenchi. La loro presenza all'interno dell'opera si spiega per il fatto che essi costituiscono una parte fondamentale all'interno del *Roman de la Rose* (cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. Roman de la Rose). Quello che fa Dante non è una banale ripresa dell'artificio stilistico, ma, quasi ingaggiando una gara con il suo modello, lo fa diventare una parte integrante della struttura del testo, inserendo anche delle particolarità foniche, che innalzano il dettato.

Nel sonetto LXXIX viene presentata la rassegna dei servitori che Amore aveva precedentemente convocato al suo cospetto, perché aiutassero l'Amante nella sua impresa di conquistare Bellacoglienza. Questo testo è particolarmente fedele alla sezione corrispondente dell'originale francese, dal momento che, anche nel *Roman de la Rose*, ai versi 10449-10459, vengono presentati i medesimi personaggi (cfr. Vanossi 1979, p. 186). Ma gli elenchi sono gestiti in maniera differente tra le due opere: infatti la rassegna francese è contenuta all'interno di un unico periodo, mentre Dante struttura la sua in diverse unità periodali.

LXXIX. – *La Baronìa d'Amore.*

Madonna Oziosa venne la primiera Con <i>Nobiltà-di-Cuor</i> e con <i>Ric[c]hezza:</i> <i>Franchigia, Cortesia, Pietà, Larghez[z]a,</i> <i>Ardimento e Onor,</i> ciaschedun v'era.	4
<i>Diletto e Compagnia</i> seguian la schiera; <i>Angelicanza, Sicurtà e Letezza</i> E <i>Sollaz[z]o</i> e <i>Bieltate</i> e <i>Giovanetz[z]a</i> Andavan tutte impresso la bandera.	8
Ancor v'era <i>Umiltate e Paciènza;</i> <i>Giolività</i> vi fue e <i>Ben-Celare</i> E <i>Falsembiante</i> e <i>Costretta-Astinenza.</i>	11
Amor si cominciò a maravigliare Po' vide <i>Falsembiante</i> in sua presenza: E disse: «Chi·ll'à tolto a sicurare?».	14

Si nota come l'elenco dantesco sia estremamente bilanciato e equilibrato. Il poeta ripartisce i nomi dei diversi personaggi che si presentano davanti a Amore in sei periodi, due per ciascuna delle prime tre strofe del componimento. La prima quartina, infatti, è composta da due frasi, divise dai due punti al termine del verso 2: la prima contiene due sostantivi, la seconda sei. Simile è la struttura della seconda quartina, anch'essa ripartita in due periodi, con una variazione rispetto alla precedente, dal momento che sono separati dalla pausa forte presente a fine del verso 5. Nuovamente si riscontra che il primo periodo contiene due elementi dell'elenco, mentre il secondo sei. Infine nella prima terzina i membri della rassegna diminuiscono, dal momento che la prima parte, delimitata da un punto e virgola al termine del verso 9, contiene due nomi, mentre la seconda quattro. La

progressione quindi dei diversi sostantivi risulta inserita all'interno di una struttura sintattica ben precisa, che percorre quasi l'intero sonetto.

In alcuni casi Dante inserisce delle suggestioni foniche all'interno dei suoi elenchi che si legano ai suffissi delle parole rima, creando così dei richiami sonori nel testo, come nelle terzine del sonetto LII.

È se·llor doni, dona gioelleTTi,
Be'covriceffi e reti e 'nt[r]ecciatoi
E belle ghirlanduz[z]e ed ispil[l]eTTi 11

E peTTini d'avorio riz[z]atoi
ColTelli e paTernostri e tessuteTTi:
Ché questi non son doni strug[g]itoi. 14

La desinenza diminutiva *-etti* delle parole della rima C, si riflette all'interno delle due strofe grazie all'allitterazione, che conferisce un senso e un'idea di grazia ai versi. Infatti termini come *gioelletti* (verso 9), *ispilletti* (verso 11) e *tessutetti* (verso 13) richiamano *pettini* (verso 12, il cui suono viene ulteriormente rafforzato con *ispilletti* grazie al legame tra le due terzine), *coltelli* (verso 12) e *paternostri* (verso 12).

Questi giochi fonici ritornano anche nel sonetto CXXV, ai quali si uniscono una massiccia presenza di aggettivi.

«Que' che vorrà campar del mi' furore,
Ec[c]o qui preste le mie difensioni:
Grosse LAMprede, o ver di gran sALMoni
Aporti, [o] lucci, senza far sentore. 4

La buona anguilla nonn-è già peg[g]iore;
Alose o tinche o buoni storioni,
Torte battute o tartere, o fiatoni:
Queste son cose d'âcquistar mi' amore. 8

O s'e' mi manda ancor grossi cavretti
O Gran Gappon di muda be·nodriti,
O paperi novelli, o coniglietti. 11

Da ch'e' ci avrà di ta' morse' serviti,
No·gli bisogna di far gran disdetti:
Dica che g[i]uoco, e giuoc' a tuttì ' nviti.» 14

In questo sonetto è Falsembiante che parla. Egli prova un forte odio sia per gli ordini mendicanti, poiché, a sua detta, fingono di condurre una vita basata sulla povertà, per

dedicarsi invece ai più sfrenati piaceri terreni, sia per gli eretici e gli usurai. Quest'ultimi, per sfuggire alle accuse e alle vendette che Falsembiante riserva loro, gli inviano una quantità incredibile di cibi prelibati, che il personaggio elenca con grande piacere. Cita infatti *lamprede* (verso 3), *salmoni* (verso 3), *aporti* (verso 4), *lucci* (verso 4), *anguilla* (verso 5), *alose*, *tinche* e *storioni* (verso 6), *torte battute* e *tartere* (verso 7), *cavretti* (verso 9), *gappon* (verso 10) *paperi novelli* (verso 11) e *coniglietti* (verso 11). L'elenco si caratterizza in primo luogo per diversi richiami fonici tra i sostantivi che lo compongono, come nel caso di *lamprede* (verso 3) e *salmoni* (verso 3), *buoni* (verso 6) e *storioni* (verso 6), *gran* (verso 10) e *gappon* (verso 10), poi per una variegata aggettivazione. Quest'ultima dà l'idea di come Falsembiante apprezzi tutte le pietanze che gli vengono offerte, come se le stesse mangiando mentre le nomina una a una. Egli pone l'accento sulla grandezza e sulla bontà degli alimenti, alternando queste due caratteristiche nelle prime tre strofe del testo. Nella prima quartina predomina l'idea della grandezza con *grosse lamprede* (verso 3) e *gran salmoni* (verso 3); nella seconda quartina si affaccia l'idea della bontà, con le espressioni *buona anguilla* (verso 5) e *buoni storioni* (verso 6); nella prima terzina ritorna l'immagine della grandezza, che viene espressa con gli stessi identici aggettivi della prima strofa, ovvero *grossi cavretti* (verso 9), *gran gappon* (verso 10).

Quest'ultimo elenco è degno di nota poiché è realizzato con una serie di sostantivi che rimandano al mondo culinario, una delle tematiche della poesia comico-realistica. In particolare, la serie dantesca può essere accostata a quelle contenute all'interno della produzione di Folgore da San Gimignano (1270-1332), poeta annoverato proprio all'interno della corrente comico-realistica. Sono riscontrabili delle affinità tra il sonetto CXXV di Dante e tra due componimenti tratti dalla corona dei mesi di Folgore, ovvero *Di marzo* e *Di luglio*.

Di marzo sí vi do una peschiera
di trote, *anguille*, *lamprede* e *salmoni*,
di dentici, dalfini e storioni,
d'ogn'altro pesce in tutta la riviera

4

Si tratta della prima quartina del sonetto dedicato al mese di marzo. A una prima lettura colpisce la somiglianza dei versi 2-3 con le prime due quartine del componimento dantesco. In entrambi i testi, infatti, sono citati *anguille* (verso 2 Folgore, verso 5 Dante),

lamprede (verso 2 Folgore, verso 3 Dante) e *salmoni* (verso 2 Folgore, verso 3 Dante). Un'altra corrispondenza la si ritrova nella seconda quartina del componimento composto in onore del mese di luglio.

di quella gelatina ismisurata,
istarne arrosto e giovani fagiani,
lessi *capponi* e *capretti* sovrani,
e, cui piacesse, la manza e l'agliata

8

Anche in questo caso ritornano nel testo del poeta di San Gimignano due termini contenuti nell'elenco del sonetto del *Fiore*, ovvero *capponi* (verso 7 Folgore, verso 10 Dante, con una variatio nella realizzazione grafica) e *capretti* (verso 7 Folgore, verso 9 Dante, di nuovo con una leggera differenza di grafia). Anche se sono presenti queste vistose equivalenze, l'effetto suscitato dai testi dei due autori non può essere più diverso. Infatti gli elenchi all'interno dei componimenti di Folgore sono di misura minore, dal momento che occupano una sola strofa, e si caratterizzano per una maggiore scorrevolezza e una musicalità più dolce. Inoltre essi svolgono una funzione ben precisa. Nel sonetto *Di Marzo* i pesci elencati sono quelli che i pescatori potranno pescare a partire dall'arrivo della nuova stagione, cosicché non mancheranno mai sulla tavola degli abitanti della città quando organizzeranno delle feste. Invece gli alimenti elencati nel testo *Di Luglio* sono quelli che verranno mangiati durante una festa che si svolge a Siena proprio in quel periodo dell'anno. Quindi le serie gastronomiche si inseriscono in un quadro più ampio, evocando immagini di piacevolezza nel lettore. Al contrario, Dante esaspera il sonetto usando con insistenza l'artificio dell'elenco. Gli elementi che lo compongono ritornano con una frequenza massiccia, creando così un effetto di grande comicità e realismo e differenziandosi dall'intento del poeta Sangeminiense. Dante accumula tutti quei sostantivi con il risultato di realizzare un'iperbole dal tema alimentare, che ben si accosta alla sua scelta di comporre un'opera di carattere comico.

2.3. Simmetrie e equivalenze all'interno del sonetto.

Analizzando i 232 sonetti che compongono il *Fiore*, ci si imbatte in numerose simmetrie che interessano la struttura sintattica dei componimenti. Esse creano dei forti legami tra le varie componenti dei testi, rafforzando la coesione del dettato. Un esempio di tutto ciò è dato dal sonetto XVII.

XVII. – *Venùs*.

Venusso, *ch'è* soccorso degli amanti,
Vien[n]'a Bellaccoglienza col brandone,
E sì recava a guisa di penone
Per avampar chiunque l'è davanti. 4

A voler raccontar de' suo' sembianti
E della sua tranobile faz[z]one,
Sareb[b]e assai vie più lungo sermone
Ch'a sermonar la vita a tutti i Santi. 8

Quando Bellaccoglienza sentì 'l caldo
Di quel brandon che così l'avampava,
Sì tosto fu 'l su' cuor col mio saldo; 11

E *Venusso*, *ch'a* cciò la confortava,
Si trasse verso lei col viso baldo,
Dicendo che ve me troppo fallava. 14

A una prima lettura si nota come i primi due versi della prima quartina abbiano la medesima struttura sintattica dei corrispettivi versi della seconda terzina. Infatti sia il verso 1 che il verso 12 si aprono citando lo stesso soggetto, ovvero *Venusso*, seguito da una relativa. Inoltre al verso 2 e al verso 13 è presente la medesima preposizione articolata *col*. Ma a una costruzione sintattica identica non corrisponde anche un'identità di significato. Innanzitutto le relative hanno due diversi valori: quella al verso 1 veicola un concetto universale o atemporale, dal momento che Venere in tutte le epoche viene in soccorso degli amanti, mentre la seconda ha un valore storico, dal momento che si lega al contesto narrativo della vicenda raccontata. Inoltre la preposizione articolata *col*, nella prima strofa, introduce una delle armi che Venere possiede, ovvero un *brandone* (verso 1, francesismo che significa «torcia», in riferimento al fuoco della passione amorosa), mentre nella quarta strofa si accompagna alla descrizione di un'espressione sul volto della dea. Quindi Dante, inserendo una simmetria sintattica in due posizioni forti nel sonetto, ovvero nella prima e ultima strofa, crea una struttura circolare che rende più forte la coesione del testo. Allo stesso tempo innesta, all'interno della simmetria, un gioco di contrapposizioni, basate sul senso e sul significato delle parole.

Ma può accadere che, accanto a un'equivalenza sintattica, sia presente anche quella del significato. Emblematico è il sonetto CX, uno dei testi che fanno parte della lunga tirata polemica di Falsembiante, che si scaglia con odio contro i finti invalidi che chiedono

l'elemosina. In questo componimento si riscontra una simmetria sintattica e semantica tra la prima e la terza strofa.

CX. – *Falsembiante.*

«*Ancor sî non comanda la scrittura*
Che possent' uon di corpo cheg[g]ia pane,
Né ch'e' si metta a viver d'altrù' ane:
Questo non piace a Dio, né non n'à cura; 4

Né non vuol che·ll' uon faccia sale o mura,
De le limosine, alle genti strane;
Ma vuol c[h]' uon le diparta a gente umane
Di cui forza e santade à gran paura. 8

E sî difende 'l buono Giustiniano,
E questo fece scriver nella leg[g]e,
Che nes[s]un dia limosina a uon sano 11

Che truovi a guadagnare, e·ttu t'avveg[g]i[e]
Ch'a lavorare e' non vuol metter mano;
Ma vuol che·ttu 'l gastighi e cacci e feg[g]ie.» 14

Si osserva come nella prima quartina sia presente un'identità sintattica che lega assieme il verso 1 e il verso 4, identità che viene ripresa nella prima terzina, con la differenza che le proposizioni equivalenti non circondano la strofa, ma sono una di seguito all'altra. L'identità sintattica è data dal fatto che si è di fronte a delle proposizioni principali. La seconda quartina è retta dalla figura dell'*oppositum* (cfr. Vanossi 1979, p. 192), con la quale si esprime un medesimo concetto prima in forma negativa e poi in forma affermativa. Essa ritorna anche nella seconda terzina, diversificandosi dalla seconda quartina, poiché non viene più realizzata in un periodo sintattico indipendente, ma in una frase subordinata alla strofa che la precede. Si concretizza con l'utilizzo delle locuzioni *non vuol* (versi 5 e 13), a cui segue *ma vuol* (versi 7 e 14). Ma quello che deve essere sottolineato è che oltre all'uguaglianza sintattica, la prima quartina e la prima terzina sono accumulate anche da un'identità di significato. Esse infatti esprimono il medesimo concetto, ovvero il divieto di elemosina da parte di chi sia fisicamente sano, realizzandolo in due diversi modi: la prima quartina formula il divieto rifacendosi alle Sacre Scritture (verso 1 e verso 4), la prima terzina richiamando *'l buon Giustiziano* (verso 9), ovvero il codice giustiniano e quindi il diritto civile.

2.4. Simmetrie e equivalenze tra sonetti.

Le simmetrie e le equivalenze non si esauriscono solo all'interno dei singoli testi; esse infatti sono riscontrabili anche in componimenti tra di loro attigui. Possono essere di vario tipo e raggiungere anche alti gradi di complessità.

Un esempio è dato dalle seconde quartine dei sonetti XXIX e XXX; si tratta di un tipo di equivalenza che riguarda la sintassi.

*Per dare a' suo' nemici mal atratto,
Vi mise dentro gran saettamento,
E pece e olio e ogn' altro argomento
Per arder castel di legname o gatto.* (XXIX, vv. 5-9)

*E perch'ella dottava tradigione,
Mise lo Schifo in sul portal primiere.
Perch'ella il sentia aspro cavaliere;
Al secondo, la figlia di Ragione* (XXX, vv. 5-9)

Entrambe le strofe si caratterizzano per una struttura circolare, dal momento che la proposizione iniziale e quella finale di ciascuna strofa sono accumulate dalla ripresa della medesima congiunzione a inizio verso, ovvero *per* (versi 5 e 9 del sonetto XXIX) e *perché* (versi 5 e 7 del sonetto XXX). Dante però inserisce una piccola *variatio*: se nel primo componimento la frase di apertura si riflette nel quarto verso, nel secondo testo si ritrova la congiunzione *perché* al verso 3.

Questo appena spiegato è forse uno tra i più semplici esempi di equivalenza tra due sonetti. Ben diverso è il caso che si riscontra esattamente cento componimenti dopo, che può essere definito come il massimo esempio di complessità di simmetrie e equivalenze tra due testi. I sonetti in questione sono il CXXIX e il CXXX, nei quali viene fatto il ritratto di due personaggi cardine dell'opera, ovvero Costretta-Astinenza e Falsembiante, che si sono presentati al cospetto del dio Amore per aiutare lui e l'Amante nella conquista della fiducia di Bellacoglienza. I due personaggi sono incaricati di un compito ben preciso: devono uccidere Malabocca, responsabile di far circolare delle false notizie che allontanano l'Amante dalla sua amata. Per fare questo si travestono da due religiosi, con lo scopo di ingannare il loro nemico e di ucciderlo al momento opportuno.

I due sonetti sono stati definiti come due medaglioni paralleli (cfr. Vanossi 1979, p. 192), dal momento che in essi Dante ha posto diversi livelli di equivalenze, che interagiscono

tra di loro, e che presentano delle affinità sintattiche e non solo, in diversi luoghi dei due testi.

CXXIX – *Com' Astinenza andò a Mala-Boc[c]ja.*

Astinenza-Costretta la primeRa
Sì si vestì di roba di renduTA,
Velata, ché non fosse conosciuTA;
Con un SALTERO i·man facea pregheRa. 4

La ciera sua non pareva molto feRa,
Anz'era umile e piana divenuTA;
Al saltero una filza avea penduTA
Di paternostri, e 'l laccio di fil ieRa. 8

Ed i·mano un **bordon** di ladorneccio
Portava, il qual le donò ser Baratto:
Già non era di melo né di leccio; 11

Il suocer le l'aveva tagliato e fatto.
La **scarsella** avea piena di forneccio.
Ver' Mala-Bocca andò per darli matto. 14

CXXX. – *Come Falsembiante andò a Mala-Bocca.*

Falso-Sembiante, sì com'on di coRo
Religioso e di santa viTA,
S'apare[c]hiò, e sì avea vestiTA
La roba frate Alberto d'AgimoRo. 4

Il su' **bordon** non fu di secomRo,
Ma di gran falsità ben ripuliTA;
La sua **scarsella** avea pien' e fornITA
Di tradigion, più che d'argento o d'oRo; 8

Ed una BIB[B]IA al collo tutta sola
Portava: in seno avea rasoio tagl[i]ente,
Ch'1 fece fab[b]ricare a Tagliagola: 11

Di che quel Mala-Bocca maldicente
Fu poi strangolato, ché tal gola
Avëa di dir male d'ogne gente. 14

Si nota la simmetria presente nelle prime quartine di entrambi i componimenti, che descrivono il travestimento religioso che i due personaggi indossano. Si nota anche la

ripresa di un'intera frase della prima quartina del sonetto CXXIX nella prima quartina del seguente con delle variazioni. Infatti *sì si vestì di roba renduta* (verso 2, sonetto CXXIX) richiama *sì avea vestita/ la roba frate Alberto d'Agimoro* (versi 3-4, sonetto CXXX). Anche nei finali dei componimenti si ritrova una equivalenza, ma in questo si caso di significato, dal momento che entrambi descrivono il fine della missione di Costretta-Astinenza e Falsembiante, ovvero quello di uccidere Mala-bocca, con l'unica differenza che, nel primo sonetto, viene impiegato un unico verso (*Ver Malabocca andò per darli matto*, verso 14), mentre nel secondo tre (*di che quel Mala-Bocca maldicente/ fu poi strangolato, ché tal gola avea di dir male d'ogne gente*, versi 12-14). Se si va a osservare quanto accade al centro dei due testi, il gioco di corrispondenze e equivalenze si fa decisamente più complesso, dal momento che, dal punto di vista dei significati, i termini coinvolti sono in un rapporto chiasmico. Infatti al *bordone* e alla *scarsella* (rispettivamente verso 9 e verso 13 del sonetto CXXIX), presenti nelle terzine del primo componimento, corrispondono quelli di Falsembiante nella seconda quartina del secondo (*bordon*, verso 5 e *scarsella* verso 7, sonetto CXXX). Inoltre il *saltero* di Costretta-Astinenza, citato nella prima quartina al verso 4 del primo sonetto, richiama la *bibbia* del suo compagno, che si trova nella prima terzina al verso 9 del secondo. In questa elaborata disposizione chiasmica si innesta anche una simmetria che coinvolge nuovamente la parte centrale di entrambi i sonetti, in particolare i versi 5-10.

La ciera *sua non* pareva molto fera,
 Anz'era umile e piana divenuta;
 Al saltero una filza avea penduta
 Di paternostri, e 'l laccio di fil iera.
 Ed i-mano un bordon di ladorneccio
 Portava, il qual le donò ser Baratto

(vv. 5-10, CXXIX)

Il *su'* bordon *non* fu di secomoro,
 Ma di gran falsità ben ripulita;
 La sua scarsella avea pien' e fornita
 Di tradigion, più che d'argento o d'oro;
 Ed una bib[b]ia al collo tutta sola
 Portava: in seno avea rasoio tagl[i]ente

(vv. 5-10, CXXX)

Si nota come ai versi 5 e 6 di entrambi i sonetti ritorni la figura *dell'oppositum*, costruito in maniera simile: si apre con un aggettivo possessivo *sua* (verso 5, sonetto CXXIX) e *su'* (verso 5, sonetto CXXX), a cui segue la congiunzione *non* (verso 5, sonetto CXXIX,

verso 5 sonetto CXXX), per concludersi in posizione iniziale nel verso successivo con una congiunzione avversativa *ma* (verso 6, sonetto CXXIX) e con un avverbio avversativo *anz'* (verso 6, sonetto CXXX). Un'altra equivalenza è data dagli *enjambements* presenti ai versi 7-8 e 9-10 di entrambi i testi. Per quanto riguarda il primo, l'uguaglianza la si riscontra in entrambi gli estremi dell'inarcatura: nel *rejet* si colloca un participio passato femminile, *penduta* (verso 7, sonetto CXXIX) e *fornita* (verso 7, sonetto CXXX), mentre nel *contre rejet* un complemento di specificazione introdotto dalla preposizione *di*, *di paternostri* (verso 8, sonetto CXXIX) e *di tradigion* (verso 8, sonetto CXXX). Nel secondo *enjambement* la similitudine interessa solamente il *contre rejet*, dal momento che in entrambi i componimenti è dato dal verbo all'imperfetto indicativo *portava* (verso 10, sonetto CXXIX e verso 10 sonetto CXXX). A legare ulteriormente i due sonetti sono anche le rime delle due quartine, che sono legate da richiami fonici. Infatti alla rime *-era* e *-uta* del primo testo corrispondono le desinenze in *-oro* e *-ita* del secondo. Come si evince dall'analisi svolta dei due componimenti, Dante tocca alti livelli di complessità. Riesce a creare un profondo collegamento tra i due testi grazie a tutta una serie di richiami e parallelismi che coinvolgono diversi piani e aspetti, ovvero quello sintattico, lessicale, rimico, e ritmico. La scelta di complicare e di unire in maniera così salda questi due sonetti non è casuale: essi infatti veicolano il ritratto di due personaggi, Costretta- Astinenza e Falsembiante, che nella narrazione sono stretti da un profondo legame, dal momento che agiscono sempre insieme. Inoltre, la complessità insita ai due testi, ben si accorda al carattere dei due personaggi, una donna e un uomo difficili da comprendere sia dal lettore sia dagli altri protagonisti dell'opera, in quanto modificano sempre il loro essere, per adeguarsi alla situazione in cui si trovano. Dante quindi realizza dei sonetti che sono degli specchi fedeli dei personaggi che rappresentano, quasi a creare un'altra grande equivalenza tra testo scritto e protagonisti in azione.

Infine, a dimostrazione di quanto il poeta tenga a questa tecnica costruttiva, spiccano due componimenti, fondamentali soprattutto per la loro posizione all'interno dell'opera, il primo e l'ultimo.

I.- [...]

Lo Dio d'amor con su'arco mi trasse
Perch'i' guardava un fior che m'abbellia,
 Lo quale avea piantato Cortesia

Nel giardin di Piacer; e que' vi trasse 4

Sì tosto, c[h]'a me parve ch' e' volasse;
E disse: 'I' sì ti tengo in mia balia.'
Allor gli pia[c]que, non per voglia mia,
Che di cinque saette mi piagasse. 8

La prima à non' Bieltà: per gli oc[c]hi il core
Mi passò; la seconda, Angelicanza:
Quella mi mise sopra gran fredore; 11

La terza, Cortesia, fu san' dottanza;
La quarta, Compagnia, che fe' dolore;
La quinta apella l'uon Buona Speranza. 14

CCXXXII. – [...]

Malgrado di Ric[c]hez[z]a la *spietata*,
Ch'unquanche di pietà non seppe usare,
Che del camin c[h]'a nome Troppo-Dare
Le pia[c]que di vietarmene l'*entrata*! 4

Ancor di Gelosia, ch'è ssi *spietata*,
Che dagli amanti vuole il fior guardare!
Ma pure 'l mio non sep[p]'ella murare,
Ched i' non vi trovasse alcuna *entrata*; 8

Ond' io le tolsi il fior ch'ella guardava:
E sì ne stava in sì gran sospesz[one],
Che lla sua gente tuttor inveg[g]hiava. 11

Bellaccoglienza ne tenne in pregione,
Perch'ella punto in lei non si fidava,
E sì n'er' ella don[n]a di ragione. 14

Prima di procedere con l'analisi delle equivalenze tra i due testi, è necessario soffermarsi brevemente sul sonetto CCXXXII. Nelle quartine si nota la volontà di Dante di realizzare le caratteristiche tipiche di un sonetto di chiusa (cfr. Rossi 1996, p. 257). Le due strofe si connotano per l'utilizzo delle medesime parole nelle medesime sedi della rima A, *spietata* (verso 1 e 5) e *entrata* (verso 4 e 8), creando un effetto circolare interno alle strofe stesse. Ma questa simmetria si aggancia a un'altra, che lega l'ultimo componimento del Fiore, al primo. Infatti entrambi i testi si connotano per la presenza di un'espressione molto simile, collocata, però, in diverse sedi: *lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse/ perch' i' guardava*

un fior che m'abellia (versi 1-2, sonetto I) richiama *ancor di Gelosia, ch'è ssi spietata/ che dagli amanti vuole il fior guardare* (versi 5-6, sonetto CCXXXII) e *ond'io le tolsi il fior ch'ella guardava* (verso 9, sonetto CCXXXII). Tutti i versi citati contengono al loro interno, declinata in vario modo, la frase *guardare il fiore*, che quindi salda insieme i due testi, creano una circolarità tra inizio e fine del poema. È da notare che, nonostante il verbo sia il medesimo, il suo significato cambia a seconda del testo in cui è inserito: infatti nel sonetto I indica l'azione del contemplare, mentre nel sonetto CCXXXII vuol dire «fare la guardia», accezione ripresa dalla lingua francese. Anche questo esempio è emblematico della capacità di Dante nel costruire un poema strutturato, con dei richiami e dei parallelismi che lo caratterizzano anche tra testi molto distanti tra di loro. I sonetti I e CCXXXII mostrano come i richiami e le equivalenze siano parte integrante del *Fiore* e come queste figure siano ricercate dal poeta, che diventano quindi cardini della struttura della sua opera.

2.5 Connessioni tra sonetti.

I maggiori risultati per quanto riguarda i giochi di equivalenze tra diversi testi sono riscontrabili nei legami tra i testi. Si possono rilevare lungo tutto il poema e spiccano sia per il loro numero sia per la grande diversità di soluzioni adottate per formali. Infatti si contano un totale di 85 legami di *coblas* tra i diversi sonetti, divisibili in 26 che riguardano le rime o aspetti fonici, 19 che coinvolgono sostantivi, 11 i verbi, 5 che sono riprese di strutture sintattiche o di parti di frasi, 12 che indicano incipit formati da richiami presi dal testo precedente, 11 che veicolano il medesimo concetto con termini simili tra loro e infine 1 che riguarda il verso finale. Un discorso a parte va fatto per tre sezioni del *Fiore*, ovvero quelle che riguardano il lungo discorso di Falsembiante (che coinvolge i sonetti che vanno dall'88 al 128), il discorso della Vecchia a Bellacoglienza (sonetti 145-194) e infine il gruppo di testi che descrive la battaglia tra i fedeli del dio Amore e i loro nemici (sonetti 207-214). Ciascuno di questi tre blocchi si caratterizza per la presenza di determinate riprese e equivalenze che sono riscontrabili sono in questi determinati punti dell'opera e meritano quindi un approfondimento maggiore.

2.5.1 Legami rimici e fonici.

Tra tutte le tipologie di legami tra due testi che sono presenti nel *Fiore*, questa è quella che compare più spesso. Può essere sviluppata in due modi: come semplice richiamo

fonico (ad esempio con la ripresa di un singolo suono) oppure come ripresa rimica vera e propria, recuperando quindi la medesima desinenza. Per quanto riguarda il primo caso, ovvero un legame basato su un richiamo fonico, esso costituisce solo una minima parte dell'intero gruppo, dal momento che compare 4 volte su 26.

Il primo esempio è dato dai sonetti 30 e 31, che descrivono il momento in cui Gelosia e i suoi alleati nascondono Bellacoglienza in una fortezza, per allontanarla dall'Amante.

Ciò fu Vergogna, che fe' gran difesa;
La terza porta sì guardò Paura
Ch'iera una donna di gran provedenZa;

Al quarto portal dietro da le mura
Fu messo Mala-Bocca, la cu 'ntenZa
Ferm'iera a dir male d'gni criatura.

(vv. 9-14, sonetto XXX)

Bellaccoglienza fu nella forteZ[Z]a,
Per man di Gelosia mess'e fermata.
Ad una vec[c]hia l'eb[b]e acomandata
Che·lla tenesse tuttor in distreZ[Z]a;

Ch'ella dottava molto su' belleZ[Z]a,
Che Castità à tuttor guer[r]eg[g]iata,
E Cortesìa, di cu' era nata,
No·lle facesse far del fior largheZ[Z]a.

(vv. 1-8, sonetto XXXI)

Si nota come il suono [ts], contenuto nei termini *providenza* (verso 11) *'intenza* (verso 13) del sonetto XXX, ritorni nelle quartine del testo successivo, più precisamente nelle parole che compongono la rima A, *fortezza* (verso 1), *distrezza* (verso 4), *bellezza* (verso 5) e *larghezza* (verso 8). Simile a questo, è il caso dei sonetti 83-84, che descrivono il momento in cui Amore e i suoi seguaci decidono il piano di attacco per liberare Bellacoglienza dalla prigione in cui è rinchiusa.

Che nessuna persona far potesse;
Per ciò ch'i' non volli anche sua conteZZa:
Sì era dritto ch'i' me ne pentesse.

Ben dissi ch'i' le feci gran careZZa
Sotto dal pin, ma non c[h]'ancor vedesse
Che povertà no·m'avesse in distreZZa.

(vv. 9-14, sonetto LXXXIII)

Al Die d'Amore ricordaro il fatto
E disser ch'e' trovar d'acordanZa
Che Falsembiante e Costretta-AstinanZa

Dessono a Mala-Bocca scacco matto;

Larghez[z]a e Cortesia traes[s]er patto
Con quella che·ssa ben la vec[c]hia danZa,
E Pietate e Franchez[z]a dear miccianZa
A quello Schifo che sta si ‘norsato;

(vv. 1-8, sonetto LXXXIV)

Anche in questi due sonetti è il suono [ts] che funge da ponte. Infatti compare nella rima D del componimento LXXXIII con le parole *contentezza* (verso 10), *carezza* (verso 12) e *destrezza* (verso 14), per ritornare nelle quartine del successivo, ma questa volta alla rima B, con i termini *acordanza* (verso 2), *astinanza* (verso 3), *danza* (verso 6) e *miccianza* (verso 7). Di nuovo si nota il passaggio di un medesimo suono dalle terzine alle quartine nei testi 110-111, che fanno parte del lungo discorso rancoroso di Falsembiante contro i finti poveri che chiedono l’elemosina.

E sì difende ‘l buono Giustiniano,
E questo fece scriver nella leG[G]e,
Che nes[s]un dia limosina a uon sano

Che truovi a guadagnare, e·ttu t’avveG[G]i[e]
Ch’a lavorare e’ non vuol metter mano;
Ma vuol che·ttu ‘l gastighi e cacci e feG[G]ie.

(vv- 9-14, sonetto CX)

Chi di cotà’ limosine è ‘ngrassato,
In paradiso non dé atender preGio,
Anzi vi dé atender gran dispreGio,
Almen s’e’ non è privilegiato;

E s’alcun n’è, sì n’è †fatto† ingannato
E ‘l papa che li diè il su’ col[l]eGio,
Ché dar non credo dovria privileGio
C[h]’uon sano e forte gisse mendicato:

(vv. 1-8, sonetto CXI)

Anche in questo esempio si riscontra il medesimo legame analizzato in precedenza, con l’unica differenza che il suono in questione è [dʒ]. Infatti compare nella rima D delle terzine del sonetto CX nelle parole *legge* (verso 10), *avveggie* (verso 12), *feggie* (verso 14); ritorna nella rima B del testo successivo nei termini *pregio* (verso 2), *dispregio* (verso 3), *collegio* (verso 6), *privilegio* (verso 7). Il caso successivo riguarda i sonetti 151 e 152, i quali fanno parte del lungo discorso della Vecchia, che dispensa consigli d’amore alla giovane e inesperta Bellacoglienza; nel caso specifico la invita a vendicarsi dei suoi amati se scopre che questi parlano male di lei alle sue spalle.

Ma sap[p]ie ched io ò ferma intenZione
Ch'i' sarò ancor[a] per te vendicata,
Se·ttu ben riterrai la mia leZione.

(vv. 12-14, sonetto CLI)

Non me pos[s]’altrimenti far vengianZa,
Se non per insegnarti mia dottrina;
Perciò che lo mi’ cor sì m’indovina,
Che·ttu darai lor ancor gran micianZa

A que’ ribaldi, che tanta viltanZa
Me diceano da sera e da mattina:
Tutti gli met[t]erai anche a la china,
Se·ttu sa’ ben tener la tua bilanZa.

(vv. 1-8, sonetto CLII)

Questo legame è particolare, dal momento che il suono [ts] ricorre nella parte centrale, e quindi non in rima, delle parole *intenzione* (verso 12) e *lezione* (verso 14) dell’ultima terzina del sonetto CLI, per poi ritornare invece nelle desinenze dei termini che compongono la rima A delle quartine del testo successivo, ovvero *vengianza* (verso 1), *micianza* (verso 4), *viltanza* (verso 5) e *bilanza* (verso 8).

La seconda modalità di legame è quella che riguarda le rime. Anche in questo caso Dante non si limita a creare un’identità rimica tra due testi, ma adotta svariate soluzioni che ben mostrano la sua capacità di padroneggiare questa tecnica. La prima di questa è la più semplice, e consiste nella ripresa identica della rima tra un componimento e l’altro. Il primo esempio è dato dai sonetti 4 e 5, nei quali Amore chiede all’Amante di giurargli fedeltà e di essere pronto a sopportare tutti i supplizi richiesti.

E pensa di portar in *pacièza*
La pena che per me avrà’ a soffrire,
Inanzi ch’io ti doni mia *sentenza*:

Ché molte volte ti parrà morire;
Un’ora gioia avrai, altra, *doglièza*;
Ma poi dono argomento di guerire

(vv. 9-14, sonetto IV)

Con grande umiltate e *pacièza*
Promisi a Amor a sofferir sua pena,
E c[h]’ogne membro, ch’i’ avea, e vena
Disposat’era a fargli sua *voglièza*;

E solo a lui servir la mia *credenza*
È ferma, né di ciò mai nonn·allena:
«Insin ched i’ avrò spirito o lena
I’ non farò da·cciò giammà’ *partenza*.

(vv. 1-8, sonetto V)

Si nota come la rima *-enza*, presente nelle terzine del sonetto IV con i termini *piacenza* (verso 9), *sentenza* (verso 11) e *doglienza* (verso 13), ricompaia nelle quartine del testo successivo, tra l'altro con la ripresa di una parola identica, ovvero *piacenza* (verso 1), a cui seguono *voglienza* (verso 4), *credenza* (verso 5) e *partenza* (verso 8). Un esempio ulteriore è dato dai sonetti 66 e 67, dove Amico dà dei consigli d'amore all'Amante, spiegandogli come si deve prendere cura della sua donna se si ammala.

O s'ella ancor ne fosse in *sospez[z]one*,
 Fa saramenta ch'ella t'ag[g]ia torto
 C[h]'unque ver lei non fosti i *mesprigione*;

E s'ella il pruova, convien che sie acorto
 A dire che forza fu e *tradigione*:
 Allor la prendi e si' lle 'nnaffia l'orto. (vv. 9-14, sonetto LXVI)

Ché mi mostrò sì dolze *avisione*".
 Po' dica, ch'ella l'oda, come sag[g]io,
 Che per lei farà far gran *processione*,

O'ttu n'andra' in lontan pellegrinag[g]io,
 Se Gesòcristo le dà *guerigione*:
 Così avrai il su' amor e 'l su corag[g]io. (vv. 9-14, sonetto LXVII)

In questo caso si nota come la ripresa della rima *-one* avvenga nelle medesime sedi di entrambi i testi. Infatti coinvolge la rima C, che nel sonetto LXVI è formata dai termini *sospezzone* (verso 9), *mesprigione* (verso 11) e *tradigione* (verso 13), mentre nel testo successivo *avisione* (verso 9), *processione* (verso 11) e *guerigione* (verso 13). Quasi identico a questo appena elencato, è l'esempio dato dai sonetti 73 e 74, che descrivono il commiato dell'Amico dall'Amante.

Ma e' v'era Paura, la dottosa,
 C[h]'udendomi parlar tutta *tremava*.
 Quella nonn-era punto dormigliosa;

In ben guardar il fior molto *pensava*;
 Vie più che ll'altre guardi' era curiosa,
 Per ciò che ben in lor non si *fidava*. (vv. 9-14, sonetto LXXIII)

E sì avea in sé tanta bel[l]ez[z]a
 Che tutto intorno lei *aluminava*
 Col su'visag[g]io, tanto avea chiarezz[z]a;

Ed un suo amico co llei si *posava*.
 La donna sì avea nome Ric[c]hez[z]a,

Ma·llui non so com'altri l'*appellava*.

(vv. 9-14, sonetto LXXIV)

Anche qua si nota come la rima *-ava* ritorni in entrambi i testi nelle sedi della rima D. Nel sonetto LXXIII è composta dai termini *tremava* (verso 10), *pensava* (verso 12) e *fidava* (verso 14), mentre nel componimento successivo si riscontrano i termini *aluminava* (verso 10), *posava* (verso 12) e *appellava* (verso 14). Si noti come tutte le sei parole rima siano degli imperfetti indicativi, fattore che salda ancora di più i due testi tra di loro. L'ultimo esempio di questa serie è dato dalla coppia di sonetti 113 e 114, nei quali Falsembiante elenca quali categorie di persone possono richiedere l'elemosina senza incappare nella sua ira.

Á 'ncor di gentil gente discacciata
Che non son costumati a *lavorare*,
Ma son vi[v]uti sol di lor entrata.

A cotà' genti dé ciascun *donare*,
Ché lor limosina è bene impiegata,
Sì è mercé atarli *governare*.

(vv. 9-14, sonetto CXIII)

E se 'n cavalleria alcun volesse
Intender, per la fede *con sé alzare*,
Non fallerìa già sed e' chiedesse,

Infìn ch'e' sé potesse ben *montare*,
E avere spezierìa, ch'e' potesse
Condursi nella terra d'*oltremare*.

(vv. 9-14, sonetto CXIV)

Anche in questa ultima esemplificazione, a essere interessate sono le terzine e la rima D di ciascuna di esse in *-are*. Nel sonetto CXIII essa si caratterizza per i termini *lavorare* (verso 10), *donare* (verso 12) e *governare* (verso 14), mentre nel testo che segue è formata da *alzare* (verso 10), *montare* (verso 12) e *oltremare* (verso 14). Si può riscontrare come la desinenza *-are* veicoli soprattutto infiniti di prima coniugazione, con l'unica eccezione di *oltremare*, unico sostantivo, inserito per variare le due serie rimiche.

Il secondo modo per creare un legame di coblas coinvolgendo le rime è quello di riprendere la desinenza rimica, modificandone solamente una lettera, solitamente una vocale. Il primo esempio è dato dai sonetti 47 e 48, nei quali l'Amante si lamenta della sua infelice sorte, causata da Malabocca e Fortuna che gli sono avversi.

Allor sì pia[c]que a Dio che ritornaSSE
Amico a me per darmi il su' consiglio.
Sì tosto ch'e' mi vide a me sì traSSE,

E disse: «Amico, i' sì mi meraviglio
Che ciascun giorno dimagre e apaSSE:
Dov'è il visag[g]io tu' chiaro e *vermiglio*?

(vv. 9-14, sonetto XLVII)

Non ti meravigliar s'i' non son graSSO,
Amico, né *vermiglio* com'i' soglio,
Ch'ogne contrario è presto a ciò ch'i' voglio,
Così Fortuna m' à condotto al baSSO.

Ira e pensier m'anno sì vinto e laSSO
Ch'e' non è meraviglia s'i' mi doglio,
Chéd i' sì vo a fedir a tale iscoglio,
S'Amor non ci provvede, ch'i' son caSSO

(vv. 1-8, sonetto XLVIII)

In questo caso si nota come la rima C del sonetto XLVII in *-sse*, formata dalle parole *ritornasse* (verso 9), *trasse* (verso 11) e *apasse* (verso 13), ritorni leggermente modificata nelle quartine del testo successivo in *-sso*, che veicola i termini *grasso* (verso 1), *basso* (verso 4), *lasso* (verso 5) e *casso* (verso 8). Inoltre, a sottolineare ancora di più il legame tra questi due sonetti, viene ripresa anche la parola *vermiglio*, che prima viene collocata al verso 14 del XLVII componimento, poi al verso 2 del successivo. L'esempio seguente è dato dai sonetti 71 e 72, in cui l'Amante si rivolge all'Amico per chiedergli dei consigli per conquistare Bellacoglienza.

Se puo' per quel camin trovar passag[g]io,
Tu·ssi abattera' tosto il casteLLO,
Bellacoglienza trarrà' di servag[g]io.

Non vi varrà gittar di manganeLLO,
Nèd a le guardie lor folle musag[g]io,
Porte né mura, né trar di quadreLLO.

(vv. 9-14, sonetto LXXI)

E dälle spazio di poter andare
Colà dove le piace per la viLLA;
Pena perduta seria in le' guardare:

Ché·ttu ter[r]esti più tosto un'anguiLLA
Ben viva per la coda, e fossi in mare,
Che non faresti femmina che ghiLLA.

(vv. 9-14, sonetto LXXII)

Il legame tra i due testi è dato dalla ripresa della rima D in *-llo* del sonetto LXXI, che è costituita dalle parole *castello* (verso 10), *manganello* (verso 12) e *quadrello* (verso 14),

la quale rima ritorna sempre nelle terzine del componimento successivo leggermente modificata in *-lla*, *villa* (verso 10), *anguilla* (verso 12) e *ghilla* (verso 14). Il caso successivo è costituito dai sonetti 76 e 77, nei quali Amore premia l'Amante per la sua fedeltà che è durata un anno: questo è l'unica indicazione del tempo narrativo presente in tutto il *Fiore*.

Perch'i' vi priego che mi diate il paSSO,
Chéd i' potesse abatter il castello
Di Gelosia che m'à sì messo al baSSO.»

Quella mi disse: «Tu se' mio ribello;
Per altra via andrai, ché sara' laSSO
Innanzi che n'abbatti un sol crinello».

(vv. 9-14, sonetto LXXVI)

Già no·mi valse nessuna preghera
Ched i' verso Ric[c]hez[z]a far poteSSE,
Ché poco parve che le ne caleSSE,
Sì la trovai ver' me crudele e fera.

Lo Dio d'Amor, che guar' lungi no·mm'era
Mi riguardò com'io mi conteneSSE,
E parvemi ched e'gli ne increSSE;
Sì venne a me e disse: «In che maniera

(vv. 1-8, sonetto LXVII)

Anche in questa coppia di testi la rima geminata in *-sso* del sonetto LXXVII, costituita dai termini *passo* (verso 9), *basso* (verso 11) e *lasso* (verso 13), viene ripresa nelle quartine del componimento successivo, variata in *-sse*, *potesse* (verso 2), *calesse* (verso 3), *contenesse* (verso 6) e *increscesse* (verso 7). Nell'esempio successivo accade esattamente il contrario, ovvero la rima presente nelle quartine ritorna nelle terzine del testo successivo. I sonetti coinvolti sono il 138 e 139, nei quali Falsembiante chiede alla Vecchia di consegnare dei gioielli a Bellacoglienza da parte dell'Amante, il quale ha deciso di fare un dono alla sua amata per poterla conquistare più facilmente.

Falsembiante a la vec[c]hia sì ha deTTO:
«Per dio, gentil Madonna preziosa,
Che sempre foste e siete pietosa,
Che vo' ag[g]iate merzé del buon valleTTO!

Ch'e' vi piaccia portarle un gioelleTTO
Da la sua parte a quella graziosa
Bellacoglienza, che gli fu nascosa,
De ch'egli à avuto il cuor molto distreTTO!

(vv. 1-8, sonetto CXXXVIII)

E·cciò è Mala-Bocca maldicente,
Che [con]truova ogne dì nuovi misfaTTI,
Né non riguarda amico, né parente».

«No'l ridottate più giamai a faTTI,
Ché noi sì l'ab[b]ian morto, quel dolente,
Sanza che 'n noi trovasse trieva o paTTI.»

(vv. 9-14, sonetto CXXXIX)

Si nota come la rima A in *-tto* del componimento CXXXVIII, formata dalle parole *detto* (verso 1), *valletto* (verso 4), *gioelletto* (verso 5) e *distretto* (verso 8), ritorni anche nelle terzine nelle sedi della rima D del sonetto successivo, mutata in *-tti*, *misfatti* (verso 10), *fatti* (verso 12) e *patti* (verso 14). Il caso seguente riguarda i sonetti 141 e 142, nei quali la Vecchia porta a Bellacoglienza i gioielli che l'Amante le ha regalato e la esorta a mostrarsi ben disposta nei suoi confronti.

Dritta a la camera a la donna mia
N'andò la, Vec[c]hia, quanto può trot[t]aNDO,
E quella la trovò molto pensando,
Come se fosse d'una voglia ria.

Crucciosa so ch'era, chè non *ridia*:
Sì tosto al[l]or la va riconfortaNDO,
E disse: «Figl[i]uola mia, io ti comaNDO
Che·ttu nonn-entri già in malinconia;

(vv. 1-8, sonetto CXXLI)

«Il bel valletto di cu' biasmo avesti,
Giàdisse, si [è] colui che·lle ti maNDA,
E 'l rimanente c'[h]'à è a tua comaNDA:
Unquanche uon più cortese non vedesti.

E priegati, se mai ben gli volesti,
Che per l'amor di lui questa ghirlaNDA
Deg[g]ie portare, e sì sé racomaNDA
Del tutto a te: gran peccato faresti

(vv. 1-8, sonetto CXLII)

Si nota che la rima, che funge da ponte, si presenta nelle quartine per poi essere ripresa, sempre nella medesima coppia di strofe, nel sonetto seguente. Infatti la rima B in *-ndo* del componimento CXXLI, formata dai termini *trottando* (verso 2), *pensando* (verso 3), *riconfortando* (verso 6) e *comando* (verso 7), ritorna nelle quartine del testo CXLII nuovamente nelle sedi della rima B in *-nda*, con le parole *manda* (verso 2), *comanda* (verso 3), *ghirlanda* (verso 6) e *racomanda* (verso 7). Nei sonetti 147 e 148, che fanno parte del lungo discorso della Vecchia, la quale rassicura Bellacoglienza sulla bontà dei suoi consigli, si trova l'esempio successivo.

Per molte volte m'era l'uscio roTTO,
E tentennato, quand'io mi dormia;
Ma già per ciò io non facea lor moTTO,

Perciò ched i' avea altra compagnia,
A cui intender facea che 'l su' disdoTTO
Mi piaceva più che null'altro che ssia.

(vv. 9-14, sonetto CXLVII)

I' era bella e giovane e folleTTA,
Ma non era a la scuola de l'amore
Istata; ma i' so or ben per cuore
La pratica la qual ti fie qui deTTA.

Usanza me n'è fatta sì savieTTA,
Ched i' non dotterei nessun lettore,
Che di ciò mi facesse desinare,
Ma ched i' fosse bella e giovaneTTA

(vv. 1-8, sonetto CXLVIII)

Anche in questo caso si nota come la rima C in *-tto*, formata dai termini *rotto* (verso 9), *motto* (verso 11) e *disdotto* (verso 13), sia ripresa con una variazione nelle quartine del testo successivo in *-tta*, formata dalle parole *folletta* (verso 1), *detta* (verso 4), *savietta* (verso 5) e *giovanetta* (verso 8). Infine l'ultimo esempio è dato dai sonetti 174 e 175, nei quali la Vecchia consiglia a Bellacoglienza di far spendere quanto più possibile di soldi al suo amante.

Chi 'l su' amico non pensa di pelare,
Insin ch'egli ag[g]ia penna in ala, o in doSSO,
E che d'ogn' altro bene e' sia sì scoSSO
Ched e' non si ne possa mai volare,

Quella cotal dovria l'uon maneg[g]iare:
Ché, quanto ch'ella costa più di groSSO,
Più fia tenuta cara, dirlo poSSO,
E più la vorrà que' tuttor amare.

(vv. 1-8, sonetto CLXXIV)

E al pelar convien aver maniera,
Sì che l'uomo avveder non sine deSSE,
Che tutto in pruova l'uon glile faceSSE:
Forse ch'e' volgeria la sua bandiera.

Ma faccia sì la madre, o ciamberiera,
Od altri in cui fidar ben si poteSSE,
Che ciascuna di lor sì gli chiedeSSE
Paternostri o coreg[g]ia od amoniera.

(vv. 1-8, sonetto CLXXV)

Questo caso è simile ai precedenti, in quanto la rima B geminata in *-sso* del sonetto CLXXIV, composta dalle parole *dosso* (verso 2), *scosso* (verso 3), *grosso* (verso 6) e *posso* (verso 7), ritorna nelle quartine del componimento successivo, modificata in *-sse*, con i termini *desse* (verso 2), *facesse* (verso 3), *potesse* (verso 6) e *chiedesse* (verso 7).

Un'altra delle soluzioni adottate da Dante per creare dei legami di *coblas* è data dalla ripresa di una rima desinenziale che ritorna nel testo successivo all'interno del verso, costituendo quindi una rima interna. Questa modalità compare solamente una volta, e riguarda i sonetti 6 e 7, nei quali l'Amante si avvicina al fiore per coglierlo, ma sopraggiunge lo Schifo che glielo impedisce.

Sì ch'i' verso del fior tesi la mano
Credendolo aver colto chitameNTE;
Ed i' vidi venir un gran villano

Con una maz[z]a, e disse: «Or ti ste' a meNTE
Ch'i' son lo Schifo e sì son ortolano
D'esto giardin; i'ti farò doleNTE. (vv. 9-14, sonetto VI)

Molto vilmeNTE mi buttò di fora (v. 1, sonetto VII)

In questo caso la rima D del sonetto VI in *-ente*, formata dai termini *chitamente* (verso 10), *mente* (verso 12) e *dolente* (verso 14), viene ripresa dalla parola *vilmente* (verso 1), presente nel primo emistichio del componimento successivo. Questo si differenzia da tutti gli esempi citati in precedenza, dal momento che si tratta di una rima interna e non esterna.

Infine l'ultima modalità con cui Dante crea dei legami rimici, è quella di saldare assieme un gruppo formato da tre sonetti, che si collegano l'uno con l'altro grazie alle desinenze rimiche. Il primo gruppo è formato dai componimenti 58-59-60, nei quali l'Amico dà dei consigli amorosi all'Amante, spiegandogli come tenere legata a sé una donna.

Ver è c[h]'alcuna si mette a donare;
Ma ella s'è ben prima provvedUTA,
Ch'ella 'l darà in luogo d'adoppiare.

I'llor gioiei non son di gran valUTA,
Ma e' son esca per uccè' pigliare.
Guardisi ben chi à corta vedUTA! (vv. 9-14, sonetto LVIII)

Se quella cu' rechiedi ti rifiUTA,
Tu sì non perdi nulla in su' scondetto,

Se non se solo il molto che·ll'ài detto:
Dello scondir sarà tosto pentUTA.

Una nel cento non fu mai vedUTA
(Ed ancor più che 'l miglia' ci ti metto)
Femina cu' piacesse tal disdetto,
Com ch'ella t'assalga di venUTA.

(vv. 1-8, sonetto LIX)

E quando tu·ssarai con lei soletto,
Prendila tra·lle braccia e fa l sicuro,
Mostrando allor se·ttusse' forte e duro,
E mmantenente le metti il gambetto.

Né no·lla respittar già per su' detto:
S'ella chiede merzè, cheg[g]ala al muro:
Tu·lle dirai: "Madonna, i'm'assiuero
A questo far, c[h]'Amor m'à·ssi distretto

(vv. 1-8, sonetto LX)

Innanzitutto si nota che la rima *-uta* del sonetto LVIII, formata dalle parole *provveduta* (verso 10), *valuta* (verso 12) e *veduta* (verso 14), viene recuperata nelle quartine del componimento successivo. Ma c'è una particolarità: infatti nel sonetto LIX Dante non si limita a riprendere la medesima rima, ma inserisce una parola identica, ovvero *veduta* al verso 5, a cui si accompagnano i termini *rifiuta* (verso 1), *pentuta* (verso 4) e *venuta* (verso 8). La rima *-uta* costituisce la rima A, alla quale si affiancano le voci della rima B in *-etto*, ovvero *scondetto* (verso 2), *detto* (verso 3), *metto* (verso 6) e *disdetto* (verso 7). La medesima desinenza si ritrova nelle quartine del componimento seguente, nelle sedi della rima A, *soletto* (verso 1), *gambetto* (verso 4), *detto* (verso 5) e *distretto* (verso 8). Anche nel testo LX si riscontra la ripresa di un medesimo vocabolo presente nel componimento precedente, ovvero *detto*. Quindi Dante è riuscito a saldare tra loro tre testi grazie a questi giochi di riprese rimiche e lessicali, facendo fungere da perno il sonetto centrale, dal momento che è lui che tiene insieme gli altri due. Si riscontra lo stesso rapporto nel secondo e ultimo gruppo di sonetti, ovvero 115-116-117, nei quali Falsembiante spiega a Amore che, appena scopre che un uomo fisicamente sano chiede l'elemosina, fa cadere su di lui innumerevoli vendette.

«Di, Falsembiante: in che maniera puote
Seguire Idio chi à tutto vendUTO,
Ed àllo tutto a' pover' dispendUTO,
E le sue borse son rimase vote,

Ed è forte e possente e à grosse gote?
Gli sarebbe per dritto concedUTO
C[h]'a trar sua vita domandasse aiUTO
Come quest'altri che tu or mi note?»

(vv. 1-8, sonetto CXV)

«Ancor una crudel costuma ab[b]iamo:
Contro cui no' prendiam la nimistATE.
Quanti no' siamo, in buona veritATE,
In difamarlo noi ci asottigliamo;

E se per aventura noi sap[p]iamo
Com' e' possa venire a dignitATE,
Nascosamente noi facciàn tagliATE,
Sì che di quella via noi 'l ne gittiamo.

E ciò facciamo noi sì trancelato
Ch'e' non saprà per cui l'avrà perdUTO
In fin ch'e' non ne fia di fuor gittato.

Ché s'e' l'aves[s]e da prima sapUTO,
Per aventura, e' si saria scusato,
Sì ch'i' saria menzionier tenUTO.»

(vv. 1-14, sonetto CXVI)

«Cotesta mi par gran dislealtATE»,
Rispose Amore, «or non credi tu 'n Cristo?»
«I' non, chéd e' sarà pover e tristo
Colu' che viverà di lealtATE.

Sì ch'i' non vo' per me quelle ghignATE,
Ma, come ched i' possa, i' pur a[c]quisto,
Ché da nessun nonn-è volentier visto
Colui che man terrà di povertATE.

(vv. 1-8, sonetto CXVII)

Anche in questo caso la prima rima coinvolta è la rima B delle quartine del sonetto CXV che esce in *-uto*, formata dai termini *venduto* (verso 2), *dispenduto* (verso 3), *conceduto* (verso 6) e *aiuto* (verso 7). Viene ripresa nelle terzine del testo successivo, più precisamente con le voci *perduto* (verso 10), *saputo* (verso 12) e *tenuto* (verso 14). Ma allo stesso tempo il sonetto CXVI contiene nelle quartine la rima *-ate*, composta dalle parole *nimistate* (verso 2), *veritate* (verso 3), *dignitate* (verso 6) e *tagliate* (verso 7). Questa desinenza si ritrova nuovamente nelle quartine del componimento CXVII, nelle sedi della rima A, con i termini *dislealtate* (verso 1), *lealtate* (verso 4), *ghignate* (verso 5) e *povertate* (verso 8). Dante ancora una volta è riuscito a creare un forte legame tra tre

testi, utilizzando esclusivamente le desinenze rimiche; di nuovo è il sonetto CXVI a fungere da centro, attorno al quale gli altri due ruotano.

2.5.2 Legami lessicali.

La scelta di unire tra di loro due sonetti mediante un sostantivo o un aggettivo è particolarmente frequente; compare infatti ben 19 volte all'interno dell'opera. Anche in questa circostanza le tecniche adottate da Dante sono molteplici: infatti è possibile riscontrare casi in cui è presente una ripresa di una singola parola, oppure di più termini contemporaneamente, anche di natura grammaticale differente. Inoltre la prima delle due voci che legano i due testi, può trovarsi in diverse sedi, come all'inizio, al centro o alla fine del componimento.

Per quanto riguarda i legami realizzati con un aggettivo, è necessario sottolineare la loro ridotta presenza; infatti se ne possono contare solamente 2 su 19. Il primo dei due esempi è dato dai sonetti 33 e 34, nei quali l'Amante descrive la sua pena poiché Bellacoglienza è stata rinchiusa nella prigione. Nel fare ciò utilizza una serie di metafore che lo identificano con un naufrago che, dopo essere stato a lungo in balia dei flutti del mare, riesce a approdare in una terra aspra e desolata.

Sì ch'i' allor m'ancolai a una piag[g]ia,
Veg[g]endo ch'i' non potea entrar in porto:
La terra mi pareva molto *salvaggia*. (vv. 9-11, sonetto XXXIII)

Pianto, sospiri, pensieri e afrizione
Eb[b]i vernando in quel *salvag[g]io* loco (vv. 1-2, sonetto XXXIV)

L'aggettivo *salvaggio* compare sia al verso 11 del sonetto XXXIII, sia al verso 2 del componimento successivo, che viene citato con una variazione di genere. In entrambi i casi l'attributo è riferito al luogo in cui l'Amante, nella metafora, approda dopo aver affrontato il mare burrascoso, un luogo inospitale e selvaggio che ben rappresenta il suo animo affranto. Nel secondo esempio sono coinvolti i sonetti 47 e 48 nei quali l'Amante ripensa sulle sue sfortune amorose, dopo che Ragione ha provato a convincerlo a non seguire più il dio Amore. L'aggettivo in questione è *vermiglio*, riferito al colore abituale del viso dell'Amante; ora però al colorito roseo si è sostituito il pallore, indice dei tormenti amorosi che il giovane deve sopportare. Nel sonetto XLVII l'aggettivo compare

al verso 14, *dov'è il visaggio tu' chiaro e vermiglio?*, e ritorna al verso 2 del componimento XLVIII, *Amico, ne vermiglio come i'soglio*.

Analizzando le corrispondenze tra due testi realizzate con un sostantivo, si nota nuovamente la grande varietà di opzioni introdotte da Dante. La più elementare consiste nella ripresa di una singola parola, proprio come accade nei sonetti 3 e 4, nei quali Amore chiede all'Amante assoluta fedeltà e dedizione.

Del mese di gennaio e non di mag[g]io
Fu, quand'i' presi Amor a signoria,
E ch'i' mi misi al tutto in sua baglia,
E saramento gli feci e omaggio;

E per più sicurtà gli diedi in gaggio
Il *cor*, ch'e' non avesse gelosia
Ched i' fedel e puro i' no·gli sia,
E sempre lui tener a segnó·maggio.

Allor que' prese il *cor* e disse: «Amico,
I'son signor assà' forte a servire; (vv. 1-10, sonetto III)

Con una chiave d'or mi fermò il *core*
L'Amor, quando così m'eb[b]e parlato; (vv. 1-2, sonetto IV)

Si nota come il termine *cor* compaia ben due volte all'interno del componimento III, prima in apertura del verso 6, poi all'inizio del secondo emistichio del verso 9. Ricompare in forma non apocopata, *core*, anche nell'incipit del testo successivo, più precisamente nell'estremità finale del verso 1. Non è una scelta casuale quella di unire tra loro due sonetti attraverso il termine *cor* o *core*: siamo infatti all'inizio del poemetto, nel momento in cui l'Amante si fa servo fedele del suo signore. Il sostantivo in analisi si collega quindi alla vicenda narrata, enfatizzando la scena, anche perché si tratta di uno dei termini chiave del lessico amoroso. Il caso appena descritto è molto frequente nel *Fiore*. Uno di essi è dato dai sonetti 74 e 75, in cui l'Amante si imbatte in Ricchezza, un'altra nemica che gli ostacolerà l'impresa di liberare Bellacoglienza dalla prigione in cui è stata rinchiusa. Il sostantivo che crea un collegamento tra i due testi è *donna*, che appare una prima volta al verso 13 del sonetto LXXIV, *la donna si aveva nome Ricchezza*, e una seconda al verso 1 del testo seguente, *col capo inchin la donna salutai*. Altra esemplificazione la si riscontra nei sonetti 142 e 143, nei quali la Vecchia porta i doni che sono stati fatti a Bellacoglienza dall'Amante. La parola che interessa indica proprio uno dei regali ricevuti,

ovvero una *ghirlanda* da porre sul capo. Viene utilizzata sia al verso 6 del componimento CXLII, *che per l'amor di lui questa ghirlanda*, sia al verso 9 del testo CXLIII, *allora la vecchia la ghirlanda prese*. Similmente accade nei sonetti di poco successivi 146 e 147, in la Vecchia prosegue con i suoi consigli amorosi, facendo capire alla giovane donna come approfittare della sua bellezza per arricchirsi. Non a caso il termine chiave è proprio *biltate*, il quale compare al verso 14 del componimento CXLVI, *quand' i' veggio biltate abandonarmi*, e anche al verso 2 del testo successivo, *com'io t'ò detto, de la mi biltate*. L'ultimo caso, che richiama i precedenti, è dato dai sonetti 172 e 173, i quali fanno ancora parte del lungo dialogo che la Vecchia ha con Bellacoglienza, che viene educata su come mantenere più di una relazione contemporaneamente. Il termine da analizzare è *festa*, che si colloca nel componimento CLXXII alla fine del verso 14, *po' dimora con lui e fagli festa*, mentre nel testo seguente all'inizio del verso 1, *gran festa gli farai e grand'onore*. Questo legame è anche rafforzato dall'utilizzo del medesimo verbo *fare* accanto al sostantivo *festa*.

In due coppie di testi accade che il termine, che viene ripreso nel secondo testo, sia sempre il medesimo, ma leggermente modificato, come nei componimenti 97 e 98. In essi Falsembiante spiega al dio Amore che, come un lupo travestito da montone riuscirebbe facilmente a ingannare le pecore, così lui si traveste da religioso per ingannare gli uomini di chiesa.

Chi della pelle del monton fasciasse
 I *lupo* e tra lle pecore il mettesse,
 Credete voi, perché monton paresse,
 Che delle pecore e' non divorasse?

Già men lor sangue non desiderasse,
 Ma vie più tosto inganar le potesse,
 Po' che la pecora nol conoscesse;
 Se si fug[g]isse, impresso lui n'andasse.

Così vo io, mi' abito divisando,
 Chéd i' per *lupo* non sia conosciuto,
 Tutto vad'io le genti divorando;

(vv- 1-11, sonetto XCVII)

Sed e' ci à guari di cota' *lupelli*

(v.1, sonetto XCVIII)

Si nota come nel sonetto XCVII il termine *lupo* venga ripetuto due volte, sia al verso 2 che al verso 10; compare nuovamente al verso 1 del testo successivo con una variazione,

ovvero viene citato nella forma diminutiva *lupelli*. Può anche capitare che la stessa parola venga riportata con una variazione sul numero, come nei sonetti 110 e 111, nei quali Falsembiante, proseguendo il suo discorso, sostiene che la troppa povertà sia da biasimare. La voce in questione è *limosine*, che compare al verso 6, *de le limosine, alle genti strane* e al verso 11, ma al singolare, *che nessun dia limosina a uon sano* del componimento CX. Verrà poi ripreso nel testo successivo solamente nella forma plurale, precisamente al verso 1 del sonetto CXI, *chi di cotà' limosine è 'ngrassato*. Infine, l'ultima tipologia di legami che riguarda lo stesso sostantivo è quella che interessa un gruppo di tre componimenti; la si riscontra solamente due volte. Il primo esempio è dato dai sonetti 133, 134 e 135, nei quali Costretta- Astinenza e Falsembiante cercano di convincere Malabocca delle buone intenzioni dell'Amante nei confronti di Bellacoglienza.

Sopra 'l *valletto* che vo' ben sapete:
Con gran[de] torto voi il difamaste

(vv. 10-11, sonetto CXXXIII)

Vo' credete coprir Bellacoglienza
Di ciò che quel *valletto* far credea.

(vv. 5-6, sonetto CXXXIV)

Vo' sete ben certan che ll' uon non vede
Che 'l *valletto* vi porti nimistate;

(vv. 5-6, sonetto CXXXV)

I tre componimenti sono legati tra di loro per la presenza, in ciascuno di essi, del sostantivo *valletto*, che compare al verso 10 del sonetto CXXXIII, nel secondo emistichio del verso 6 del sonetto CXXXIV e nel primo emistichio del verso 6 del sonetto CXXXV. La ripresa di questo termine è voluta dal momento che è l'oggetto delle perorazioni di Costretta- Astinenza e Falsembiante, i quali cercano in ogni modo di mettere in buona luce il *valletto*, ovvero l'Amante, sperando che Malabocca gli conceda di incontrare Bellacoglienza. Simile è quanto accade nel secondo gruppo di testi, il 138, 139 e 141, nei quali Falsembiante, dopo aver ucciso Malabocca, si reca dalla Vecchia con dei doni da parte del giovane innamorato da consegnare alla sua amata. Il termine che fa da ponte tra questi tre componimenti è proprio uno dei tanti regali portati dal personaggio, ovvero un gioiello, che però viene citato ogni volta con una modica grammaticale. Infatti compare la prima volta al singolare *gioeletto* (verso 5, sonetto CXXXVIII, *ch'e' vi piaccia portarle un gioeletto*), la seconda volta al plurale *gioelli* (verso 5, sonetto CXXXIX, *questi gioelli i' sì vo' ben portarle*) e la terza volta al plurale femminile *gioelette* (verso 10, sonetto

CXLI, *allor le mostra quelle gioelette*). Anche in questo caso, sottolineare in più di due testi questo termine si allaccia al contesto narrativo, dal momento che secondo la Vecchia portare doni alla donna amata è di fondamentale importanza, se la si vuole conquistare.

Tutti gli esempi appena elencati rappresentano la modalità più semplice e più diffusa per creare un legame tra due testi. Nel *Fiore* si possono riscontrare altre due procedure per formare delle figure di connessione. Il primo di essi consiste nel recuperare più di una parola dal testo precedente; compare nei sonetti di apertura, l'1 e il 2, che descrivono l'inizio delle vicende che avranno per protagonista l'Amante e il dio Amore.

*Lo Dio d'amor con su'arco mi trasse
Perch'i' guardava un fior che m'abbellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel giardin di Piacer; e que' vi trasse*

*Sì tosto, c[h]'a me parve ch' e' volasse;
E disse: 'I' sì ti tengo in mia balia.'
Allor gli pia[c]que, non per voglia mia,
Che di cinque saette mi piagasse.*

(vv. 1-8, sonetto I)

*Lo Dio d'amor sì venne a me presente,
E dissemi: «Tu·ssai veramente
Che·ttu mi se' intra·lle man caduto
Per le saette di ch'i' t'ò feruto*

(vv. 4-7, sonetto II)

In questo caso le riprese tra i due testi sono due: *lo Dio d'Amor* (verso 1, sonetto I, e verso 4, sonetto II) e *saette* (verso 8, sonetto I e verso 7, sonetto II). Ancora una volta, recuperando queste due espressioni, Dante ha voluto focalizzare l'attenzione del lettore su quanto stava succedendo dal punto di vista narrativo, dal momento che si pone l'accento sul responsabile dell'innamoramento dell'Amante e sulle sue armi, che danno l'avvio alle vicende descritte in seguito. Il medesimo procedimento lo si riscontra anche pochi testi avanti, ovvero i sonetti 4 e 5, che ancora raccontano di come Amore sia riuscito a assoggettare a sé il giovane innamorato. Le voci che legano i due componimenti sono *piacenza* (verso 9, sonetto IV, *e pensa di portare in piacenza* e verso 1, sonetto V, *con grande umilitatde e piacenza*) e *pena* (verso 10, sonetto IV, *la pena che per me avrà a' soffrire* e verso 2, sonetto V, *promisi a Amor a sofferrir a sua pena*), le quali sono centrali all'interno del lessico amoroso, poiché l'amare porta sempre con sé le sofferenze. L'esemplificazione successiva è data dai sonetti 95 e 96, i quali veicolano un'altra delle convinzioni di matrice religiosa di Falsembiante, secondo cui la salvezza eterna non è

guadagnata grazie a abiti dimessi che uno indossa, ma dalla bontà del suo cuore. I due componimenti si collegano tra di loro per la ripresa di due sostantivi, che sono citati sia al singolare, che al plurale. Infatti nel testo XCV sono presenti *robe* (verso 4, *e robe di color volean vestire*) e *vergine* (verso 13, *vergine e caste donne gir portando*), mentre nel componimento successivo *vergini* (verso 1, *l'undicimilia vergini beate*) e *roba* (verso 7, *per roba di color, già ciò non chera* e 10, *la roba non vi to' né non vi dona*). Ci si imbatte all'incirca nella medesima situazione nei sonetti 131 e 132, nei quali Costretta- Astinenza e Falsembiante si presentano da Malabocca travestiti da pellegrini, per poterlo uccidere. Nuovamente, i termini in questione in un primo momento sono scritti al singolare, in un secondo, al plurale. La prima delle due voci è *pellegrino*, che nel testo CXXXI compare al verso 2 al singolare femminile e maschile, *la buona pellegrina e 'l pellegrino* (anticipato da *pellegrinaggio* al verso 1, *così n'andaro in lor pellegrinaggio*), mentre nel testo CXXXII è citata al plurale, al verso 1, *Malabocca s' nchiede i pellegrini*. La seconda espressione coinvolta è *mastro divino*, utilizzata al singolare al verso 7 del primo componimento, *e s' gli disse: «I' son mastro divino»*, mentre nel secondo è usata al plurale, al verso 5, *que' disser: «No' s' sian mastri divini»* (da notare la grande somiglianza sintattica degli ultimi due versi riportati, in quanto entrambi sono costruiti con un soggetto, il verbo dire e il discorso diretto, formato da soggetto, la particella *sì* e un aggettivo e un sostantivo). L'ultimo caso è dato dai sonetti 199 e 200, nei quali finalmente l'Amante riesce a entrare nel giardino dove Bellacoglienza è stata rinchiusa. I due testi sono collegati dalla ripresa dei termini *giardino* e *camino*. Essi compaiono rispettivamente al verso 9, *all'uscio c[h]'apre verso del giardino*, e al verso 12, *ed i' s' me ne vo 'l dritto camino*, nel componimento CLXXXIX, poi, formando una disposizione chiasmica, ritornano al verso 2, *e 'l camin ebbe tosto passeggiato*, e al verso 4, *verso 'l giardin n'andai da l'altra parte*, nel componimento CC.

L'ultima modalità per formare un legame di *coblas* è di coinvolgere più di un elemento, ciascuno appartenente a diverse classi grammaticali; i casi riscontrati sono in totale due. Il primo di essi è dato dai sonetti 43 e 44, nei quali Ragione tenta di convincere l'Amante a smettere di essere fedele al dio Amore, portando come esempio la figura di Socrate, il quale, grazie al suo influsso, divenne imperturbabile di fronte ai casi della fortuna.

E così tenni *Socrato* beato;
Ma mi credetto e amò come sag[g]io,

Di che sarà di lui sempre *parlato*. (vv. 12-14, sonetto XLIII)

Quel *Socrato*, dond'i' ti vo *parlando* (v. 1, sonetto XLIV)

In questo esempio le voci riprese sono due: un sostantivo, *Socrato* (verso 12, sonetto XLIII e verso 1, sonetto XLIV) e un verbo, coniugato prima al participio passato *parlato* (verso 14, sonetto XLIII), poi al gerundio presente *parlando* (verso 1, sonetto XLIV). Il secondo esempio, invece, è dato dai sonetti 104 e 105, in cui Falsembiante, dialogando con Amore, spiega al dio il suo modo di giudicare il mondo nelle vesti di teologo, cercando di trarre il maggior profitto possibile. La corrispondenza tra i due testi è data dalla ripresa di un identico aggettivo e sostantivo, entrambi declinati al plurale, ovvero *buon' morsel'*, che compaiono al verso 14 del componimento CIV, *i' son di buon' morsel' dentro farsito* e al verso 1 del testo successivo *di buon' morselli i' sì m'empio la bocca*. Si nota che sonetto CV il sostantivo è citato nella sua forma estesa. È necessario sottolineare anche che *morsel* o *morselli* sono parole di matrice francese, che significano «boccone». I termini si inseriscono molto bene nel discorso di Falsembiante poiché egli, ammettendo di comportarsi molto spesso da ipocrita, assume un atteggiamento da persona umile e dimessa, quando in realtà si rimpinza di cibo, che gli viene donato dagli uomini che inganna.

L'ultima esemplificazione che riguarda i legami di *coblas* lessicali si distacca da tutte le precedenti, dal momento che non se ne ritrova un'altra di simile in tutto il *Fiore*; riguarda i sonetti 11 e 12, nei quali l'Amante chiede aiuto a Amore di combattere un nemico che è appena sopraggiunto, lo Schifo.

Con *umiltà* tosto l'avrà'maturo (v. 13, sonetto XI)

Tutto pien d'*umiltà* verso 'l giardino
Torna'mi, com' Amico avea parlato,
Ed i' guardai e sì eb[b]i avisato
Lo Schifo con un gran baston di pino,

Ch'andava riturando ogni camino,
Ché dentro a forza non vi fosse 'ntrato.
Sì ch'io mi trassi a lui, e salutato
Umilmente l'eb[b]i a capo chino.

(vv. 1-8, sonetto XII)

A una prima lettura dei due testi, ci si accorge immediatamente che il termine *umiltà* è presente in entrambi, al verso 13 del componimento XI e al verso 1 del sonetto successivo.

Ma la particolarità è data dal fatto che la voce in questione viene usata per formare un avverbio, *umilmente*, che chiude la seconda quartina, al verso 8 del sonetto XII, accentuando il collegamento tra i due testi.

2.5.3 Legami di tipo verbale.

A differenza di quanto accadeva con le due tipologie di legami precedenti, il verbo è un'alternativa che non viene molto utilizzata da Dante nella sua opera, dal momento che si possono riscontrare solamente 11 ricorrenze totali. L'intero gruppo può essere suddiviso in due categorie: da una parte i legami che mantengono inalterati il tempo e il modo del verbo, dall'altra invece i richiami che modificano la voce verbale. Le due possibilità sono per lo più equivalenti, dal momento che, al primo caso, corrispondono 5 esemplificazioni, al secondo 6.

Il primo esempio di collegamento dove il verbo rimane inalterato è dato dai sonetti 5 e 6, in cui Amore, dopo aver convito l'Amante a dichiarare che avrebbe avuto più fede in lui che nei Vangeli, se ne va. Il verbo in questione è *parte*, che compare alla fine del verso 14 nel componimento V, *né Marco, né Giovanni». Allora si parte*, e anche in apertura del verso 1 del testo successivo, *partes Amor [le] su' ale battendo*. Il caso successivo lo si ritrova nei sonetti 27 e 28, dove viene descritto il castello costruito da Gelosia, che fungerà da prigione per Bellacoglienza.

Ch'ella volea *fondar* una pregione
Dove Bellaccoglienza fia murata;

(vv. 5-6, sonetto XXVII)

Gelòsia fece *fondare* un castello

(v. 1, sonetto XXVIII)

La voce verbale che forma un legame di *coblas* è l'infinito *fondar*, che compare per la prima volta al centro del componimento XXVII, al verso 5, poi una seconda volta nell'incipit al verso 1 del testo seguente, nella forma senza apocope. Ci si imbatte nuovamente in un collegamento di questo tipo nei sonetti 40 e 41, in cui Ragione tenta di convincere il giovane Amante a abbandonare la sua impresa di voler conquistare il fiore. Nuovamente è un infinito a essere oggetto di interesse. Infatti *dilettar* è presente sia al verso 13 del componimento XL, *di dilettar col fior no me ne getti*, sia al verso 1 del testo XLI, *del dilettar non vo' chiti tua parte*. Il penultimo esempio è contenuto nei sonetti 69 e 70, in cui l'Amico avvisa l'Amante di non fidarsi dell'ipocrita di Malabocca e di

combatterlo con le sue stesse armi. In questi due componimenti è essere oggetto di interesse è il verbo *convien*, che è collocato, in entrambi gli esempi, nella medesima posizione: nel primo emistichio del verso 1 nel testo LXIX, *a te sì non convien far disfidaglia*, e nuovamente, nel primo emistichio del verso 1 nel componimento successivo, *po' mi convien ovrar di tradigione*. L'ultimo caso di questa serie è dato ai sonetti 174 e 175, in cui la Vecchia raccomanda alla sua giovane protetta di usufruire quanto più possibile delle ricchezze e dei soldi del suo amante; ritiene questo gesto molto lodevole. Ancora una volta la voce interessata è un infinito, *pelare*, che compare al verso 1 del componimento CLXXIV, *chi 'l su' amico non pena di pelare*, e nella forma apocopata *pelar*, al verso 1 del testo successivo, *e al pelar convien aver maniera*.

La seconda categoria di legami di *coblas cap finidas* coinvolge voci verbali che vengono modificate nel loro modo e tempo; questo creare variazioni dà vivacità al dettato poetico e rende più piacevole interessante la lettura dell'opera. Il primo esempio lo si riscontra ai sonetti 20 e 21, nel momento in cui l'Amante, su invito di Bellacoglienza, bacia il fiore.

E sì 'l *basciai* con molto gran tremore,
Sì forte ridottava suo minaccia. (vv. 13-14, sonetto XX)

Del molto olor ch'al cor m'entrò *basciando* (v. 1, sonetto XXI)

Il verbo in questione è *basciare*, che è coniugato al passato remoto, *basciai*, al verso 13 del componimento XX, mentre nel testo successivo al gerundio presente, *basciando*, verso 1; in entrambi i casi esprime un'azione compiuta dall'Amante. Si trova la medesima situazione nella coppia di sonetti successiva, ovvero 33 e 34, in cui vengono descritte, tramite una metafora di un naufragio in mare e approdo in una terra desolata, i tormenti amorosi dell'Amante. Di nuovo il legame è dato da un verbo che compare al passato remoto, *vernai*, al verso 12 del componimento XXXIII, *i' vi vernai co molto disconforto*, e al gerundio presente, *vernando*, nel testo successivo *eb[b]i vernando in quel salvaggio loco* (verso 2). Il sonetto 34 è coinvolto anche in un legame con il 35, nei quali Ragione, approfittando delle sofferenze del giovane innamorato, tenta di distoglierlo dalla sua impresa di conquistare Bellacoglienza. La voce verbale in analisi è *languire*, che è presente all'infinito al verso 14 del componimento XXXIV, *con salsa stemperata di languire*, e al gerundio presente *languendo*, al verso 1 del testo seguente, *languendo lungiamente in tal maniera*. Il caso successivo è dato dai sonetti 43 e 44, in cui Ragione

continua a tentare di portare l'Amante dalla sua parte. Bisogna concentrare l'attenzione sul verbo *parlare*, che si presenta nella forma del participio passato, *parlato*, al verso 14 del componimento XLIII, *di che sarà di lui sempre parlato*, e al gerundio presente, *parlando*, al verso 1 del testo seguente, *quel Socrato dond'i' ti vo parlando*. Il penultimo esempio è dato dalla coppia di sonetti 52 e 53, in l'Amico suggerisce all'Amante di accattivarsi la Vecchia e Gelosia, per riuscire a liberare più in fretta Bellacoglienza. È il verbo *donare* che funge da ponte. Viene utilizzato per ben due volte nello stesso verso, ovvero il 9, nel componimento LII, coniugato prima al presente indicativo *doni*, poi all'imperativo di seconda persona singola *dona*, e *se llor doni, dona gioielli*. Compare poi come infinito apocopato *donar* al verso 1 del testo seguente, *se non ài che donar, fa gran promessa*. L'ultimo legame appartenente a questa categoria lo si riscontra nei sonetti 156 e 157, nei quali la Vecchia elenca a Bellacoglienza quali sono i comandamenti d'amore che deve seguire; il più importante è quello di non donare regali con troppa generosità al proprio amante. Di nuovo sono le forme del verbo *donare* a essere oggetto di intesse. La prima è un presente indicativo, *dona*, che è situato al verso 13 del componimento CLVI, *se ti dona Lucca, dagli Barga*, la seconda è un infinito presente apocopato, *donar*, che si trova al verso 1 del testo successivo, *donar di femina sì è gran follia*.

2.5.4 Legami che veicolano immagini o idee.

Questa tipologia è molto particolare, perché l'elemento che collega due testi tra di loro non si concretizza in un singolo sostantivo, aggettivo o verbo, bensì in un'immagine, in un'idea o in un concetto che è presente in due o più componimenti di seguito. La sua realizzazione non è univoca, ma si caratterizza per una molteplicità di soluzioni. Può essere costruito con aggettivi diversi tra loro ma che esprimono lo stesso concetto, con delle metafore o con altre figure retoriche che veicolano la stessa immagine; infine con termini che sono legati tra loro da un significato etimologico.

Il primo esempio compare nei sonetti 9 e 10, nei quali compare per la prima volta Ragione, che fa notare all'Amante il suo pallore, indice delle sofferenze d'amore.

Egli 'l tiene in tormento e malenanza,
Sì che su' viso nonn'è mai vermiglio.

(vv. 13-14, sonetto IX)

Udendo che Ragion mi gastigava
Perch' i' al Dio d'amor era n' servito,
Di ched i' era forte impallidito

(vv. 1-3, sonetto X)

Si nota che questi due componimenti si collegano tra loro grazie a un concetto che ritorna in entrambi, ovvero quello dell'essere pallido. Ragione infatti rimprovera il giovane innamorato di aver dichiarato fedeltà al dio Amore, atto che non porta nulla di buono anche dal punto di vista fisico, visto il colore pallido del viso. Questo medesimo concetto viene espresso in modo differente nei due testi: nel sonetto IX compare al verso 14 *sì che su' viso nonn è mai vermiglio*, ovvero il viso dell'amante non ha più quel bel colore rosso che indica una buona salute, mentre nel componimento successivo al verso 3 compare l'aggettivo *impallidito*. L'idea dell'essere pallido viene quindi realizzata in modo quasi contrapposto dal punto di vista cromatico, dal momento che prima si cita la mancanza del colore rosso, poi invece si sottolinea il pallore, che richiama alla mente il bianco. Anche nella coppia di sonetti successiva, ovvero 35 e 36, i protagonisti sono l'Amante e Ragione, che tenta di convincere il giovane, sconsigliato dai suoi insuccessi amorosi, a abbandonare la sua impresa, per vivere pacificato nell'animo. È proprio quest'ultima immagine che è presente in entrambi i componimenti. Compare al verso 14 del testo XXXV, *tosto t'avrò co llei pacificato*, e al verso 3 del seguente, *dicendo di trovarmi acordo e pace*. La particolarità di questa coppia di componimenti consiste nel fatto che la prima quartina del secondo contiene una breve sintesi dei contenuti del primo, creando così delle sezioni statiche dal punto di vista narrativo che sono in contrasto con la progressione del racconto (cfr. Vanossi 1979, p. 199). L'esempio successivo è dato dalla coppia di sonetti 51 e 52, in cui l'Amico raccomanda all'Amante di guardarsi da Malabocca e di accaparrarsi la fiducia della Vecchia, per raggiungere Bellacoglienza il prima possibile. Questo è un caso particolare, dal momento che l'idea comune ai due testi è quella di fare la guardia. Ma, se nel componimento LI viene espressa con il sostantivo plurale *guardie* al verso 9, *de l'altre guardie non bisogna tanto*, in quello seguente viene ribadita con un verbo al presente indicativo, *guarda*, al verso 1, *la Vecchia che Bellacoglienz' à 'n guarda*. Il collegamento successivo si trova nei sonetti 82 e 83, nei quali il dio Amore, dopo aver convocato tutti i suoi alleati, dà istruzioni su come annientare le guardie che rinchiudono Bellacoglienza nella prigione. In entrambi i testi è presente il concetto della baronia, intesa come il gruppo di tutti coloro che dovranno aiutare il potente dio nella sua impresa. Nel componimento LXXXIII viene utilizzato il sostantivo maschile plurale *baroni* al verso 1,

Amor disse a' baroni: «I' v'ò mandato, mentre nel testo successivo compare il sostantivo femminile singolare *baronia* sempre al verso 1, *la baronia sì fece parlamento*. L'esemplificazione successiva riguarda i sonetti 101 e 102, nei quali Falsembiante e Costretta-Astinenza dichiarano di vestire i panni di religiosi per scopi malvagi.

Ancor mi fo romito e pellegrino,
Cherico e avvocato e g[i]ustiziere,
E monaco e calonaco e bighino; (vv. 9-11, sonetto CI)

Ella si fa pinzocchera e badessa
E monaca e rinchiusa e serviziale
E fassi *sopriora* e *prioressa*. (vv. 9-11, sonetto CII)

Si noti quale sia il concetto che lega questi due sonetti, ovvero un lungo elenco di cariche religiose che occupa in entrambi i casi la prima terzina, espresso con la forma dell'elenco. Nei due testi si riscontra una somiglianza, dal momento che sono citate sia le cariche maggiori, come *cherico* (verso 10, sonetto CI), *sopriora* e *prioressa* (verso 11, sonetto CII), che quelle minori, come *pellegrino* (verso 9, sonetto CI) e *rinchiusa* (verso 10, sonetto CII, che significa «suora»). L'esempio successivo è dato dai sonetti 127 e 128, nei quali il dio Amore ordina alla sua baronia di armarsi per andare a conquistare il castello dov'è *rinchiusa* Bellacoglienza. L'immagine che ritorna è quella delle armi, a cui si accosta anche l'azione dell'armarsi per andare in battaglia. Compagno entrambe al verso 13 del componimento CXXVII, *d'armarsi con su' arme devisate*, creando anche un richiamo interno dal punto di vista fonico, dal momento che il gruppo [arm] compare per ben due volte in posizioni ravvicinate. Tutto questo è presente anche nel testo CXXVIII, nel quale l'immagine delle armi è sparsa in tutta la lunghezza del sonetto. Infatti compare il termine *armadure* al verso 1, *a l'armadure ciaschedun si prese*, il verbo *s'armar* al verso 2, *e sì s'armar con molto grande valore* e infine il sostantivo *armata* al verso 12, *e' no mmenar co llor già gente armata*. Il caso successivo è dato dai sonetti 143 e 144, in cui Bellacoglienza si specchia con una ghirlanda in testa, donatale dall'Amante.

Allor la Vec[c]hia la ghirlanda prese,
E 'n su le treccie bionde a la pulcella
La puose, e quella guar' non si contese;
E po' prese lo spec[c]hio, e sì ll'apella (vv. 9-12, sonetto CXLIII)

Per molte volte nello spec[c]hio guarda.
La Vec[c]hia, che ll'aveva presa in sua guarda.
La giura e dice: «Per lo Dio sovrano,
Ch'unquanche Isotta, l'amica Tristano (vv 4-7, sonetto CXLIV)

Quella che viene veicolata è l'immagine di Isotta, moglie del re Marco e amante di Tristano, che viene introdotta come modello di grande bellezza, superata però da Bellacoglienza, con la quale condivide il colore dei capelli. Il colore biondo infatti compare sia al verso 10 del componimento CXLIII, e *'n su le treccie bionde a la pulcella*, e si ricollega al nome di *Isotta* che si trova al verso 7 del testo successivo, *ch'unquanche Isotta, l'amica Tristiano*, dal momento che è una caratteristica fisica della protagonista del *Roman de Tristan*. È importante sottolineare che nel *Roman de la Rose* non viene fatto questo paragone; Dante lo desume dalla poesia cortese, dove Isotta molto spesso era la rappresentante per eccellenza della bellezza fisica (Rossi 1996, p. 169). Il caso successivo si trova nella coppia di sonetti 151 e 152, nei quali la Vecchia si augura che Bellacoglienza sappia vendicarla rovinando i suoi ex amanti, che ora parlano male di lei alle sue spalle. È proprio il concetto di vendetta che ritorna in questi due componimenti, sotto forma di verbo al verso 13 del testo CLI, *ch'i'sarò ancor[a] per te vendicata*, e come sostantivo, *vengianza*, al verso 1 del sonetto seguente, *non ne pos[s]' altrimenti far vengianza*. Quest'ultimo termine è di matrice francese e significa letteralmente «vendetta»; si tratta di un *hapax* della letteratura italiana, dal momento che compare esclusivamente nel *Fiore* (cfr. Dizionario Treccani, s.v. vengianza). È interessante notare come Dante abbia scelto di esprimere lo stesso concetto, utilizzando parole di origine diversa, rendendo più complicato il dettato dell'opera. L'esemplificazione seguente è data dai sonetti 215 e 216, in cui Franchezza si reca al monte Citerone per cercare Venere per chiederle un aiuto, da parte del figlio Amore, per sconfiggere tutti i suoi nemici e per liberare Bellacoglienza. Quando Franchezza va incontro alla dea, la saluta con affetto; è proprio l'azione del salutare che fa da ponte tra i due testi. Compare per la prima volta al verso 14 del componimento CXXIV, e *dolzemente l'eb[b]e a salutare*, per poi ritornare all'incipit del testo seguente, *molte salute, madonna, v'aporto*. Il penultimo caso lo si riscontra nei sonetti 221 e 222, nei quali Venere si scaglia contro Vergogna, minacciandola di appiccare un fuoco.

«Ben poco varrà vostra difensione,
Quand'i' v'avrò il fornol ben riscaldato.»

(vv. 13-14, sonetto CCXXI)

Molto le va Venus[so] minacciando,
Dicendo, se no·rendono il castello,
Ched ella metterà fuoco al fornello

(vv. 1-3, sonetto CCXXII)

L'immagine di appiccare un fuoco si connette a quella di riscaldare il fornello, che si presenta la prima volta al verso 14 del componimento CCXXI, *quand' i' v' avrò il fornello ben riscaldato*, e al verso 3 del testo successivo, *ched ella metterà fuoco al fornello*. Questa espressione in realtà nasconde una metafora di carattere sessuale, che ben si accosta all'immagine della torcia che impugna la dea Venere, che accende la passione negli uomini. Infatti il forno è simbolo per indicare l'apparato riproduttore femminile. È importante notare che questa metafora compare anche all'inizio del poemetto, più precisamente al sonetto 32, nel quale, al verso 13, viene detto *e la cotal à troppo caldo il forno*, creando una circolarità che lega la parte incipitaria e conclusiva dell'opera. L'ultimo esempio di questa serie è dato dai sonetti 229 e 230, in cui l'Amante tenta più di una volta di avere un rapporto con Bellacoglienza, senza riuscirvi. È l'idea del fallimento che collega i due componimenti. Nel testo CCXXIX viene espressa tramite il sostantivo *falligione* al verso 13, *l'entrata, che 'l fatto andò in falligione*, mentre nel componimento seguente compare con il verbo al passato remoto *fallì*, al verso 1, *pe più volte fallì a llui ficcare*.

2.5.5 Legami sintattici o che coinvolgono un periodo.

Una delle molte possibilità con cui Dante crea dei legami tra due sonetti coinvolge la sintassi. Non è una scelta che viene adottata molto spesso, dal momento che si riscontrano solamente cinque casi totali. Ma, nonostante l'esiguità di esempi, Dante mette nuovamente in campo una grande varietà di soluzioni, poiché è possibile trovare sia strofe costruite con la medesima struttura sintattica, sia collegamenti che coinvolgono solamente un verso o un periodo. Il primo esempio è dato dai sonetti 13 e 14, nei quali Amore manda due suoi fedeli, Franchezza e Pietà, in ambasceria presso lo Schifo a perorare la sua causa.

Franchez[z]a cominciò la diceria (v. 5, sonetto XIII)

Pietà cominciò poi su' parlamento,
 Con lacrime bagnando il su' visag[g]io (v. 1-2, sonetto XIV)

In entrambi i componimenti è presente la medesima struttura sintattica formata da soggetto, verbo cominciare e complemento oggetto, *Franchezza cominciò la diceria* (verso 5, sonetto XIII) e *Pietà cominciò poi su' parlamento* (verso 1, sonetto XIV). Questo costrutto viene replicato dal momento che sia Franchezza che Pietà dovevano

assolvere lo stesso compito, ovvero mettere in buona luce il dio Amore presso lo Schifo. Quello che accomuna ulteriormente i due testi è il sostantivo utilizzato come complemento oggetto. Infatti *diceria* (verso 5, sonetto XIII) e *parlamento* (verso 1, sonetto XIV) sono due termini tecnici dell'oratoria civile e significano «discorso», «orazione» (cfr. Rossi 1996, pp. 21-22). Il caso successivo lo si riscontra nella coppia di sonetti 17 e 18, nei quali viene descritta Venere che accende la passione amorosa nel cuore di Bellacoglienza per l'Amante, grazie alla sua torcia.

E *Venusso*, ch'a'cciò la confortava,
 Si trasse verso lei col viso baldo,
 Dicendo che ve·me troppo fallava. (vv. 12-14, sonetto XVII)

«Tu **falli trop[pl]o** verso quell'amante»,
 Disse *Venus[so]*, « che cotanto t'ama; (vv. 1-2, sonetto XVIII)

In questo esempio, più che la sintassi, sono coinvolti alcuni sintagmi del componimento. Infatti nella terzina finale del componimento XVII il soggetto è *Venusso* (verso 12), a cui si lega la proposizione dipendente dal gerundio *dicendo* (verso 14), formata dal verbo *fallava* (verso 14) assieme all'avverbio *troppo* (verso 14). Questi elementi si ritrovano in posizione speculare nell'incipit del testo XVIII, dal momento che, in apertura di discorso diretto, si trova l'avverbio *troppo* (verso 1), seguito dal verbo *falli* (verso 1) e infine dal soggetto *Venusso* (verso 2). Così facendo, Dante crea un chiasmo, che rende non banale la ripresa narrativa tra i due componimenti, procedimento tipico di tutto il *Fiore*. L'esempio seguente si trova nei sonetti 29 e 30, nei quali Gelosia costruisce il castello che fungerà da prigione per Bellacoglienza. In questo caso a essere simili sono gli incipit: infatti il verso 1 del componimento XXIX recita *quando Gelosia vide il castel fatto*, mentre quello del testo XXX *quand'el[l]' eb[b]e il castel di guernigione*. Entrambi gli incipit si aprono con la congiunzione *quando* e contengono il medesimo complemento oggetto *il castel*. Anche il soggetto è in comune, con la differenza che nel testo XXIX è *Gelosia*, mentre nel testo XXX è espresso con il pronome *ell*, che sta per «ella». L'esempio successivo lo si riscontra nei sonetti 53 e 54, nei quali l'Amico dà alcuni consigli all'Amante per conquistare più velocemente la sua amata, tra cui quello di fare grandi promesse e di scrivere una lettera.

Se non ài che donar, fa gran pro[m]essa
 Sì com'i' t'ò contato qui davanti,

Giurando loro Idio e tutti i santi (vv. 1-3, sonetto LIII)

Se·ttu non può parlar a quella ch'ami,
Sì·lle manda per lettera tu' stato,
Dicendo com' Amor t' à·ssì legato (vv. 1-3, sonetto LIV)

Si nota come i primi tre versi della prima quartina di entrambi i componimenti siano costruiti con la medesima struttura sintattica. Infatti i versi 1 si aprono con la congiunzione ipotetica *se*, a cui si lega la particella *non*, un verbo coniugato alla seconda persona singolare *ai* (sonetto LIII) e *può* (sonetto LIV) e un infinito, *donar* (sonetti LIII) e *parlar* (sonetti LIV). I versi 2 invece sono introdotti dalla particella rafforzativa *sì*, e infine i versi tre da un verbo al gerundio presente *giurando* (verso LIII) e *dicendo* (verso LIV). Il caso seguente coinvolge ben quattro sonetti, ovvero il 60, 61, 66 e 67 nei quali l'Amico continua la sua rassegna di suggerimenti all'Amante, spiegandogli come debba adeguare il suo comportamento, a seconda del temperamento e del carattere della donna che ha di fronte.

E quando tu·ssarai con lei soletto,
Prendila tra·lle braccia e fa l sicuro (vv. 1-2, sonetto LX)

E se tu·tami donna ferma e sag[g]ia,
Ben sag[g]iamente e fermo ti contieni (vv. 1-2, sonetto LXI)

Se·ttu ài altra amica procacciata,
O ver che·ttu la guardi a procac[c]iare (vv. 1-2, sonetto LXVI)

E se·ttua donna cade i·mmalattia,
Sì pensa che·lla faccie ben servire (vv. 1-2, sonetto LXVII)

Si nota immediatamente il motivo per cui questi quattro componimenti si legano tra di loro: tutti quanti contengono all'interno del verso 1 una struttura sintattica ipotetica introdotta dalla congiunzione *e*, accompagnata da un *se* o un *quando*. Le due costruzioni sono equivalenti, dal momento che formano entrambe una proposizione ipotetica; i verbi che seguono sono tutti alla seconda persona singolare, tranne quello al sonetto LXVII. L'altra eccezione è data dal verso 1 del testo LXVI, il solo a non cominciare con la congiunzione *e*.

2.5.6 Legami che coinvolgono il verso finale.

In questa tipologia di legame rientra un unico esempio, indice del fatto che Dante preferisce creare dei legami che coinvolgono le parti iniziali e finali dei componimenti e non esclusivamente le seconde. I sonetti interessati sono il 68 e il 69, nei quali l'Amante dichiara di voler sfidare Malabocca, ma l'Amico, là presente, lo mette in guardia.

Que' mi rispuose: «Amico, mal ti guidi.
Cotesta sì nonn-è la *dritta strada*». (vv. 13-14, sonetto LXVIII)

Chi Mala-Bocca vuol metter al chino,
Sed egli è sag[g]io, egli 'l lusingherà:
Ché certo sie, quell'è 'l *dritto cammino* (vv. 12-14, sonetto LXIX)

Si nota come compaia la medesima espressione in chiusura di entrambi i componimenti, *dritta strada* (verso 14, sonetto LXVIII) e *dritto cammino* (verso 14, sonetto LXIX). Le due locuzioni sono pressoché equivalenti, dal momento che *cammino* è un francesismo (cfr. Rossi 1996, p. 83), il cui significato è proprio «strada», che richiama il sostantivo presente nel testo precedente. Inoltre, queste due espressioni sembrano anticipare *dritta via* che compare al canto 1, verso 3 dell'Inferno, *che la dritta via era smarrita*.

2.5.7 Legami formati da diversi elementi, riuniti in un unico verso.

Questa è l'ultima tipologia con cui Dante crea dei legami di *coblas* tra due sonetti. È forse quella più particolare di tutte, proprio per la modalità con cui viene formata. Infatti, nel secondo dei due componimenti coinvolti, il poeta forma il legame che lo collega al primo, mettendo insieme diversi elementi presi da un unico verso o da molteplici. Le espressioni recuperate vengono spesso modificate, ma mantengono inalterato il loro significato. Questa modalità di collegamento compare per ben dodici volte all'interno del *Fiore*. Il primo esempio è dato dai sonetti 36 e 37, in cui Ragione dice all'Amante che, se tradisce i patti presi con il dio Amore, non sta commettendo uno spergiuro. È proprio quest'ultimo concetto che lega i due componimenti, come viene detto al verso 12 del testo XXXVI *perciò ch'i falseria mi'saramento*. Il verso 1 del componimento seguente contiene alcuni elementi presi dal verso 12, ovvero il verbo *falsare* e il sostantivo *saramento*, dal momento che recita *falsar tal saramento è san' pec[c]ato*. Il caso successivo lo si riscontra nella coppia di sonetti 37 e 38, in cui nuovamente Ragione consiglia all'Amante di allontanarsi dal dio Amore. Ragione al verso 12 del componimento XXXVII dice al

giovane *or ti parti da llui, o tu se morto*, verso dal quale sono recuperati il verbo *partire* e il complemento *da llui*, che ritornano al verso 5 del testo seguente, *da llui partir non credo ma' pensare*. Anche l'esemplificazione successiva si basa sulla ripresa da un solo verso e coinvolge i sonetti 39 e 40, in cui l'Amante spiega a Ragione che ha intenzione di amare solamente per diletto e non con un fine riproduttivo. A essere oggetto di analisi è il verso 10 del componimento XXXIX, *che Natura vi mise per richiamo*, che si collega al verso 2 del testo seguente *po' che Natura diletto vi mise*. I due versi hanno in comune la congiunzione *che*, il soggetto *Natura* e il verbo *vi mise*. L'esempio successivo è dato dai sonetti 57 e 58, in cui l'Amico spiega all'Amante che ogni richiesta fatta a una donna deve essere accompagnata da lodi alla sua bellezza.

Quando fai ad alcuna tua richesta,
O vecc[h]ia ch'ella sia, o giovenzella,
O maritata o vedova o pulzella

(vv. 1-3, sonetto LVII)

Le giovane e le vec[c]hie e le mez[z]ane

(v.1, sonetto LVIII)

Questo è il primo dei tre casi in cui è presente un legame formato da elementi ripresi da più di un verso dal testo precedente. Infatti, i primi tre versi del componimento LVII contengono un elenco sommario di tutte le donne con cui l'Amante può intrecciare una relazione, elenco che viene ripreso in forma abbreviata al verso 1 del sonetto LVIII. L'esemplificazione seguente è contenuta nei componimenti 85 e 86, nei quali Amore dichiara che si vendicherà di ogni uomo ricco che ostacolerà la sua impresa. Il verso da cui ha origine il collegamento è il 5 del testo LXXXV, *s'uomini ric[c]hi i'posso tenere mai*, da cui è ripreso il primo emistichio, che ritorna al verso 1 del componimento seguente, *s'uomini ric[c]hi vi fanno damag[g]io*. Il caso successivo lo si riscontra nei sonetti 89 e 90, in cui Falsembiante descrive religiosi che appaiono dediti alla povertà, ma che in realtà sono avvezzi a procurarsi ricchezze e buon cibo in maniera disonesta.

E' preziosi vin vanno bevendo:
E queste son le lor grandi astinenze;
Po' van la povertà altrui abellendo.

(vv. 12-14, sonetto LXXXIX)

E' sì vanno lodando la povertà

(v.1, sonetto XC)

Questo è il secondo dei tre esempi in cui avviene una ripresa da molteplici versi per creare il legame tra testi. Il primo a essere ripreso è il soggetto *e'* (verso 12, sonetto LXXXIX e verso 1 sonetto XC), che sta per «essi» in riferimento ai religiosi, oggetto dell'invettiva

di Falsembiante. Si ritrova anche il medesimo complemento oggetto, ovvero *povertà* (verso 14, sonetto LXXXIX e verso 1 sonetto XC). Quello che viene variato è il verbo, dal momento che nel primo testo è *abellando* (verso 14), mentre nel secondo è *lodando*. Si nota come siano stati mantenuti sia il modo che il tempo, poiché in entrambi i casi si è di fronte a un gerundio presente. Va sottolineata anche la similarità di significato, pur trattandosi di due verbi diversi: entrambi indicano l'azione di mettere in buona luce e di esaltare i pregi dell'essere povero. I sonetti 90 e 91, in cui Falsembiante parla dei religiosi onesti, rappresentano l'ultimo esempio di *coblas* che deriva dall'unione di versi molteplici.

Ma già *religione* ivi non grana,
Ma grana nel cuor umile e PIAtoso (vv. 12-13, sonetto XC)

Com' i' v' ò detto, in cuore umile e PIAno
Santa *religion* grana e fiorisce (vv. 1-2, sonetto XCI)

Si nota immediatamente la fitta corrispondenza tra questi due distici, i cui componenti sono posti in modo tale da formare un chiasmo. Infatti, il soggetto *religione* compare nei versi pari di entrambi i componimenti (verso 12, sonetto XC e verso 2, sonetto XCI), a cui si accompagna il verbo *grana*, che è presente per ben due volte nel testo XC (verso 12 e 13) e anche nel testo XCI, al verso 2. Nei versi dispari invece si trova l'espressione *nel/in cuor umile* (verso 13, sonetto XC e verso 1, sonetto XCI), a cui si lega con una dittologia un aggettivo che, in entrambi i componimenti, comincia con [pia], creando anche un richiamo fonico. L'esemplificazione seguente è contenuta nella coppia di sonetti 94 e 95, nei quali Falsembiante assicura che esistono degli uomini dediti in maniera sincera alla religione; aggiunge anche che molti santi furono tali pur indossando degli abiti sgargianti o eleganti. Questa immagine viene veicolata dal verso 11 del componimento XCIV, che recita *perché vestisse drappo di colore*, dal quale vengono ripresi il verbo *vestire* e il sostantivo *colore*. Questi elementi compaiono al verso 4 del testo seguente, *e robe di color volean vestire*. Dante inserisce una minima variazione, dal momento che nel primo componimento utilizza *drappo*, che significa «stoffa», per indicare il tessuto colorato che veste i veri religiosi, mentre nel secondo testo ricorre a *robe*, un francesismo, il cui significato letterale è «abito» (cfr. Rossi 1996, p. 116). Il caso seguente è dato dai sonetti 99 e 100, nei quali Falsembiante dichiara di essere più mutevole di Proteo, poiché riesce a mutare così velocemente il suo aspetto, che nessuno

riesce mai a riconoscerlo. È proprio questo che il personaggio dichiara al verso 13 del componimento XCIX, *ma i'fo il fatto mio senza romore*, che si collega al verso 1 del testo successivo, *i'fo sì fintamente ogne mio fatto*. Si osserva come i due versi comincino entrambi con *i'fo*, con la differenza che nel 13 l'espressione è preceduta da un *ma* avversativo. Contengono anche la locuzione *fatto mio/mio fatto*, che, nel primo testo, è collocato subito dopo *i'fo*, mentre nel secondo viene posto a chiusura di verso. L'esempio seguente è dato dai sonetti 169 e 170, in cui la Vecchia indica a Bellacoglienza quali tipi di uomini non deve mai amare. In questi due componimenti compare la medesima espressione *né non amar già* che introduce le tipologie di uomo da cui Bellacoglienza si deve ben guardare, ovvero un forestiero di passaggio e un uomo innamorato della propria bellezza. Essa compare prima al verso 8 del componimento CLXIX, *né non amar già oste trapassante*, poi al verso 1 del testo successivo *né non amar già uon che 'n sua bel[l]ez[z]a*. L'utilizzo di questa formulazione aiuta a scandire e a strutturare il discorso che la Vecchia rivolge alla giovane ragazza, in modo tale che quest'ultima comprenda bene tutti i consigli che le vengono rivolti. Il penultimo caso compare ai sonetti 175 e 176, dove la Vecchia spiega a Bellacoglienza che è necessario avere delle intermediarie fidate che chiedano doni e ricchezze all'uomo, portando come scusa la grande timidezza della donna. La prima delle intermediarie nominate compare al verso 9 del componimento CLXXV in una struttura sintattica ben precisa, *ancora la cameriera dica*: «Sire, struttura che viene ripresa anche al verso 1 del testo seguente, *ancor gli dica un'altra de l'ostello*. Si nota come, di nuovo, ci sia una particolare costruzione che imposta un altro passaggio del lungo discorso della Vecchia, in questo caso formata dall'avverbio *ancora*, un soggetto e il verbo *dire*. L'ultimo esempio lo si riscontra ai sonetti 228 e 229, nei quali l'Amante tenta di approcciarsi a Bellacoglienza come un bravo pellegrino, dotato di bastone e borsa. È proprio il bastone, uno degli elementi tipici dell'equipaggiamento di un pellegrino, a venir citato al verso 12 del componimento CCXXVIII, *nel mi'bordon non avea fer[r]atura*, che compare anche al verso 2 del testo successivo, *col mi' bordon che non era ferrato*. La differenza sostanziale è data dal fatto che nel primo caso la caratteristica del non avere un rinforzo di ferro viene espressa con il verbo avere e il complemento oggetto, mentre nel secondo con il verbo essere e un aggettivo. L'immagine del pellegrino con un bastone, che si avvicina al suo oggetto di venerazione, nasconde una metafora che allude al tentativo da parte dell'Amante di avere un rapporto sessuale

con Bellacoglienza; di conseguenza il bordon citato nei versi precedenti deve essere identificato con il membro maschile. Questa scena si lega al contesto comico che soggiace all'intera opera e rappresenta il culmine di tutte le metafore a sfondo sessuale utilizzate.

2.6 Tre casi particolari.

Il *Fiore* contiene al suo interno due ampie sezioni in cui Dante interrompe momentaneamente la narrazione delle vicende dell'Amante e di Bellacoglienza. Si tratta delle due digressioni che costituiscono i discorsi di Falsembiante e della Vecchia (cfr. Traina 2016, p. 223), i quali si caratterizzano per la presenza di legami tra testi che compaiono esclusivamente in queste due sezioni. Accanto a queste, si riscontra anche un terzo macro-gruppo di sonetti: è quello che descrive la battaglia finale tra la baronia del dio Amore e i suoi nemici. Anche in questo caso compaiono determinati collegamenti tra i vari testi, che non si ritrovano in nessun'altra parte dell'opera, e che mirano a descrivere il duro scontro tra i diversi personaggi.

2.6.1 Il discorso di Falsembiante.

Falsembiante è il protagonista della prima delle tre digressioni, la quale interessa un numero elevato di sonetti, dal numero 88 al 128. In questo gruppo di componimenti il personaggio è l'unica voce narrante, con l'eccezione dei testi 94, 106, 115 e 127, nei quali interviene il dio Amore per porgli alcune domande. Il tema principale del suo lungo discorso è la feroce polemica nei confronti degli ordini mendicanti e dell'ipocrisia religiosa. Falsembiante comincia dichiarando che frequenta molti religiosi che, nonostante predichino la povertà con un aspetto umile e dimesso, sono assai familiari con il buon cibo e le ricchezze, aggiungendo che di questo genere di uomini, il mondo ne è pieno. Interviene quindi il dio Amore che, preoccupato, chiede se esistano dei religiosi onesti e puri di cuore; il suo interlocutore lo rassicura riguardo questo, ma dichiara mai seguirebbe dei personaggi simili. Infatti, Falsembiante, con una punta di vanità, afferma di riuscire a assumere l'aspetto di un uomo irreprensibile e giusto, senza che nessuno si accorga quanto invece sia falso e ipocrita. Egli si diverte a perseguire alcune categorie di religiosi, in particolar modo coloro che chiedono l'elemosina anche se non hanno nessun tipo di infermità fisica. Si diverte a calunniarli e farli spendere quanto più denaro possibile, spendendo poi i soldi ottenuti, in agi e comodità in lussuosi palazzi. In seguito, elenca le categorie di persone alle quali è concesso mendicare, ovvero i menomati fisici

e psichici, nobili decaduti e coloro che non guadagnano il necessario per sopravvivere. In conclusione, del suo discorso porta come esempio gli Apostoli, i quali riuscirono sopravvivere grazie al loro lavoro, profetizzando anche la futura caduta della Chiesa, la quale cadrà proprio a causa della corruzione insita nei suoi ministri.

Questo gruppo di sonetti si caratterizza per la presenza di determinate strutture sintattiche, che creano dei fitti legami tra i singoli testi. In totale sono cinque, a cui si affianca anche una ripresa di tipo lessicale. La prima di esse prevede la presenza della costruzione formata da un soggetto seguito dalla particella accentata *sì*. Compare nei componimenti 89, 90, 93, 100, 101, 102, 103, 106, 121, 122 e 123.

<i>I' sì</i> mi sto con que' religiosi	(v. 1, sonetto LXXXIX)
<i>E' sì</i> vanno lodando la povertà	(v. 1, sonetto XC)
<i>I' sì</i> vo per lo mondo predicando	(v. 1, sonetto XCIII)
<i>I' fo sì</i> fintamente ogne mio fatto	(v.1, sonetto C)
<i>I' sì</i> so ben per cuor ogne linguag[g]io	(v. 1, sonetto CI)
<i>Sì</i> prendo poi per seguir mia compagna	(v. 1, sonetto CII)
Ancor <i>sì</i> no-mi par nulla travaglia	(v. 1, sonetto CIII)
<i>Tu sì</i> va' predicando povertate	(v. 1, sonetto CVI)
<i>I' sì</i> nonn-ò più cura d'ermitag[g]i	(v. 1, sonetto CXXI)
Ancor <i>sì</i> m'intrametto in far mogliaz[z]o	(v. 1, sonetto CXXII)
<i>I' sì</i> son de'valletti d'Antecristo	(v. 1, sonetto CXXIII)

Tra tutte quelle che sono presenti all'interno del discorso, questa è la struttura sintattica che compare con più frequenza. Si nota immediatamente che la sua caratteristica principale è quella di coinvolgere esclusivamente il primo verso di ciascun sonetto. Il soggetto che viene citato con ripetitività è quello di prima persona singolare. Questo non stupisce dal momento che Falsembiante, lungo tutta la sua invettiva, parla quasi sempre in prima persona. Compare anche *e'* nel componimento XC, che sta per «essi» e si riferisce ai finti religiosi; il *tu* che si presenta a inizio del testo CVI è quello rivolto dal

dio Amore al suo interlocutore, in uno dei suoi sporadici interventi. In tre soli casi (sonetti CII, CIII, CXXII) il soggetto è sott'inteso, e si tratta sempre della prima persona singolare.

La realizzazione seguente è un costrutto di tipo ipotetico e coinvolge solamente due testi, il 98 e il 99.

Sed e' ci à guari di cota' lupelli (v. 1, sonetto XCVIII)

Sed e'vi piace, i' sì m'andrò posando (v. 1, sonetto XCIX)

Anche in questi due esempi, la struttura sintattica coinvolge il primo verso. In entrambi i casi si tratta di un costrutto che forma una frase impersonale, dal momento che la parafrasi le del primo testo recita «vi sono molti lupi» (quest'ultimo termina fa riferimento a uomini dall'aspetto gentile, ma che, dietro alla facciata, tendono solo a ingannare il prossimo), mentre quella del secondo «se va bene, io tacerò [su questo argomento]». È interessante notare come questa struttura richiami quella presente al verso 1 del sonetto 124, *sed i' truovo in cittade o in castello*. Il verso si apre con l'ipotetico *sed*, a cui segue il soggetto *i'*, ovvero io, e il verbo *truovo*; manca quindi un pronome. La struttura sintattica successiva si connota per la presenza costante di *vo*, verbo che indica un'azione iterata nel tempo e che si lega a altri elementi grammaticali, come avverbi, congiunzioni, pronomi e altri verbi ancora. La si riscontra in solo quattro sonetti, il 97, 103, 105 e 121.

Così *vo* io, mi' abito divisando (v. 9, sonetto XCVII)

Così *vo* io mutando e suono e verso (v. 9, sonetto CIII)

Ancor *vo* dalle genti tal vantag[g]io (v. 9, sonetto CV)

E *vo* dicendo ch'i' *vo* fuor del mondo (v. 9, sonetto CXXI)

Si nota immediatamente che questa costruzione sintattica è presente esclusivamente al verso 9 di ogni singolo componimento. Infatti, la sua funzione è quella di segnare l'inizio della seconda sezione del testo, che coincide con un avanzamento del ragionamento logico del discorso di Falsembiante. Le quartine del primo dei quattro esempi sono occupate dal primo termine di paragone di una similitudine, ovvero un lupo che si traveste da montone per divorare più facilmente le pecore, ingannandole. Lo stesso compie Falsembiante, il quale utilizza l'abito religioso con il medesimo scopo, ovvero tendere inganni a chiunque incontri nel suo cammino. Il secondo termine di paragone, ovvero il

personaggio narrante, viene introdotto grazie all'espressione *così vo io*, che segna un distacco netto tra i due membri della similitudine. Accade il medesimo procedimento nel sonetto seguente, il CIII. Anche in questo caso Falsembiante si paragona ai religiosi che sono dediti ai piaceri della tavola e del corpo, dichiarando di non poter fare a meno di tutto questo. Nuovamente il secondo termine di paragone è introdotto al verso 9 con il costrutto *così vo io*, che divide in due parti distinte il testo. Negli ultimi due esempi, l'espressione *ancor vo'*, e *vo dicendo* hanno la funzione di ribadire il concetto espresso nelle prime due strofe, sottolineando la volontà di Falsembiante di voler vivere negli agi e non in una foresta, piena di pericoli e di scomodità. La struttura sintattica che segue è formata da una congiunzione coordinante o avversativa *e/a + quand'io + un verbo*; la si riscontra solamente nei sonetti 107 e 108.

E quand'io veg[g]o ignudi que' truanti (v. 1, sonetto CVII)

Ma quando i' truovo un ben ricco usuraio (v. 1, sonetto CVIII)

Questa costruzione che si colloca al primo verso di entrambi i testi è inserita da Dante con lo scopo di saldarli insieme. Infatti, i due componimenti sono speculari, dal momento che, nel primo, Falsembiante indica al dio Amore quale tipologia di uomini evita, ovvero i medicanti, perché da essi non trae alcun tipo di vantaggio, mentre nel secondo elenca quali sono quelli che adora perseguire. I due testi presentano un legame forte già a partire dalla tematica che veicolano, legame che si rinforza grazie alla similarità di incipit. Ricopre la medesima funzione anche la struttura *que' + che*, presente ai sonetti 125 e 126.

Que' che vorrà campar del mi' furore (v. 1, sonetto CXXV)

Que' che non pensa d'aver l'armadure (v. 1, sonetto CXXVI)

Anche questi due testi sono speculari, poiché, nel primo, sono descritti coloro che riescono a placare le ire di Falsembiante nei loro confronti, inviandogli di nascosto dei cibi prelibati, invece, nel secondo, sono presenti coloro che non lo corrompono; a loro sono riservate grandi pene. Ancora una volta il costrutto sintattico contenuto nell'incipit mira a saldare insieme i due componimenti, già connessi tra loro dal tema espresso. L'ultimo esempio di legame di *coblas* contenuto nel discorso di Falsembiante è di tipo lessicale. Infatti, riguarda il termine *truante*, un aggettivo e sostantivo che è presente nei

sonetti 107, 112, dal quale deriva anche un altro sostantivo *truandia* (sonetto 114) una forma verbale *truandando*, (sonetto 115).

E quand'io veg[g]o ignudi que' *truanti* (v. 1, sonetto CVII)

C[h]'uon ch'è *truante* col diavol s'aferra (v. 8, sonetto CXII)

Sì gli consente Idio ben *truandia* (v. 3, sonetto CXIV)

La Sua 'ntenzion non fu in *truandando* (v. 11, sonetto CXV)

La parola *truante* significa «mendicante» ed è di origine francese (cfr. TLIO, s.v. *truante*). Viene utilizzata per lo più con un senso spregiativo, dal momento che chi parla, indicando in questo modo i mendicanti, da loro un'accezione negativa (cfr. TLIO, s.v. *truante*). È proprio questo che vuole sottolineare Falsembiante nel suo discorso: già dai termini usati, si comprende l'odio che prova nei confronti di queste persone. Dall'aggettivo/ sostantivo deriva anche un altro sostantivo *truandia*, che significa letteralmente «mendicità» (cfr. TLIO s.v. *truante*). Si tratta di un *hapax* della letteratura italiana: compare esclusivamente nel sonetto CXIV del Fiore (cfr. TLIO, s.v. *truandia*). Infine, si riscontra anche un gerundio presente *truandando* (sonetto CXV): si tratta di una forma verbale modellata sull'aggettivo di matrice francese; anche questa voce è un *hapax* (cfr. TLIO, s.v. *truandia*).

2.6.2 Il discorso della Vecchia.

È la figura della Vecchia a essere la protagonista della seconda e lunga digressione del Fiore; riguarda un ampio numero di sonetti, dal 145 al 194. Il compito della Vecchia era quello di badare a Bellacoglienza durante la sua prigionia nel castello, costruito dai nemici di Amore. Essa inizialmente svolgeva il suo compito correttamente, perché temeva le ripicche di Malabocca, che le aveva ordinato di non lasciar avvicinare l'Amante alla giovane ragazza. Ma, una volta saputa la morte del suo nemico, la Vecchia si lascia andare a una lunga esposizione di un'*ars amandi* disincantata e cinica, esclusivamente basata sull'inganno e sul tornaconto personale (Traina 2016, pp. 221-223). Infatti essa vuole preparare la sua protetta alle future gioie dell'amore, con lo scopo di farle evitare alcuni errori. Dichiarò che ormai, da vecchia, non può più dedicarsi ai piaceri del corpo, ma può dare preziosi consigli derivati dalla sua saggezza e dalle sue esperienze passate. Il primo dei comandamenti dati è quello di non avere un unico amante, ma di averne molteplici,

in modo tale da ricevere una quantità incredibile di doni da ciascuno di essi. La Vecchia ribadisce spesso questo concetto, poiché aggiunge che si tratta del solo modo che le donne hanno per diventare ricche e per avere delle sostanze anche durante la vecchiaia. A tale scopo, Bellacoglienza deve sempre essere presentabile, ben truccata e pettinata, ma soprattutto deve essere abile a ingannare i suoi amanti. A tutti quanti deve dichiarare di esserne follemente innamorata e di giurare che è presente un solo uomo nel suo cuore. La Vecchia consiglia alla ragazza di dedicare un giorno specifico della settimana a ciascun uomo: così il rischio di essere scoperta diminuisce. In conclusione, la giovane ragazza viene ammonita sul fidanzamento: infatti prima di legarsi per sempre a un uomo, deve prima controllare il suo portafoglio, in modo tale da evitare il rischio di sposarne uno povero.

Anche in questo gruppo di sonetti è possibile riscontrare una serie di legami, che lo caratterizzano. Essi sono per lo più di matrice lessicale, a cui se ne affiancano altri di tipo sintattico. Il primo si concretizza nella costante ripresa dell'espressione *figlia o figliuola mia*, a cui si agganciano diversi aggettivi; è quello che compare con maggiore frequenza. È una formula che viene usata dalla Vecchia per richiamare l'attenzione di Bellacoglienza, durante il suo discorso. Compare nei componimenti 143, 144, 145, 149, 152, 153, 155, 156, 162, 164 e 197.

E disse: «Vien qua, <i>figl[i]uola</i> cortese.	(v. 13, sonetto CXLIII)
Come tu·sse', <i>figl[i]uola mia</i> , gentile.	(v. 9, sonetto CXLIV)
<i>Figl[i]uola mia</i> cortese ed insegnata	(v.1, sonetto CXLV)
Or convien, <i>figlia mia</i> , che tu ti guardi	(v. 12, sonetto CXLIX)
<i>Figl[i]uola mia</i> , che tu·sse' or presente	(v. 9, sonetto CLII)
<i>Figliuola mia</i> , se Dio ti benedica	(v. 12, sonetto CLII)
Or ti dirò, <i>figl[i]uola mia</i> cortese	(v. 1, sonetto CLV)
Si ti priego, <i>figl[i]uola</i> , che·tt'attire	(v. 7, sonetto CLV)
<i>Figl[i]uola mia</i> , chi vuol gioir d'Amore	(v. 1, sonetto CLVI)
I·nulla guisa, <i>figlia</i> , vo' sia larga	(v. 9, sonetto CLVI)

- Ma·ttu, *figl[i]uola mia*, che·sse' fornita (v. 9, sonetto CLXII)
- Figlia*, quando sarai da me partita (v. 2, sonetto CLXIV)
- Figl[i]uola mia*, e' non fece anche oltrag[g]io (v. 12, sonetto CXCIV)

Dagli esempi riportati si nota come la Vecchia apostrofi con grande insistenza la sua giovane protetta, addirittura richiamando l'attenzione per ben due volte nello spazio di pochi versi, come accade nei componimenti CLII e CLV. L'utilizzo dell'espressione *figliuola mia* o *figlia mia* si concentra soprattutto nella prima parte del discorso, ovvero dai sonetti CXLIII a CLXIV, con un'unica comparsa nel testo CXCIV. Questo non deve stupire, dal momento che l'attenzione di Bellacoglienza viene richiesta quando la Vecchia le fornisce i consigli più importanti su come mantenere più relazioni contemporaneamente con più amanti, e su come ottenere il maggior tornaconto possibile. Si nota che la formula in questione viene spesso utilizzata da sola, o si accompagna ad alcuni aggettivi. Il più importante attribuito tra tutti quelli presenti è *cortese*, che compare due volte nella rassegna precedente (sonetti CXLV e CLV) e anche al verso 7 del componimento CXLVI, *com' i' era cortese e gente e bella*. «Cortese» è un termine chiave all'interno del *Fiore*: compare anche in altre sezioni dell'opera sempre in riferimento a Bellacoglienza, della quale si sottolineano sempre le nobili origini e il suo appartenere a un contesto alto. Inoltre questo aggettivo si allaccia a uno dei principali modelli che Dante ha utilizzato per la stesura del suo poemetto, ovvero il mondo cortese, che ha in parte anche desunto dal *Roman de la Rose*. Da quest'opera infatti non si è limitato a ricavare la tematica, ma anche tutta una serie di espressioni che si rifanno all'ambiente cortese tipicamente francese, e che poi sono entrate anche nella lirica italiana. Un esempio è dato proprio dalla locuzione *cortese e gente e bella* del sonetto CXLVI: si tratta di un tritico di aggettivi molto ricorrenti nella letteratura d'Oltralpe, che indicano una condizione di nascita nobile, gentile (Rossi 1996, p. 151 e p. 171).

I restanti collegamenti tra i sonetti riguardano tutti la sintassi. Il primo di essi è formato dall'avverbio *or*+ un qualunque altro elemento grammaticale; compare ai sonetti 145, 146, 151, 155 e 165.

- Or* vo' consigliar te, che dé' sentire (v. 7, sonetto CXLV)
- Or* sì mi doglio, quand' i' mi rimiro (v. 9, sonetto CXLVI)

<i>Or puo' veder com'i' son arivata</i>	(v. 9, sonetto CLI)
<i>Or ti dirò, figl[i]uola mia cortese</i>	(v. 1, sonetto CLV)
<i>Or sì·tti vo' parlar del guernimento</i>	(v. 1, sonetto CLXV)

Accanto a questa serie è possibile accostarne un'altra, la quale è accomunata alla prima per la presenza dell'avverbio *or* all'inizio di ciascun verso, ma si contraddistingue per la costante presente del verbo *convenire*. È presente ai sonetti 144, 145, 149 e 150.

<i>Or convien che·ttu ab[b]ie il mi' consiglio</i>	(v. 10, sonetto CXLIV)
<i>Or me convien me pianger e languire</i>	(v. 3, sonetto CXLV)
<i>Or convien, figlia mia, che tu ti guardi</i>	(v. 13, sonetto CXLIX)
<i>Or convenia che di dolor morisse</i>	(v. 9, sonetto CL)

Il verbo *convenire* viene utilizzato in ogni sua forma, sia al presente (componenti CXLIV, CXLV, CXLIX) che al passato (componento CL). Entrambe le due serie contribuiscono a strutturare in maniera uniforme il lungo discorso. In particolare, l'utilizzo marcato dell'avverbio *or* scandisce uno per uno i consigli dati dalla Vecchia a Bellacoglienza. L'ultimo esempio di legame che interessa la sintassi è formato dalla congiunzione *e*, seguita da un *se* ipotetico o un *quando* temporale. Si tratta del costrutto che compare con maggiore frequenza; infatti lo si riscontra nei sonetti 160, 166, 168, 171, 172, 177, 178, 179, 181, 184.

<i>E quando a sol' a sol con lui sarai</i>	(v. 1, sonetto CLX)
<i>E s'ella nonn-è bella di visag[g]io</i>	(v. 1, sonetto CLXVI)
<i>E s'ella ne prendesse gran funata</i>	(v. 1, sonetto CLXVIII)
<i>E s'e' viene alcuno che·tti prometta</i>	(v.1, sonetto CLXX)
<i>E quando tu udirai la sua domanda</i>	(v. 1, sonetto CLXXII)
<i>E se·lla donna punto s'avedesse</i>	(v. 1, sonetto CLXXVII)
<i>E se 'l diavol l'avesse fatto sag[g]io</i>	(v. 1, sonetto CLXXVIII)
<i>E s'alcun altro nonn-à che donare</i>	(v. 1, sonetto CLXXIX)

E quand'ella serà rasicurata (v. 1, sonetto CLXXXI)

E se quell'uon desdir non si degnasse (v. 1, sonetto CLXXXIV)

Si nota immediatamente che la struttura sintattica in questione compare esclusivamente al primo verso di ogni componimento. La sua funzione è chiara: serve a introdurre degli intoppi o delle situazioni in cui Bellacoglienza può incappare, mentre si intrattiene con i suoi amanti. In seguito la Vecchia illustra alla ragazza la soluzione per uscirne senza che le si procuri alcun svantaggio. Di conseguenza, anche questo costrutto mira a rendere più semplice la comprensione dei suggerimenti dati alla giovane ragazza. Quindi, in conclusione, si può dire che l'intero discorso si regge su una serie di strutture sintattiche e di riprese lessicali che danno una struttura ben precisa al dettato, con lo scopo di aiutare sia Bellacoglienza, sia il lettore, a comprendere quali sono gli snodi su cui bisogna porre maggiormente l'attenzione.

2.6.3 La battaglia finale.

Nell'ultima sezione del *Fiore* viene descritta una battaglia che vede protagonisti gli alleati di Gelosia, ovvero lo Schifo, Vergogna e Paura che affrontano l'esercito messo in campo dal dio Amore, composto da Franchezza, Pietà, Diletto, Ben Celare, Ardimento e Scurtà. La descrizione dello scontro non occupa un grande numero di sonetti; quelli interessati vanno dal 207 al 214. Sono presenti dei richiami di tipo lessicale che coinvolgono sia i protagonisti della battaglia, sia le armi che utilizzano. Il primo di essi riguarda la lancia, di cui è provvista Franchezza per affrontare lo Schifo.

Franchez[z]a mise mano ad una *lancia*,
Sì s'aperse per dare a quel cagnone,
E crudelmente contra lui la *lancia*.
Lo Schifo sì avea in mano un gran bastone,
E co-lo scudo il colpo sì llo schiancia,
E fiede a llei e falla gir boccone. (vv. 9-14, sonetto CCVII)

La *lancia* a pez[z]i a pez[z]i à dispez[z]ata,
E po' avisa un colpo ismisurato,
Sì che tutto lo scudo à quartellato:
Franchez[z]a si è in terra rovesciata. (vv. 1-4, sonetto CCVIII)

L'arma viene citata ben tre volte nello spazio di pochi versi, al verso 9 e 11 del componimento CCVII e al verso 1 del testo seguente. Inoltre, a rafforzare ancora di più i due sonetti, si nota che la scena in cui lo Schifo annienta Franchezza, descritta nell'ultima

terzina del sonetto CCVII, viene raccontata nuovamente nella prima quartina del seguente da un altro punto di vista, aggiungendo anche ulteriori particolari. Il secondo legame riguarda un personaggio, Vergogna, la quale è l'assoluta protagonista dei sonetti 209 e 210.

CCIX. – [...]

Vergogna sì venne contra Pietade,
E molto fortemente la minaccia,
E quella, che dottava sua minaccia,
Sì s'apparec[c]hia a mostrar sua bontate, 4

Ché ben conosce sua diversitate.
Vergogna a una spada la man caccia,
Sì disse: «I' vo' ben che ciaschedun saccia
Ched i' te pagherò di tue der[r]ate». 8

Allora alza la spada a llei fedire;
Ma Diletto si venne a llei atare,
E di suo scudo la sep[p]e coprire; 11

E poi si torna per lei vendicare:
Ma *Vergogna* sapea sì lo schermire
Che que' no·lla potèa magagnare. 14

CCX. – [...]

Vergogna mise allor man a la spada,
E sì se ne vien dritta ver' Diletto.
Immantenente lo scudo eb[b]e al petto,
E disse: «Come vuole andar, sì vada, 4

Ched i' te pur farò votar la strada,
O tu farai di piana terra letto».
Allor lo fie' co·molto gran dispetto,
Come colei ch'a uc[c]iderlo bada; 8

Sì che lo mise giù tutto svenduto,
E sì l'avreb[b]e fesso insino a' denti;
Ma, quando Ben-Celar l'eb[b]e veduto, 11

Perciò ch'egli eran distretti parenti,
Immantenente sì gli fece aiuto.
Vergogna disse: «I' vi farò dolenti». 14

Il suo nome compare per ben tre volte nel componimento CCIX, ai versi 1, 6 e 13; inoltre lo si ritrova a inizio e fine del testo seguente. A Vergogna si lega anche il termine spada,

l'arma che il personaggio impugna. È presente ai versi 6 e 9 del sonetto CCIX e al verso 1 del testo CCX; si tratta degli ultimi richiami presenti nella sezione dedicata allo scontro finale. Questi due componimenti sono degni di nota perché esemplificano in maniera chiara l'andamento con cui viene raccontata l'intera battaglia. Dante procede per continue zoomate su ogni singola azione che compiono i diversi personaggi, focalizzandosi sia sui loro movimenti (*a una spada la man caccia*, verso 6, sonetto CCIX, *allora alza la spada a lei fedire*, verso 9, sonetto CCIX, *immantenente lo scudo ebbe al petto*, verso 3, sonetto CCX) sia sulle armi utilizzate (*spada*, versi 6 e 9, sonetto CCIX, verso 1, sonetto CCX, *scudo*, verso 11, sonetto CCIX, verso 3, sonetto CCX). Molto spesso ripete scene che accadono nelle due terzine di un componimento, nelle quartine del seguente, aggiungendo qualche particolare o modificando il punto di vista. Questo procedimento, costante in tutti gli otto sonetti che narrano la battaglia, si rifà alle consuetudini del genere epico (cfr. Vanossi 1979, p. 199), dove viene dato risalto al resoconto di scontri, ferite e delle azioni dei personaggi. Quindi si alternano delle sezioni in cui la narrazione porta avanti la materia trattata con altre in cui è presente una staticità dovuta al ripetere quanto detto in precedenza.

Capitolo 3: Dante e i poeti del '200.

Nei versi che compongono il *Fiore* risuonano echi e reminiscenze di grandi opere di autori antecedenti o contemporanei a Dante. È possibile riscontrare la voce di alcuni dei protagonisti della produzione volgare del '200. Allo stile complesso del *trobar clus* di Guittone d'Arezzo, si affianca quello comico e realistico di Cecco Angiolieri e Rustico Filippi. Non mancano riferimenti di poeti più vicini a Dante, come Guinizzelli e Cavalcanti.

3.1 Guittone d'Arezzo.

L'apporto di Guittone d'Arezzo è fondamentale all'interno del *Fiore*. Egli infatti è l'inventore della corona di sonetti, metro scelto da Dante per la realizzazione della sua opera. È necessario evidenziare subito la grande differenza che intercorre tra le corone dei due poeti: se in Guittone la decisione di avvalersi del sonetto è dettata dal tono moraleggiante e elevato degli argomenti trattati, in Dante, la medesima forma metrica riesce a acquisire un respiro più ampio e a farsi portatrice di una narrazione distesa e quasi prosastica (cfr. Capelli 2017, p. 41). Tra tutte le corone del poeta aretino, quella che si avvicina maggiormente al *Fiore* è il *Del Carnale Amore*. Si tratta di un insieme di quindici sonetti, che costituiscono una sorta di *ars amatoria* rovesciata, dal momento che in ogni componimento Guittone, dopo aver illustrato una caratteristica negativa dell'amore, ribadisce con forza le ragioni della fede. Quindi, oltre a una affinità metrica, è possibile riscontrarne una di tipo tematico, di segno ovviamente contrario. Infatti in Guittone l'immagine di Amore viene, alla fine del ragionamento, sostituita con quella della Fede: ma questo non deve stupire, dal momento che i quindici sonetti sono stati sicuramente composti dopo il 1265, anno della conversione religiosa del poeta. In Dante la situazione è esattamente opposta: la Vecchia, con i suoi consigli, spinge la giovane Bellacoglienza a essere spregiudicata nell'*ars amandi* e a cercare il suo tornaconto personale, senza tenere conto di nessun precetto religioso. Ma l'aspetto che maggiormente differenzia le due corone poetiche è sicuramente quello stilistico. Il *Carnale d'Amore* presenta una forte coesione tra i sonetti che lo compongono: sono infatti presente dei nessi intratestuali che permettono di creare un'unità compatta dal punto di vista metrico, retorico e sintattico, a cui si affianca anche una progressione lirico-narrativa (cfr. Capelli 2017, p. 41). Il primo

aspetto che dimostra tutto questo è dato dagli incipit dei componimenti di apertura e chiusa della corona.

I - Caro *amico*, guarda la figura

XIII – Sguarda, *amico*, poi vei ciascuna parte

Prima di proseguire l'analisi è necessario fare una precisazione sulla scelta di indicare il tredicesimo sonetto come testo finale del breve trattato amoroso. La corona guittoniana è conservata unicamente nel codice lat. e. III. 23, dei primi anni del 1300, nella Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial, a Madrid (cfr. Capelli 2017, p. 9). La trattazione vera e propria copre dodici sonetti, a cui segue il tredicesimo, che funge da componimento di chiusura, indirizzato a un «amico». Non si è giunti a individuare con chiarezza verso chi Guittone si sta rivolgendo, ma probabilmente si tratta del «maestro Federigo», a cui sono attribuiti il quattordicesimo e quindicesimo testo, che, per questo motivo, vengono solitamente messi in appendice (cfr. Capelli 2017, p. 9). Ritornando all'analisi dei due incipit, si nota immediatamente come essi siano collegati tra loro. In entrambi, infatti, è presente un'apostrofe rivolta a un *amico*, accompagnato dal verbo *guardare*. Il verbo, nel sonetto XIII, viene utilizzato nella forma con *sguardare*, che significa «guardare intensamente», «esaminare» (cfr. Dizionario Treccani, s.v. *sguardare*). Ma i richiami tra i testi non si esauriscono qua: ve ne sono molti altri, dovuti alla particolare modalità con cui Guittone porta avanti la sua trattazione. Di norma le prime due strofe di ogni componimento contengono il tema che verrà poi approfondito e argomentato nelle ultime due. Il collegamento tra i vari testi si realizza grazie alle affinità tematiche presenti al termine delle terzine, che vengono ripresi e rielaborati nelle quartine del componimento seguente, facendo così nascere dei legami di *coblas capfinidas*. Essi si concretizzano per lo più in legami di tipo lessicale e tematico, che mirano a mettere in luce le caratteristiche principali di Amore, presentato come un fanciullo alato, armato di arco e frecce, che non esita a scagliare contro chi è senza difese. L'esempio più importante è dato dai sonetti VI e VII, nei quali vengono descritte la nudità e la cecità del dio.

De lui, cui dico la morte, la figura
se mostra *nuda*; e *nuda* esser similla
d'ogni virtù e d'ogni dirittura;
d'allegrec'e, di gioi a meravellia

4

dona dextris cum pene e cum paura. E cioè soffrendo, l'amante sottiglia e tollei sí di conoscere la cura, ch'al pegio 'n tuto cum orbo s'appillia.	8
Donqu'è l'amante, simel ch'Amor, <i>nudo</i> di virtù, di saver, di canoxenca, e non ha de covrir li vicii scudo.	11
Per che ne de' ciascuno aver timenca ed a fugirlo meter forca a scudo, <u>ch'ei condusse Aristotel a fallenca.</u>	14
Esso meraviglioso guai che dico se mostra <i>cieco</i> : è <i>cieco</i> lo su stato, sí cum om che non vede ed è orbatò e non conosce da loglio lo spico.	4
Cum per novel si vede e per antico en catun mortal ditto innamorato che ben poco che a morte piagato, in esser di provedenca nemico.	8
E <i>cieco</i> è ben, certo, ciascun amante di canoxenca e d'ogni discrezione. E sia, quanto vol, savio e costante,	11
ch'ei vegia che convegna per raxione, né più che su' dixir porti avante; <u>e chi nol crede, gardi a Salamone.</u>	14

Questi due componimenti sono strettamente legati tra di loro, sia dal punto di vista tematico, che sintattico. Innanzitutto, entrambi mettono in luce due peculiarità del dio Amore, che lo rendono pericoloso agli occhi del poeta, ovvero la sua nudità e la sua cecità. Esse, allo stesso tempo, assumono anche un significato metaforico, che allude alla sfera religiosa, dal momento che richiamano la figura di un amante completamente spogliato delle sue virtù e accecato dal vizio e dal peccato (cfr. Capelli 2017, pp. 44, 94, 98). Inoltre, questi due aspetti vengono introdotti, in entrambi i casi al verso 2 di ciascun componimento, ricorrendo alla figura dell'anadiplosi, *nuda*; *e nuda* (verso 2, sonetto VI), *cieco*: *è cieco* (verso 2, sonetto VII). Essa viene posta tra il primo e il secondo emistichio del verso, evidenziata dall'inserimento di una pausa forte, rispettivamente il punto e virgola e i due punti. Le anadiplosi vengono rinforzate dalle riprese riepilogative presenti al verso 9, ovvero l'aggettivo *nudo* (verso 9, sonetto VI, in chiusura di verso) e l'aggettivo

cieco (verso 9, sonetto VII, in apertura di verso). Esse segnano il passaggio dalla prima alla seconda parte del testo, ovvero dall'esposizione del tema, al ragionamento su di esso. Infine i due testi si chiudono con un *exemplum* finale, che dimostra la potenza negativa del sentimento amoroso. Esso si rifà a due aneddoti che riguardavano due grandi figure del passato, Aristotele e Salomone, i quali, a causa dell'amore, persero il loro intelletto e la loro razionalità. Guittone si riferisce all'episodio in cui il filosofo greco venne cavalcato da una fanciulla, come scrive al verso 14 del sonetto VI, *ch'ei condusse Aristotel a fallenca*, e alla scelta di Salomone di adorare dei pagani per amore di una donna (la vicenda è solo accennata al verso 14 del componimento VII, *e chi nol crede, gardi a Salamone*).

Un altro importante legame che unifica i tredici sonetti è dato dalla rima *-ura*. Essa corre lungo l'intera corona, dal momento che compare per la prima volta al componimento I, dal quale poi si irradia nei testi V, VI, XIII.

Caro amico, guarda la **figura**
 'n esta *pintura* del carnale amore,
 sí che conosci ben la enavrat^{ura}
 mortale e *dura* ch'al tu fatt'ha core,

e lo venen ch'e' porge cum *dolsura*
 carnal d'*arsura* ad ogn'amadore;
 a ciò che, conoxuta soa **natura**,
 ti sia ben *cura* fugir tuo furore:

(vv. 1-8, sonetto I)

E certo ben è natural **figura**
 de esso Amor, cui guai' e morte appello,
 sí come se mostra per li simblanti

dei mortai ditti amorusi amanti,
 faendosi a raxion catun ribello,
 matto voler seguendo a *dismisura*.

(vv. 9-14, sonetto V)

De lui, cui dico morte, la **figura**
 se mostra nuda; e nuda esser simillia
 d'ogni virtù e d'ogni *diritura*;
 d'allegrec'e, di gioi a *meravellia*

dona d^{exir} cum pene e cum *paura*.
 E cciò sofrendo, l'amante sotillia
 e tollei sí di conoscere la *cura*,
 ch'al pegio 'n tuto cum' orbo s'apillia.

(vv. 1-8, sonetto VI)

Sguarda, amico, poi vei ciascuna parte
d'Amor disposta en soa propria **natura**;
e mi risponde tosto e non ad arte
che ti scembla, pensando, la **figura**,

ch'avegna non destrengami soe arte,
non so com'e' non pera di paura,
perch'eo non veo da che **natura** parte,
cui ten, che 'n guisa alcuna l'assigura.

(vv. 1-8, sonetti XIII)

A una prima lettura si nota come la rima compaia sia nelle quartine che nelle terzine. Interessante è il caso del sonetto I, nel quale la desinenza rimica è presente sia a fine verso sia all'interno del verso stesso, creando così una fitta trama di richiami fonici. È formata dalle parole *figura* (verso 1), *pintura* (verso 2), *enavvatura* (verso 3), *dura* (verso 4), *dolsura* (verso 5), *arsura* (verso 6), *natura* (verso 7) e *cura* (verso 8). Ma l'elemento che particolarmente distingue la rima in *-ura* è il fatto che veicoli, in quasi tutti i testi in cui viene utilizzata, due termini, ovvero *figura* e *natura*. Il primo compare al verso 1 del sonetto I, al verso 9 del sonetto V, al verso 1 del sonetto VI e al verso 4 del sonetto XIII. Il secondo, invece, è presente al verso 7 del componimento I e ben due volte nel componimento XIII ai versi 2 e 7. La coppia di sostantivi svolge un ruolo chiave all'interno della trattazione guittoniana. In particolar modo *figura* è il fulcro della poesia, dal momento che ciascuno dei tredici testi della corona, affronta e esplica una delle caratteristiche di Amore, dando così al «macrotesto lirico [...] la fisionomia della poesia per pittura» (Capelli 2017, p. 13). Questa caratteristica viene evidenziata dal grande uso di *verba videndi*, che aiutano il lettore a visualizzare quanto viene detto dal poeta.

Anche solo basandosi su questi pochi esempi riportati, si comprende quanta differenza ci sia nell'utilizzo di legami tra testi in Guittone e Dante. Il poeta aretino crea dei collegamenti scegliendo di utilizzare poche soluzioni. La maggior parte di esse consiste nella ripresa di un aggettivo o di un sostantivo, la cui funzione è quella di ribadire un concetto, che aiuta con il proseguimento del ragionamento. Anche quando a essere ripresa è una rima, essa viene utilizzata in altri testi senza alcuna modifica o variazione. Manca quindi il grande ventaglio di alternative utilizzate da Dante nella sua opera. Il poeta fiorentino dimostra di essere nettamente superiore sia per il numero di legami inseriti tra i sonetti (ma questo è dovuto anche dal più ampio numero di sonetti di cui il *Fiore* è composto), sia per la qualità degli stessi. I suoi richiami coinvolgono tutti i livelli del

componimento, dalla rima alla struttura sintattica e sono meno esibiti rispetto a quelli di Guittone. Infatti, a una prima lettura del *Fiore*, non si notano immediatamente i numerosi nessi che sono presenti tra un testo e un altro. Solamente a una seconda o addirittura terza lettura, ci si rende conto di quanto fitta sia la corrispondenza tra i sonetti del poema. Questo accade perché Dante è riuscito a fondere assieme l'artificio stilistico al metro scelto per la sua opera. Egli gioca con i legami di tra sonetti, cercando di trovare sempre nuove soluzioni, ma soprattutto è stato in grado di adattare questa tecnica stilistica alla struttura del sonetto, dimostrando di saperla padroneggiare egregiamente.

Ma Guittone non funge da modello solamente per il metro; ci sono alcuni richiami provenienti dal suo *Canzoniere*. Il loro numero è esiguo: se ne riscontrano solamente tre. Si possono classificare in due gruppi, ovvero le riprese lessicale e quelle concettuali. La serie delle riprese di tipo lessicale conta un unico esempio. Lo si riscontra al sonetto IX del *Fiore*, quando Ragione tenta di distogliere l'Amante dalla sua impresa amorosa. Il termine guittoniano è *lungiato*, che si situa al verso 2, che recita *che ssi vilmente dal fior m'à lungiato*. Si tratta di un provenzalismo che è contenuto al verso 5 del componimento LXXX del *Canzoniere*, *addonque, poi di me sete lungiata*, il cui significato è «allontarsi» (cfr. Leonardi 1994, p. 240). In entrambi i casi l'aggettivo è posto in sede di rima. Gli altri due esempi appartengono al gruppo delle riprese di tipo concettuale. La prima di esse è collocata nel sonetto XXXVII, in cui Ragione dichiara che l'Amante non commetterà nessun spergiuro se sceglie di rompere il patto stretto con il dio Amore.

E si si fa chiamar il Die d'Amore:
Ma chi così l'apella fa gran torto,
Ché su'sornome dritto si è Dolore. (vv. 9-11, sonetto XXXVII)

Questi tre versi rappresentano il cuore dell'intero testo: essi si rifanno a una pratica molto diffusa nel medioevo, ovvero l'*interpretatio nomins*, che qui viene applicata al nome di Amore (cfr. Rossi 1996, p. 50). Esisteva una corrente di pensiero che riteneva che uno dei significati del nome Amore si ricollegli al termine dolore. Questa etimologia per omeoteleuto di *amore-dolore*, mira a sottolineare gli aspetti negativi e la sofferenza causati dal sentimento (cfr. Rossi 1996, p. 50). Uno dei primi a teorizzare tutto questo nei suoi versi è stato Guittone, in particolare nella canzone *Ahi deo, che dolorosa*.

Nome, lasso! ave Amore:
ahi Deo, ch'è falso nomo,
per ingegnare l'omo

che l'efetto di lui cred' amoroso!
Venenoso dolore
pien di tutto spiacere,
forsennato volere,
morte al corpo ed a l'alma lo coso,
ch'è 'l suo diritto nome in veritate.

(vv. 17-25, canzone VII)

Questi sono i versi in cui il concetto di Amore legato al dolore viene espresso in forma migliore. Guittone sottolinea come gli uomini vengano ingannati dal termine che indica il sentimento amoroso. Essi infatti credono che Amore abbia un effetto positivo su di loro, ma, contro ogni aspettativa, ne ricavano solo tormenti e sofferenze. È proprio quest'idea che viene recuperata da Ragione nel *Fiore*: il personaggio tenta di convincere l'Amante a abbandonare il suo tentativo di conquistare il cuore di Bellacoglienza, spiegandogli che il sentimento amoroso si accompagna sempre a pene e dolori. L'ultimo esempio lo si riscontra nel sonetto CCXXVIII, in cui viene descritto il tentativo da parte dell'Amante di avvicinarsi al luogo in cui si trova Bellacoglienza.

Tutto mi' arnese, tal chent' i' portava,
Se di condurl' al port'ò in mia ventura,
Di toccarne le erlique i' pur pensava

(vv. 9-11, sonetto CCXXVIII)

Questi tre versi costituiscono il finale di una lunga metafora, che identifica l'Amante con un pellegrino giunto, dopo un lungo e tortuoso cammino, di fronte a una reliquia religiosa, con l'intenzione di venerarla e toccarla. Si tratta di un'immagine che cela dietro di sé allusioni di tipo sessuale. Infatti la reliquia religiosa, tanto desiderata dal buon pellegrino, rappresenta Bellacoglienza, con la quale l'Amante desidera presto congiungersi. La medesima metafora, riferita all'ambito sessuale, compare anche nel componimento *Gioiosa Gioi, sovr' onni gioi gioiva* di Guittone.

Gioiosa gioi, sovr' onni gioi gioiva,
onni altra gioi ver voi noia mi senbra,
perch'eo n'ho tanto l'anima pensiva,
che mai de cosa null'altra mi menbra,

che a vedere como porto o riva
prender potesse intra le vostre menbra,
poi senza ciò non mi sa bon ch'eo viva,
tant'a lo cor vostra beltá m'imenbra.

(vv. 1.8, sonetto XXXV)

Nelle prime due strofe del componimento Guittone sviluppa il tema della gioia, che si concretizza nell'immagine di un approdo a un porto, come viene detto ai versi 4 e 5 che *mai de cosa null'altro mi membra/ che a vedere como porto o riva*. Anche in questo caso si tratta di una metafora connotata sessualmente, dal momento che il poeta desidera approdare tra le braccia della sua amata, come scrive al verso 6, *prender potesse intra le vostre menbra*.

In conclusione, l'apporto di Guittone è duplice nel *Fiore*, poiché Dante, dal suo predecessore, recupera sia il metro, sia alcune immagini o espressioni linguistiche. Non deve assolutamente stupire il fatto che il maestro aretino figuri tra i modelli scelti, poiché è stato uno dei punti di riferimento per la produzione giovanile dantesca. Ma sin da subito si nota come Dante compia un passo in avanti rispetto al suo modello. Innanzitutto la corona di sonetti dantesca è decisamente più ampia e articolata rispetto a quella guittoniana: in essa il poeta fiorentino riesce a sfruttare tutte le possibilità costruttive del metro scelto, creando un gioco di richiami e collegamenti, che percorrono la sua opera per intero e che sembrano anticipare l'immensa architettura della *Commedia*. L'altra grande differenza è data dalla scelta dello schema rimico. Guittone infatti decide di avvalersi dello schema arcaico, che prevede l'inserimento di rime alternate ABAB ABAB nelle quartine. Dante, invece, lo sostituisce con uno schema di rime incrociate ABBA ABBA, per nulla scontato all'epoca della stesura del *Fiore*, che diventerà canonico a partire dallo stilnovismo in poi.

3.2 Guido Guinizzelli.

Altro grande autore che dialoga con Dante all'interno del *Fiore* è Guido Guinizzelli. Egli è stato una figura di grande rilievo per l'esperienza stilnovista dantesca, dal momento che era stato uno dei grandi promotori e ideatori del nuovo modo di fare poesia. Questa sua centralità viene meno nel *Fiore*: Guinizzelli non rappresenta più il fulcro di idee a cui ispirarsi, ma è comunque importante segnalare la sua presenza nell'opera. Anche se il suo apporto è esiguo (si contano solamente quattro ricorrenze a lui attribuibili), in due casi veicola dei concetti che sono fondamentali all'interno della logica del poemetto dantesco. Negli altri due esempi sono presenti dei richiami di tipo lessicale.

La prima ricorrenza di tipo lessicale la si riscontra nel sonetto XLI del *Fiore*, nel quale Ragione, per convincere l'Amante della bontà del suo operato, elenca tutte le sue qualità.

Tra i pregi citati, il personaggio dantesco sostiene, al verso 7, che *degnà sarei d'esser reina in Franza*. L'espressione «reina in Franza» è di matrice guinizzelliana; la si trova infatti nel componimento *Lamentomi di mia disaventura*. Si tratta di un sonetto in cui Guinizzelli, rifiutato da una donna che non ricambia il suo sentimento amoroso, decide di rivolgersi alla Speranza, l'unica donna che mai potrà dare la giusta ricompensa al poeta. Egli decide di fidarsi di lei, perché, come scrive al verso 13, *ben mi rasebra la reina di Franza*. In entrambi i testi la locuzione viene utilizzata per indicare la somma dignità della figura femminile; viene spesso utilizzata nella medesima accezione anche nella poesia trobadorica (cfr. Rossi 2002, p. 55). Il secondo riferimento lessicale è collocato nella seconda terzina del sonetto CLVIII del *Fiore*, in cui la Vecchia, tra gli svariati consigli dati a Bellacoglienza, le raccomanda di trovare un amante che la riempia di pellicce, come sottolinea al verso 13, *tu tti fodrai d'ermine e di vai*. L'immagine della pelliccia, già presente nel *Roman de la Rose*, è stata desunta da Dante dalla tradizione goliardica e burlesca (cfr. Rossi 1996, p. 183 e cfr. Traina 2016, p. 277). Infatti il poeta fiorentino guarda a quel filone poetico per comporre i versi del suo componimento; in particolare, la suggestione della pelliccia di vaio viene ripresa dal verso incipitario del sonetto guinizzelliano *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*. Si tratta di un testo nel quale viene descritto il forte desiderio, da parte di Guinizzelli, di possedere Lucia, una fanciulla tratteggiata con i tratti delle pastorelle dei componimenti in *langue d'oil* (cfr. Rossi 2002, p. 64). Il sonetto si caratterizza per la presenza di un registro linguistico basso e realistico, in cui spicca al verso 1 la menzione di un *var capuzzo*, ovvero di un cappuccio in pelliccia di vaio.

Molto più importanti sono invece i riferimenti a Guinizzelli contenuti nei sonetti LXXIX e CLVIII del *Fiore*. Si tratta di riprese concettuali che hanno un ruolo fondamentale all'interno del poema stesso. Il primo di essi compare nel componimento LXXIX, in cui Amore presenta tutti i membri della sua Baronia, che lo aiuteranno nel distruggere il castello in cui Bellacoglienza è stata rinchiusa.

Madonna Oziosa venne la primiera
 Con Nobiltà-di-Cuor e con Ric[c]hezza (vv. 1-2, sonetto LXXIX)

Si tratta di un lungo elenco di figure che saranno protagoniste dello scontro finale contro i nemici del dio Amore. La più importante tra tutte è quella che viene citata all'inizio del verso 2, ovvero *Nobiltà di Cuor*, la quale personifica la nobiltà di cuore, la condizione

necessaria affinché nasca il sentimento amoroso. Questo è il concetto cardine della canzone più nota di Guinizelli, ovvero *Al cor gentile rempaira sempre amore*.

Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propiamente
come calore in clarità di foco.

(vv. 1-10, canzone V)

Si tratta della prima delle cinque stanze con congedo che compongono la canzone; in essa viene espresso il tema dell'intero componimento, ovvero che l'amore ritorna sempre in un cuore nobile, in quanto è la sua sede naturale, proprio come fa un uccello, che si rifugia tra le fronde di una selva. La nascita del sentimento amoroso in un cuore nobile è simultanea, come lo sono il sole con il suo splendore e il fuoco con il calore. Guinizelli si avvale di una lunga serie di similitudini, che proseguono anche nelle stanze successive, per sottolineare, con sempre più forza, come un cuore nobile e puro sia la sede naturale dell'amore. Quindi Dante, dietro al nome di uno dei tanti personaggi che formano la *Baronia*, cela uno dei concetti che diventeranno chiave per la sua produzione lirica, in particolar modo dalla *Vita Nuova* in poi. Egli, però, lo ha ricavato proprio dai componimenti di Guinizelli, il primo a aver identificato la nobiltà di cuore come condizione fondamentale per la nascita del sentimento amoroso. Infine l'ultimo caso in cui si può notare un'influenza guinizelliana, è dato dal sonetto CXXXVII del *Fiore*, nel quale Cortesia e Larghezza si rivolgo alla Vecchia per convincerla a mettere in buona luce, agli occhi di Bellacoglienza, l'Amante.

Tutti quat[t]ro passarono il portale,
E si trovaron dentro a la porpresa;
La vec[c]hia, che del castro era [di]scesa;
Quando gli vide, le ne parve male,
Ma tuttavia non ne fece segnale.

(vv. 1-5, sonetto CXXXVII)

Questi sono i versi in cui appare per la prima volta, all'interno della narrazione, il personaggio della Vecchia. Questa figura compare molto spesso nella letteratura medievale e, solitamente, è la portatrice di una visione disincantata e disinibita

dell'amore. Essa può ricoprire due funzioni: da una parte può svolgere il ruolo di confidente, dall'altra, in particolar modo nei testi comici e realistici, quello di mezzana (cfr. Rossi 1996, p. 161). La Vecchia, personaggio del *Fiore*, appartiene alla seconda categoria; per delineare il suo ritratto Dante si è avvalso di diversi esempi contenuti nella poesia giocosa toscana, tra cui anche il sonetto *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* di Guinizzelli.

Volvol te levi, vecchia *rabbiosa*,
 e **sturbignon** te fera in su la testa:
 perché dimor'ha' in te tanto nascosa
 che non te vèn ancider la tempesta? 4

Arco da cielo te mandi angosciosa
 saetta che te fenda, e sia presta:
 che se fenisse tua vita noiosa,
 avrei, senz'altr'aver, gran gio' e festa. 8

Ché non fanno lamento li avoltori,
nibbi e corbi a l'alto Dio sovrano,
 che lor te renda? Già se' lor ragione. 11

Ma tant'ha' tu sugose carni e dure,
 che non se curano averti tra mano:
 però rimane, e quest'è la cagione. 14

A una prima lettura si percepisce chiaramente il disprezzo che Guinizzelli prova per la protagonista del suo componimento, una vecchia che, nonostante l'età avanzata, prova ancora una forte libidine e un'intesa voglia di piaceri amorosi, come suggerisce, al verso 1, l'aggettivo *rabbiosa*, che significa «infoiata» (cfr. Rossi 2002, p. 66). Il poeta le augura di essere portata via da vortici e turbini di vento, chiedendosi come mai avvoltoi, nibbi e corvi non chiedano il suo corpo morto al Padre Eterno. Guinizzelli aggiunge anche che, il giorno in cui finalmente morirà, proverà una grande gioia. Questo è un sonetto che si inserisce pienamente all'interno della tradizione comico-realistica, sia per la tematica espressa, sia per il lessico. Quest'ultimo infatti si caratterizza per termini di ambito meteorologico come *volvol* (verso 1, che significa «vortice», cfr. Rossi 2002, p. 66) e *sturbignon* (verso 2, che significa «turbine», cfr. Rossi 2002, p. 66) e animalesco, come *avoltori* (verso 9), *nibbi* (verso 10) e *corbi* (verso 10). Per quanto riguarda la tematica, la figura della vecchia viene messa in primo piano per essere fatta oggetto della derisione del poeta. Guinizzelli inserisce quest'invettiva con lo scopo di creare una

contrapposizione tra la protagonista di questo componimento e la figura della donna da lui celebrata come perfetta, in altri suoi testi.

Nonostante la presenza di Guinizelli sia esigua all'interno del *Fiore*, il suo contributo è comunque fondamentale, non tanto per i prestiti di tipo linguistico, quanto per quelli di tipo concettuale. Da lui infatti Dante desume due immagini fondamentali per la struttura e per la narrazione del suo poemetto. Infatti da una parte recupera il concetto della nobiltà di cuore, che è uno dei principi cardine presente in tutta la sua produzione lirica, dall'altra la figura della Vecchia, uno dei personaggi che maggiormente si staglia sulla pagina e che si imprime nella mente del lettore. Essa è la protagonista indiscussa di una buona parte del *Fiore*, dal momento che compare per la prima volta al sonetto CXXXVII e termina il suo discorso al CLXLIV, acquisendo così una grande importanza. Si contraddistingue per il suo lessico particolarmente espressivo e per la sua visione utilitaristica dell'amore, caratteristiche che Dante ha accentuato, ispirandosi al componimento guinizelliano. Egli infatti, prendendo spunto dalle *Rime* del suo maestro, è riuscito a far proprie svariate suggestioni e espressioni linguistiche, inserendole all'interno della cornice narrativa della sua opera.

3.3 Guido Cavalcanti.

Un'altra importante voce, che si cela dietro ai versi del *Fiore*, è quella di Guido Cavalcanti. Egli, stretto da una profonda amicizia con Dante, fu una delle figure con cui quest'ultimo maggiormente si confrontò. Dante infatti, negli anni della giovinezza, si ispirò molto sia al modo di poetare che al lessico del suo amico. Un esempio di questa sua volontà lo si può riscontrare nei primi nove capitoli della *Vita Nuova*, che si caratterizzano per la forte presenza di reminiscenze cavalcantiane. Essi narrano le tappe fondamentali del rapporto tra Dante e Beatrice, dal loro primo incontro, avvenuto all'età di nove anni, fino al momento in cui il poeta capisce che, per celebrare la sua amata, è necessario avvalersi di un nuovo stile poetico. Di fondamentale importanza è un episodio collocato al capitolo primo del prosimetro: si tratta del momento in cui Dante sogna che Beatrice, seduta in braccio al dio Amore, mangia il suo cuore. La visione turba moltissimo il poeta che, prontamente, chiede consiglio ai suoi amici, ai quali chiede un aiuto nel comprendere il significato di quanto sognato. Questi fatti vengono raccontati con uno stile

che richiama moltissimo quello di Cavalcanti, come si evince dai paragrafi 18 e 19 del capitolo I.

18. [...] onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio *deboletto* sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. 19. E immantenente cominciai a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte.

Si tratta del momento in cui Dante descrive il suo brusco risveglio a seguito della visione. In queste poche righe si notano subito alcuni stilemi tipici della poesia cavalcantiana. Il primo di essi è *deboletto*, aggettivo che deriva dal verso 6 del sonetto XIII *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Cavalcanti, che recita *che' deboletti spiriti van via*. Anche *si ruppe* e *immantenente* si trovano in un testo composto dall'amico di Dante, precisamente nella prima terzina del sonetto VII, *L'anima mia vilment' è sbigotita*.

Per li occhi venne la battaglia in pira,
che ruppe ogni valore immantenente,
s' che del colpo fu strutta la mente.

(vv. 9-11, sonetto VII)

Questi sono gli esempi più significativi delle riprese cavalcantiane nella prima parte della *Vita Nuova*. In generale i primi nove capitoli si caratterizzano per la presenza di diminutivi, molto cari a Cavalcanti, come *deboletto* (sonetto XIII) e per un lessico amoroso che si lega all'ambito della distruzione e della violenza (come nel caso qua citato di *si ruppe*). Dal decimo capitolo in poi Dante si allontana da questo modo di poetare: decide infatti, quando si rivolge a Beatrice, di utilizzare lo stile della lauda, che sarà presente in tutti i seguenti capitoli della *Vita Nuova* e nella seconda e terza cantica della *Commedia*.

Non deve quindi stupire che il *Fiore*, opera composta durante il periodo della giovinezza, contenga numerose riprese cavalcantiane. Si riscontrano lungo tutta l'opera, a dimostrazione di quanto sia importante l'influenza di Cavalcanti in Dante. Il primo esempio si trova nel sonetto I, quando viene descritto il momento in cui l'Amante viene colpito dalle cinque frecce scagliate dal dio Amore, provocando così la nascita del sentimento amoroso nel giovane protagonista.

La prima à non' Bieltà: *per gli oc[c]hi il core*
Mi passò; la seconda, Angelicanza

(vv. 9-10, sonetto I)

Nelle terzine vengono indicati i nomi di tutte le cinque frecce lanciate da Amore. La prima di esse è Bieltà, i cui effetti vengono descritti utilizzando un'espressione cavalcantina. Infatti, *per li oc[c]hi il core/ mi passò* (vv. 9 e 10) richiama il celeberrimo incipit del componimento XIII di Cavalcanti *Voi che per li occhi mi passaste il core* (verso 1). Entrambi i poeti infatti utilizzano il verbo *passare* coniugato al passato remoto (*mi passò*, Dante, e *mi passaste* Cavalcanti), il termine *core* e l'espressione *per li occhi*. Il secondo caso si trova nel sonetto II, in cui il dio Amore chiede all'Amante di giurargli assoluta fedeltà.

Sentendomi ismagato malamente
Del molto sangue ch'io avea perduto,
E non sapea dove trovar aiuto:
Lo Dio d'amor sì venne a me presente,
E dissemi: «Tu·ssai veramente

(vv. 1-5, sonetto II)

Il testo comincia con un gerundio: si tratta di una prassi diffusa nel *Fiore*, (iniziano con lo stesso modo verbale anche il sonetto IX, *Dogliendomi in pensando del villano*, il sonetto X, *Udendo che Ragion mi gastigava*, il sonetto XX, *Udendo quella nobile novella*, il sonetto XXXV, *Languendo lungiamente in tal maniera* e il sonetto CXXXIV, *Udendo Malabocca ch'Astinenza*). È una prassi che il poeta ha desunto dal componimento XXXVI di Cavalcanti, *Certe mie rime a te mandar vogliendo*; questo testo molto probabilmente era indirizzato allo stesso Dante (cfr. Ciccuto 2016, p. 139). La particolarità dell'incipit è che presente, in sede forte di rima, a fine verso, un gerundio. L'altra particolarità del sonetto II del *Fiore* è data dai versi 4 e 5: infatti l'espressione *Lo Dio d'Amor sì venne a me presente/ e dissemi*, richiama quella presente ai versi 3 e 4 del componimento XXXVI:

Certe mie rime a te mandar *vogliendo*
del greve stato che lo meo cor porta,
Amor aparve a me in figura morta
e disse: - Non mandar, ch'i' ti riprendo

(vv. 1-4, sonetto XXXVI)

I versi 3 e 4 riecheggiano i versi 4 e 5 danteschi. Infatti il verbo *aparve* cavalcantiano (verso 3) richiama l'espressione del *Fiore* *si venne a me presente* (verso 4) e in entrambi i testi è presente il verbo *dire* (*dissemi* Dante, verso 5 e *disse* Cavalcanti, verso 4), seguito

da un discorso diretto. Quindi si nota una concordanza nella struttura della prima quartina dei due componimenti: infatti ambedue le strofe contengono una forma al gerundio al verso 1, a cui segue una struttura sintattica simile (cfr. De Robertis 1978, p. 44). L'esempio seguente si trova nel sonetto XXVIII, in cui viene fatta la descrizione del castello dove è stata rinchiusa Bellacoglienza.

E nel miluogo un *casser* fort'e bello,
Che non dottava as[s]alto di villani (vv. 5-6, sonetto XXVIII)

Il richiamo alla poesia di Cavalcanti consiste nella ripresa della parola *casser* (verso 5), che Dante desume dal componimento XXXVII *Vedeste, al mio parere, onne valore*, al verso 6, che recita *e tien ragion nel cassar de la mente*. Il termine *cassero* significa «parte più elevata e forte di un castello» (cfr. Ciccuto 2016, p. 140 e Vocabolario Treccani s.v. *cassaro*); l'uso poetico di questo termine lo si deve proprio a Cavalcanti (cfr. Rossi 1996, p. 38), che lo utilizzò per la prima volta nel sonetto XXXVII, anche questo rivolto e dedicato a Dante. Il caso successivo si trova nel componimento LV del Fiore, nel quale l'Amico spiega all'Amante che, quando la donna amata rifiuterà un donno, egli deve mostrarsi indifferente; lei così proverà una grande tristezza.

Ell'enterrà in sì gran *malinconia*
Che no·lle dimorrà sopr'osso carne;
Sì·ssi ripentirà di sua follia. (vv. 12-14, sonetto LV)

Sono proprio i concetti della malinconia e della tristezza a costituire un richiamo alla poesia di Cavalcanti. «Malinconia» è un termine che ricorre frequentemente nell'ambito del genere comico, come dimostrano le numerose occorrenze del vocabolo nelle *Rime* di Cecco Angiolieri (cfr. Dizionario biografico Treccani, s.v. Cecco Angiolieri). In questo caso specifico Dante ha recuperato la parola da un componimento dal tono burlesco di Cavalcanti, ovvero *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*. Si tratta di un sonetto rivolto a un certo Manetto, forse un componente dell'importante famiglia fiorentina degli Scali (cfr. Ciccuto 2016, p. 170), che viene invitato dal poeta a osservare una donna che rappresenta l'antitesi della figura femminile celebrata dagli stilnovisti. Nella prima quartina Cavalcanti sottolinea i difetti fisici della protagonista, per poi immaginarla, nelle strofe seguenti, vestita di abiti eleganti e accompagnata da donne gentili. L'effetto di questa descrizione è quella di provocare una risata in Manetto, in modo tale che, come scrive al verso 11, non sarebbe più *involto di malinconia*. Il caso successivo si trova nel

sonetto XCIII, nel quale Falsembiante dichiara che, dietro l'apparenza onesta, inganna tutti coloro con cui entra in contatto e perseguita senza pietà chi invece tenta di mascherarlo. In questo componimento la ripresa calvalcantiana è data da un verbo al gerundio.

I' sì *vo* per lo mondo *predicando*
E *dimostrando* di far vita onesta; (vv. 1-2, sonetto XCIII)

Questo distico richiama i versi 1 e 2 del componimento X di Cavalcanti *Vedete ch'i' son uno che vo piangendo*.

Vedete ch'i' son un che *vo piangendo*
e *dimostrando* - il giudizio d'Amore (vv. 1-2, sonetto X)

Si nota immediatamente una corrispondenza tra le due coppie di versi. Infatti, al verso 1 è presente il *vo* che regge il gerundio che segue (*vo+ predicando*, Dante e *vo+ piangendo* Cavalcanti), mentre in apertura del verso 2 si riscontra l'espressione identica *e dimostrando* (cfr. De Robertis 1978, p. 47). L'esempio seguente si trova nel sonetto CXXXVI, nel quale viene descritta la morte di Malabocca per mano di Falsembiante e Costretta-Astinenza.

Astinenza-Costretta il prese allora,
Che·ss'era molto ben *sobarcolata*:
E Falsembiante col rasoio lavora (vv. 9-11, sonetto CXXXVI)

La ripresa calvalcantiana è data dal termine *sobarcolata* (verso 10), che viene desunta da Dante nel mottetto intitolato *Gianni, quel Guido salute*. Si tratta di un testo in cui Cavalcanti risponde a un sonetto dell'amico Gianni Alfani, nel quale il poeta si presenta travestito da dio d'Amore. Lo scopo di questi versi è, ancora una volta, quello di portare al riso il destinatario. Uno dei tanti aggettivi usati per descrivere il travestimento è proprio *sobarcolato* (verso 10), parola che indica «una veste alzata e fermata sui fianchi, che consente movimenti più liberi» (cfr. Ciccuto 2016, p. 151). Cavalcanti fa uso di questo termine per dire che, con la veste alzata, riuscirà a imitare meglio il dio Amore, mentre Dante lo utilizza in riferimento a Costretta-Astinenza per indicare che il personaggio, senza l'impedimento delle vesti, è in grado di uccidere con maggior facilità Malabocca. Il caso successivo si trova nel sonetto CXXXVII, nel quale il personaggio della Vecchia compare per la prima volta. Si è già parlato dell'importanza della figura della Vecchia all'interno del *Fiore* e di come il personaggio dantesco sia stato modellato sulla figura

della vecchia laida presente nel compimento *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* di Guinizelli. Ma quest'ultimo non fu l'unico modello a cui Dante si ispirò: infatti la figura della Vecchia dantesca deve molto anche alla figura femminile presente nel componimento LI di Cavalcanti, *Guata Manetto, quella scrignutuzza*.

Guata, Manetto, quella scrignutuzza,
e pon' ben mente com'è divisata
e com'è drittamente sfigurata
e quel che pare quand'ella s'agruzza! (vv. 1-4, sonetto LI)

In questa prima quartina Cavalcanti, in sede di rima, mette in evidenza i difetti fisici che caratterizzano la figura femminile: la definisce *scrignutuzza* (verso 1), ovvero «gobbetta» (cfr. Ciccuto 2016, p. 170), *divisata* (verso 2), che significa «sfigurata» (cfr. Ciccuto 2016, p. 170) e infine *sfigurata* (verso 3), ovvero «deforme» (cfr. Ciccuto 2016, p. 170). Nelle strofe successive il poeta chiede all'amico di immaginare la donna vestita con abiti eleganti, mentre si presenta in pubblico, accompagnata da donne gentili. È evidente il forte contrasto tra l'immagine della donna stilnovista e la protagonista di questo componimento: questa differenza viene sottolineata anche dall'uso che Cavalcanti fa del verbo *apparire*. Infatti ai versi 7 e 8 chiede a Manetto di pensare se *apparisse di die accompagnata/ d'alcuna bella donna gentiluzza*. Il verbo *apparire* era solitamente utilizzato dagli stilnovisti per rappresentare le apparizioni della donna angelo, mentre in questo testo, viene impiegato per descrivere un'immagine, il cui fine è quello di provocare il riso. L'esempio seguente si trova nel sonetto CXL, nel quale Falsembiante rassicura la Vecchia, riguardo la morte di Malabocca. Quest'ultima, quindi, promette che metterà in buona luce, agli occhi di Bellacoglienza, l'Amante.

Dit' al valletto ch'i' ne parlerò:
Quando vedrò che 'l fatto sia ben giunto,
I' tutta sola a chieder sì ll'andrò.»

Allor si parte, ed ivi fece punto,
E tutti quanti a Dio gli acomandòe.
Molto mi parve che 'l fatto sie 'n punto. (vv. 9-14, sonetto CXL)

In queste terzine le riprese cavalcantiane sono due. La prima consiste nella formula *dit' al valletto che* (verso 9), che richiama quella presente nel componimento XL di Cavalcanti *Dante un sospiro messenger del core*, al verso 12, che recita *dì al servente che* (cfr. De Robertis 1978, p. 51). La seconda invece è collocata all'inizio del verso 12, *allor si parte*.

Essa riprende la medesima espressione *allor si parte* di Cavalcanti, collocata al verso 12 del componimento XVI, *A me stesso di me pietate vene* (cfr. De Robertis 1978, p. 51). L'ultimo caso si trova nel sonetto CCV, in cui l'Amante viene assalito dai guardiani del castello. Lo spavento provato è talmente forte che egli crede di morire, come dice al verso 7, *allor credetti ben ricever morte*. È proprio in questa espressione che si cela una ripresa di Cavalcanti. Il verso 7 infatti richiama il verso 12, del componimento XXI *O donna mia non vedestù colui*, che recita *allor m'aparve di sicuro la Morte*. Il medesimo verso sarà fonte di ispirazione anche per un passo dell'Inferno, al canto 31, verso 109, che recita *allor temett'io più che mai la Morte* (cfr. Ciccuto 2016, p. 118).

3.4 Cecco Angiolieri.

Per comporre il *Fiore* Dante non poteva non guardare ai testi di Cecco Angiolieri, massimo rappresentante dello stile comico-realistico. I suoi componimenti infatti accolgono temi quali la misoginia, la passione per il cibo e per il vino, il gioco d'azzardo. Queste tematiche, già presenti all'interno del panorama letterario, vengono vivificate e rinnovate da Cecco grazie all'inserimento di alcune problematiche legate al mondo comunale, molto colorito e multiforme, e a una presa di posizione in senso polemico, contro la corrente letteraria allora imperante, ovvero lo stilnovo (cfr. Dizionario biografico Treccani, s.v. Cecco Angiolieri). È proprio in quest'ottica che l'Angiolieri si lega a Dante. L'antistilnovismo del poeta senese si nota proprio nella sua produzione letteraria, nella quale la trattazione della fedeltà d'amore, della donna-angelo e dello sbigottimento e del tremore nel vederla, diventano la parodia di quelle dantesche (cfr. Castagnola 1995, pp. 15-16). Anche la protagonista femminile, Becchina, è una vistosa parodia della Beatrice dantesca: il suo nome, infatti, è allusivo riferimento alla morte, contrario all'etimologia stessa del nome Beatrice, ovvero colei che porta salvezza (cfr. Castagnola 1995, p. 15). Becchina non solo non è una donna angelo, ma neanche una figura dotata di virtù morali: è una popolana dal carattere bellicoso e pungente, molto attenta ai beni materiali. Ma esistono ulteriori prove dello stretto rapporto poetico che lega Cecco e Dante: si tratta di tre sonetti composti dall'Angiolieri, diretti al poeta fiorentino. Il primo si intitola *Lassar vo' lo trovare de Becchina*, nel quale un imprecisato marescalco diventa l'oggetto delle ironie del poeta. Probabilmente la figura del marescalco deve essere identificata con Amerigo di Narbona, un uomo che partecipò alla battaglia di Campaldino, nella quale erano presenti sia Cecco che Dante (cfr. Dizionario

biografico Treccani, s.v. Cecco Angiolieri). Il secondo sonetto si intitola *Dante Allagher, Cecco, tu' serv' amico*, nel quale l'Angiolieri contesta un concetto presente nel componimento dantesco *Oltre la spera che più larga gira*. Probabilmente il poeta senese lo aveva potuto leggere prima che Dante lo inserisse all'interno della *Vita Nuova*; infatti è proprio nel capitolo di commento al medesimo testo che il poeta fiorentino risponde alle accuse rivoltegli dal suo amico e poeta (cfr. Castagnola 1995, p. 7). L'ultimo sonetto si intitola *Dante Alleghier, s'i'so'buon belgrado*: il tono sarcastico e tagliente denuncia una rottura dei rapporti tra i due poeti. In questo testo gli ideali letterari sono messi da parte, per lasciare spazio a polemiche e diatribe dal tono volgare e basso.

Se Dante si allontana dallo stile comico-realista di Cecco per comporre le opere appartenenti alla corrente dello stilnovo, non si può dire lo stesso per il *Fiore*. Infatti all'interno dell'opera sono presenti alcune espressioni che richiamano le *Rime* dell'Angiolieri. Inoltre il personaggio della Vecchia ha alcune caratteristiche che la legano a Becchina: sono due donne avide, spregiudicate, con un lessico tagliente e la battuta pronta e in tutto quello che fanno, ricercano il tornaconto personale (cfr. Vanossi 1979, p. 285).

Il primo richiamo all'opera di Cecco si trova al verso 1 del sonetto incipitario del *Fiore*, che recita *Lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse*. «*Lo Dio d'Amor*» è un sintagma molto raro nella poesia lirica del Duecento (cfr. Rossi 1996, p. 5). Un'altra attestazione dell'espressione si trova nel componimento *Dante Alleghier, Cecco, tu'serv'amico* dell'Angiolieri.

Dante Alighier, Cecco, 'l tu' serv'e amico,
si raccomand'a te com'a signore;
e s'i ti prego per *lo dio d'Amore*,
il qual è stat'un tu' signor antico

(vv. 1-4, sonetto CX)

Si tratta della prima quartina di uno dei tre sonetti indirizzati a Dante; in questo specifico Cecco comunica al poeta fiorentino di aver trovato una contraddizione nel componimento *Oltre la spera che più larga gira*. Il sintagma *lo dio d'Amore* (verso 3) viene utilizzato per sottolineare l'antica sudditanza di Dante al Dio Amore, che viene poi superata nella *Vita Nuova* (cfr. Rossi 1996, p. 5). Il caso seguente si trova nel sonetto XXXI, nel quale viene descritto il momento in cui Bellacoglienza viene affidata alla Vecchia per essere protetta dall'Amante.

Lassù non dottav'ella tradigione,
Ché quella vec[c]hia, a cu' 'l diede a guardare,
Si era del lignag[g]io Salvagnone. (vv. 12-14, sonetto XXXI)

Il riferimento all'opera di Cecco è dato dal termine *Salvagnone* (verso 14): si tratta del nome di uno dei ladri più famosi presenti nei romanzi francesi (cfr. Rossi 1996, p. 41). Nel *Fiore* viene utilizzato per indicare uno dei motivi per cui Gelosia e Castità affidano Bellacoglienza alla Vecchia: ritengono che la fanciulla sia al sicuro, rinchiusa con lei nel castello, proprio perché la sua custode appartiene al lignaggio di un gran ladro. Questo termine è presente anche nel componimento di Cecco intitolato *Morte, merzè, se mi prego t'è 'n grato*.

e se t'uccidi 'l *ladro di Salvagno*,
or vedi, Morte, quel che me n'avvene:
ch'i starò 'n Siena, com'e' ricchi al Bagno. (vv. 12-14, sonetto LXXX)

In questo componimento l'Angiolieri prega la Morte di decidere, senza fare nessuna preferenza, se uccidere lui o il padre. La esorta a valutare bene la sua scelta: se sceglierà di uccidere proprio lui, gli farà un piacere, perché, da morto, non avrà più pene e dolori; se invece vorrà uccidere il padre, concederà al poeta di vivere negli agi e nel lusso di chi è in villeggiatura (cfr. Castagnola 1995, p. 178). Cecco, al verso 12, per indicare il padre usa la perifrasi *ladro di Salvagno*, dando quindi un'immagine negativa del genitore, frequente all'interno delle *Rime*. L'esempio successivo si trova al sonetto XXXII, nel quale viene presentato Malabocca, il nemico più accanito dell'Amante.

A suon di corno gridar: «*Guarda, guarda!*» (v. 2, sonetto XXXII)

L'espressione che richiama Cecco è data dal raddoppiamento dell'imperativo a fine verso *guarda, guarda!* Si tratta di uno stilema assai ricorrente nella produzione dantesca: ad esempio lo si ritrova al verso 23 del canto XXI dell'*Inferno*, *lo duca mio, dicendo* «*Guarda, Guarda!*», o al verso 122, del canto V del *Paradiso*, *detto mi fu; e da Beatrice* «*Dì, dì*». Questo stilema compare anche nel componimento di Cecco *Se tutta l'otriaca d'oltre mare*, al verso 14, nel quale l'imperativo raddoppiato «*Dà, dà*», viene introdotto proprio dal verbo *gridare* (cfr. Rossi 1996, p. 43). Il caso seguente si trova nel sonetto LV, nel quale l'Amico spiega all'Amante che, se una donna rifiuta un dono, deve mostrarsi indifferente, in modo tale da farla ricredere.

Ell'enterrà in sì gran malinconia
Che no' lle dimorrà sopr'osso carne;
Sì·ssi ripentirà di sua follia.

(vv. 12-14, sonetto LV)

Il riferimento all'Angiolieri è dato dal termine *malinconia*, al verso 12. Si tratta di un vocabolo che ricorre frequentemente nella poesia comica (cfr. Rossi 1996, p. 69). Lo si ritrova nel componimento di carattere burlesco di Cavalcanti *Guata, Manetto, quella scrignutuzza* e in otto componimenti del corpus di rime dell'Angiolieri:

oimè, ch'eo n'ho pure *malinconia!* (v. 11, son. I, *Oimè d'Amor, che m'è duce si reo*)

La mia *malinconia* è tanta e tale (v. 1, son. VII, *La mia malinconia è tanta e tale*)

e non so che si sia *malinconia* (v. 10, son. LXX, *Io sent'o sentirò ma' quel, d'Amor*)

ch'a la sua vita avrà *malinconia*. (v. 14, son. LXXI, *Or se ne vada chi è innamorato*)

e la mia bàlia fu *malinconia* (v. 4, son. XCV, *La stremità mi richer per figliuolo*)

Però *malinconia* non prenderaggio (v. 9, son. XCVII, *I'ho sì poco di quel che vorrei*)

Con gran *malinconia* sempre istò, (v. 1, son. XCVI, *Con gran malinconia sempre istò*)

che non m'accolga più *malinconia* (v. 6, son. XCIX, *L'uom non può sua ventura prolungare*)

Nonostante il termine *malinconia* sia presente in ben otto testi, esso viene usato solamente in riferimento a due particolari situazioni: l'amore non corrisposto per una donna e la sfortuna che perseguita il poeta. La tematica dell'amore non corrisposto si trova nei componimenti I, VII, LXX e LXXI: in essi Cecco si lamenta per i suoi insuccessi amorosi. Nel sonetto VII la donna da lui amata dichiara di odiarlo; la sofferenza e la malinconia che ne derivano sono così forti che anche il più acerrimo nemico del poeta lo compatirebbe. Nei testi LXX e LXXI, accanto alla tristezza, si unisce l'odio: infatti Cecco sostiene che non proverà mai più ad amare e allontana dalla sua vista tutti gli innamorati, perché provocano in lui una grande rabbia. Nei rimanenti quattro testi la malinconia è provocata a causa della grande sfortuna che sembra non voler mai abbandonare il poeta. L'esempio successivo si trova nel sonetto LIX, in cui l'Amico spiega all'Amante che solo poche donne rifiutano le profferte amorose.

Ed ancor più che 'l miglia' ci ti metto

(v. 6, sonetto LIX)

Il richiamo alla poesia dell'Angiolieri è dato dall'espressione *ed ancor più*, al verso 6, che si collega a quella presente, a inizio del verso 11, del testo *Pelle chiabelle di Dio, no ci avrai*, che recita *ed ancor più, e giugnet 'u' mellone*. Il caso seguente si trova nel sonetto LXXXIV, nel quale tutti i componenti della Baronìa d'Amore decidono come attaccare i loro nemici e il castello dove è tenuta prigioniera Bellacoglienza.

E Pietate e Franchez[z]a *dear miccianza*

A quello Schifo che sta si 'norsato

(vv. 7-8, sonetto LXXXIV)

I versi 7 e 8 descrivono quale sia il compito che Amore ha assegnato a Pietate e Franchezza: esse devono *dear miccianza* (verso 7), ovvero procurare guai allo Schifo, figura che si caratterizza per un atteggiamento feroce, quasi bestiale. *Miccianza* è un gallicismo che significa propriamente «sventura», ma, accostato al verbo dare, assume il significato di «dare o procurare guai a qualcuno» (cfr. Rossi 1996, p. 101). È proprio questo termine che richiama un'espressione al verso 5 del componimento di Cecco *Quando Ner Picciolin tornò di Francia*.

Ed usava di dir: - Mala *mescianza*

possa venir a tutti mie' vicini

(vv. 5-6, sonetto CVIII)

È un sonetto che ha per protagonista Neri Pichino o Piccolino degli Uberti, un senese che si recò per affari in Francia, dalla quale tornò molto ricco (cfr. Castagnola 1995, p. 200). Egli, con i suoi concittadini, si mostrava borioso e orgoglioso e, quando parlava, non mancava mai di inserire termini francesi, per sottolineare il fatto che aveva soggiornato a lungo nei territori d'Oltralpe. Si spiega l'utilizzo del termine *mescianza* (verso 5), che ricalca la parola francese *meschance* e significa «malasorte» (cfr. Castagnola 1995, p. 200), che viene augurata dal protagonista a tutti gli abitanti di Siena. L'esempio successivo si trova nel sonetto CLVIII, nel quale la Vecchia dice di approvare la relazione tra l'Amante e Bellacoglienza, ma raccomanda a quest'ultima di procurarsi altri amanti che le regalino tante pellicce.

Se·ttu mi credi, e Cristo ti dà *vita*,

Tu·tti fodraï d'ermine e di vai,

E la tua borsa fia tutt'or *fornita*.

(vv. 12-14, sonetto CLVIII)

Il richiamo all'Angiolieri è costituito dalle due parole rima *vita: fornita* (rispettivamente verso 12 e verso 14). Esse infatti sono presenti anche nelle terzine del sonetto *Così è l'uomo che non ha denari*, ai versi 11 e 12.

ché fa per lu' la mort'e non la *vita*.

Ma que' c'ha la sua borsa ben *fornita*

(vv. 11-12, sonetto LXXXVII)

Si tratta di un componimento in cui Cecco espone le sfortune di un uomo senza denaro: nessuno più lo saluta, tutti lo evitano come se avesse la lebbra e anche il cibo più dolce, in bocca, ha un sapore amaro. Il poeta conclude dicendo che l'unica soluzione per una persona in questa situazione è quella di affogarsi, lasciando per sempre la *vita* (verso 11); al contrario, chi ha la borsa *fornita* (verso 12), ovvero chi è ricco, può ottenere tutto quello che desidera. Il caso seguente si trova nel sonetto CLIX, in cui la Vecchia raccomanda a Bellacoglienza di frequentare solo uomini ricchi, che però non siano avari.

Buon acontar fa uon c[h]'ab[b]ia *danari*,

Ma' ched e' sia chi ben pelar li saccia:

Con quel cotal fa buon intrar in caccia,

Ma' ched e' no·gli tenga troppo *cari*.

L'acontanza a color che sson *avari*

(vv. 1-5, sonetto CLIX)

Questi cinque versi richiamano nuovamente il sonetto *Così è l'uomo che non ha denari* dell'Angiolieri, in particolare le prime due quartine.

Così è l'uomo che non ha *denari*,

com'è l'uccel quand'è vivo pelato;

li uomin di salutarlo li son *cari*:

com'un malatto sel veggion da lato.

E' dolci pomi li paion amari:

e ciò, ch'elli od'e vede, li è disgrato;

per lu' ritornan li cortes' *avari*:

quest'è 'l secol del pover malfato.

(vv. 1-8, sonetto LXXXVII)

Le riprese tra i due testi sono molteplici: innanzitutto si nota una somiglianza tra i due incipit: entrambi contengono, al verso 1, l'espressione l'uomo che non ha/abbia denari. Nel verso successivo è presente il verbo pelare: *pelar* (verso 2, Dante) e *pelato* (verso 2, Cecco). Inoltre si nota una corrispondenza di alcuni termini che compongono la rima A: compaiono infatti *danari/denari* (verso 1 Dante e verso 1 Cecco), *cari* (verso 4 Dante e verso 3 Cecco), e *avari* (versi 5 Dante e verso 7 Cecco). L'ultimo caso si trova nel sonetto

CLXII, nel quale la Vecchia esorta Bellacoglienza a vendicarla per tutti i torti che a subito, non potendo più farlo in prima persona.

S'ì fosse giovane, io ben lo farei (v. 5, sonetto CLXII)

Il verso 5 esprime un rimpianto della Vecchia: se fosse ancora giovane, si vendicherebbe di tutti gli amanti che l'hanno ingannata e che l'hanno fatta soffrire. Il verso richiama il celeberrimo sonetto di Cecco *S'ì fosse foco, arderei 'l mondo*.

S'ì fosse foco, arderéi 'l mondo;
s' i' fosse vento, lo tempesterei;
s' i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s' i' fosse Dio, manderei' en profondo; 4

s' i' fosse papa, sare' allor giocondo,
ché tutti cristiani imbrigarei;
s' i' fosse 'mperator, ben lo farei
A tutti mozzarei lo capo a tondo. 8

S'ì fosse morte, andarei da mio padre;
s' i' fosse vita, non starei con lui:
similmente faria da mi' madre. 11

S' i' fosse Cecco, com' i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui. 14

Il primo emistichio del verso dantesco riprende l'espressione anaforica *s'ì fosse*, che viene ripetuta, a inizio verso, per nove volte, ai versi 1,2,3,4,5,7,9,10 e 12, mentre il secondo emistichio riprende la clausola *ben lo farei*, collocata al verso 7.

3.5 Rustico Filippi.

Oltre a quella di Cecco Angiolieri, è possibile riscontrare, nei sonetti del *Fiore*, la voce di un altro grande maestro della poesia comico-realistica: Rustico Filippi. Egli viene ricordato per la sua abilità nel comporre testi, dal taglio satirico e polemico, nei quali si scaglia contro dei personaggi, che delinea con dei tratti animaleschi e grotteschi (cfr. Dizionario biografico Treccani, s.v. Rustico Filippi). Il suo apporto nel *Fiore* è esiguo: è possibile riscontrare solamente tre ricorrenze che si rifanno al suo *corpus* testuale. Il primo di essi si trova nel sonetto IX, nel quale Ragione constata lo stato di malessere dell'Amante dovuto alla sudditanza al dio Amore; il giovane infatti è dimagrito e pallido.

Si che su' viso nonn'è mai *vermiglio*

(v. 14, sonetto IX)

In questo verso Ragione sta elencando una delle motivazioni che la spingono a sostenere che l'Amante non goda di buona salute fisica: dice infatti che il viso del protagonista non ha più un bel colorito rosso, indice di buona salute. È proprio il termine *vermiglio* (verso 14) che richiama il componimento *Quando Dio messer Messerino* di Rustico. È un sonetto nel quale il poeta trasforma il protagonista messer Messerino in uno scherzo della natura: egli infatti assomiglia più a un animale che a un uomo (cfr. Buzzetti Gallarati 2005, pp. 162-163). Viene detto che ha il gozzo di un anatroccolo, la schiena di una giraffa e la voce di un corvo. L'unico elemento umano consiste nel colore rosso acceso del viso, come il poeta scrive al verso 8, che recita *ne la sua piagente cera vermiglia*, che contiene il medesimo aggettivo usato da Dante. il secondo esempio si trova nel sonetto LV, nel quale l'Amico fornisce alcuni consigli all'Amante per far sì che le donne accettino con animo benevolo i doni che vengono fatti loro.

E se lla donna prende tu' presente,
Buon incomincio avrà' di far mercato

(vv. 1-2, sonetto LV)

Il verso 2 si apre con l'espressione *buon incomincio*, che richiama quella presente nell'incipit del testo *Buon incomincio ancor fosse veglio* di Rustico. Il testo ruota attorno alla figura di Cion del Papa, un ricco senese che tenta di combinare dei matrimoni vantaggiosi per le figlie. Gli sforzi dell'uomo vengono descritti dal poeta con un tono pungente e sarcastico (cfr. Buzzetti Gallarati 2005, p.210). L'ultimo caso si trova nel sonetto CXXIX, nel quale Costretta-Astinenza si traveste da monaca velata, con un bastone e una borsa piena di oggetti rubati, per andare da Malabocca e ucciderlo.

Già non era di melo né di *leccio*;
Il suocer le l'aveva tagliato e fatto.
La scarsella avea piena di *forneccio*.
Ver' Mala-Bocca andò per darli matto.

(vv. 11-14, sonetto CXXIX)

I versi 11 e 12 descrivono il bastone che Costretta-Astinenza porta con sé per ingannare Malabocca; si tratta del tipico bastone usato dai pellegrini durante i loro pellegrinaggi in luoghi santi. Viene detto che non era fatto né di legno di melo, né di legno di *leccio* (verso 11). Il termine *leccio* rima, al verso 13, con *forneccio*, che indica il contenuto della *scarsella* (verso 13), ovvero la borsa tipica usata dai pellegrini. Solitamente questi ultimi la riempiono con provviste utili al pellegrinaggio, invece quella di Costretta-Astinenza è

piena di *forneccio*, ovvero di oggetti rubati (cfr. Rossi 1996, p. 153). La rima *leccio: forneccio* ritorna anche nel componimento *Da che guerra m'avete incominciata* di Rustico. È un sonetto in cui, con violenti toni di scherno, Rustico si scaglia contro una donna assai libidinosa, che un tempo era stata la sua amante. Il lessico è perlopiù osceno e si caratterizza per la presenza di «parole e sintagmi [...] trasparenti nelle loro valenze metaforiche, comunemente inventariati come elementi del gergo erotico equivoco» (cfr. Buzzetti Gallarati 2005, p. 193). La rima *leccio: forneccio* è presente ai versi 4 e 8.

che non s'atutera per pal di *lleccio*.

Non vi racorda, donna, a la fiata

che noi stemmo a San Sebio in tal gineccio?

E se per moglie v'avesse sposata,

non dubbate ch'egli era un bel *farneccio*.

(vv. 4-8, sonetto XXIII)

In questi versi si nota come Rustico utilizzi in modo equivoco il primo dei due termini che compongono la rima: infatti il *pal di lleccio*, citato alla fine del verso 4, è una metafora che nasconde un'allusione di tipo sessuale. La parola *farneccio*, al verso 8, deve essere emendata, come consiglia Silvia Buzzetti Gallarati, con *forneccio*. La studiosa propone questa correzione proprio sulla base del sonetto CXXICX del *Fiore* (cfr. Buzzetti Gallarati 2005, p. 193).

Appendice 1: lessico comico.

All'interno del *Fiore* è possibile riscontrare una massiccia presenza di termini appartenente al registro comico. Accanto ai richiami alla poesia di Cecco Angiolieri e Rustico Filippi, nell'opera convivono delle espressioni che sono state introdotte da Dante e che, in larga maggioranza, non sono riconducibili a nessun'altro poeta. Si tratta di parole attinenti perlopiù alla sfera del cibo: ci sono infatti numerosi riferimenti a pietanze, erbe aromatiche e a condimenti da accompagnare a carni e pesci. Inoltre non mancano termini che rimandano all'esperienza quotidiana, al mondo delle armi e altri ancora che appartengono al registro del turpiloquio.

Aglio: il lemma compare nel sonetto CLXXX, al verso 14, che recita *Quel che non costa, l'uon non pregia un aglio*. Il componimento fa parte del lungo discorso della Vecchia, la quale sta spiegando a Bellacoglienza che le conquiste amorose ottenute con più fatica contano di più, mentre quelle ottenute con poco sforzo non valgono un *aglio*, ovvero nulla. *Aglio* è un francesismo che significa «nulla», «niente». Il termine usato con questa accezione non compare in nessun'altra opera prima del *Fiore* (cfr. Battaglia 1961, s.v. aglio).

Alose: il termine compare nel sonetto CXXV, al verso 6, *alose o tinche o buoni storioni*; fa parte dell'elenco delle prelibate pietanze realizzato illustrato da Falsembiante al dio Amore e all'Amante. Nel '200 compare esclusivamente nel *Fiore* (cfr. Battaglia 1961, s.v. alosa).

Anguilla: il lemma compare nel sonetto CXXV, al verso 5, *La buona anguilla nonn-è già peg[g]iore*, che fa parte dell'elenco di pietanze che Falsembiante si fa mandare da coloro che lo temono. Nel '200 il lemma compare in opere dantesche e nel sonetto *Di Marzo* di Folgore da San Gimignano (cfr. Battaglia 1961, s.v. Anguilla). Si hanno attestazioni nel *Fiore* e nella *Commedia*, al canto XVII dell'Inferno, verso 104, *e quella tesa, come anguilla, mosse*; la parola viene qui usata per indicare i repentini movimenti della coda di Gerione. È presente anche al verso 2 del componimento dedicato al mese di marzo di Folgore, *che recita di trote, anguille, lamprede e salmoni*.

Camamilla: il termine compare nel sonetto CLXXXIX, al verso 8, *e camamilla e salvia, e fie bagnata*. Si tratta di un consiglio che la Vecchia impartisce a Bellacoglienza: per

sfuggire alla gelosia del marito, la ragazza deve chiedergli di potersi andare a curare con particolari erbe, tra cui la camomilla, alle terme. La parola non viene utilizzata in nessun'altro testo poetico del '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. camomilla).

Cappone: il lemma compare nel sonetto CXXV, al verso 10, *o gran gappon di muda ben nodriti*; è ancora una voce dell'elenco delle pietanze di Falsembiante. Il termine si trova nel *Fiore* e al verso 7 del sonetto *Di Luglio* (cfr. Battaglia 1961, s.v. cappone), composto da Folgore da San Gimignano, che recita *lessi capponi e cavretti sovrani*.

Cavretti: il vocabolo fa ancora parte del sonetto CXXV; compare al verso 9, *o s'è mi manda ancor grossi cavretti*. È possibile riscontrare il lemma nel *Fiore* e nel sonetto *Di luglio* di Folgore da San Gimignano (cfr. Battaglia 1961, s.v. capretto), al verso 7, *lessi capponi e cavretti sovrani*.

Cipolle: il lemma compare nel sonetto LIII, al verso 10, *Fa che-ttu ag[g]ie sugo di cipolle*. Questa parola compare in un testo in cui l'Amico suggerisce all'Amante di fare grandi promesse alle donne, e, per conquistarle più velocemente, di simulare grandi pianti, versando tante lacrime come quando si tagliano le cipolle. Questo termine è presente in un solo autore anteriore a Dante, Iacopone da Todi (cfr. Battaglia 1961, s.v. cipolla). Egli infatti inserisce la parola cipolle nel *Cantico de frate Iacopone de la sua prigionia*, ai versi 18-19, che recitano *lo cestone sta fornito sette de lo dì transito/ cepolla per appetito, nobel tasca de paltrone*.

Coniglietti: il vocabolo compare nel sonetto CXXV, al verso 11, *o paperi novelli, o coniglietti*. Questo termine fa parte dell'elenco culinario di Falsembiante; non compare in nessun'altra opera prima del *Fiore* (cfr. Battaglia 1961, s.v. coniglio).

Ermine: il lemma compare nel sonetto CLVIII al verso 13, *tu tti fodrai d'ermine e di vai*. È uno dei numerosi consigli che la Vecchia impartisce alla sua giovane protetta: le suggerisce di avere numerosi amanti che la ricoprono di costose pellicce. *Ermine* è un francesismo che indica l'ermellino (cfr. Rossi 1996, p. 183); non viene utilizzato da nessun testo poetico antecedente al *Fiore* (cfr. Battaglia 1961, s.v. ermellino).

Fica: il termine compare nel sonetto CLXXVI, al verso 14, *e facciagli sott'al mantel la fica* e indica un gesto osceno che viene fatto rivolgendo, contro chi si vuole offendere, il pugno chiuso con il pollice sporgente tra indice e medio (cfr. Battaglia 1961, s.v. fica).

La Vecchia fa uso di questa parola per spiegare a Bellacoglienza che deve dichiarare a ogni suo amante di essere fedele solo a lui, ma, alle sue spalle, deve fargli gesti di scherno. *Fica* è presente anche nella prima cantica della *Commedia*, al canto 25, ai versi 1-3, *al fine de le sue parole il ladro/le mani alzò con ambedue le fiche/gridando: «Togli Dio ch'a te squarto»*.

Gheroni: il termine compare nel sonetto CLXVII, al verso 12, *e prendergli a gheroni e a la sala*. Il gherone è una striscia di stoffa a forma triangolare che viene cucita ai lati di una camicia, per dar alla veste un certo garbo (cfr. Battaglia 1961, s.v. gherone). Viene utilizzato dalla Vecchia per spiegare a Bellacoglienza che una donna, all'inizio della relazione, non sa che tipo di uomo ha catturato. Se quest'ultimo è povero, deve subito essere allontanato. Questo vocabolo ricorre per ben due volte nella poesia del '200. La prima attestazione si trova nel sonetto *Se no l'atate fate villania* di Rustico Filippi, ai versi 12- 13, che recitano *e quando fosse sopra al vendemmiare/non si tenea le man sotto il gherone*. La seconda attestazione è presente in *Salute manda lo tu' buon Martini*, sonetto contenuto nelle *Rime* di Cecco Angiolieri, al verso 13, *asciughinaci al gheron de la gonnella* (cfr. Battaglia 1961, s.v. gherone).

Giomelle: il lemma compare nel sonetto CVIII, al verso 4, *non con giomelle, anzi a colmo staio*. La giomella è un'unità di misura per le granaglie, pari al contenuto di due mani congiunte e aperte a vaso (cfr. Battaglia 1961, s.v. giomella) e viene usata da Falsembiante per dichiarare che, ai ricchi, porta via le loro sostanze a piene mani. Non sono presenti attestazioni della parola in testi poetici anteriori al *Fiore* (cfr. Battaglia 1961, s.v. giomella).

Lamprede: il vocabolo compare nel sonetto CXXV, al verso 3, *grosse lamprede o ver di gran salmoni*; è la prima pietanza citata da Falsembiante nel suo elenco. Il medesimo termine è contenuto anche nella prima quartina del sonetto *Di marzo* di Folgore da San Gimignano, al verso 2 che recita *di trote, anguille, lamprede e salmoni*.

Letame: il lemma compare nel sonetto CVII, al verso 2, *su'monti del litame star tremando*. *Litame* viene utilizzato in senso figurato da Falsembiante per indicare la condizione miserabile in cui si trovano i medicanti. Il personaggio si tiene lontano da questi uomini perché non offrono nessuna prospettiva di tornaconto. Il termine compare anche nella prima cantica della *Commedia* (cfr. Battaglia 1961, s.v. letame), al canto XV,

ai versi 73-75, *faccian le bestie fiesolane strame/ di lor medesime e non tocchin la pianta/ s'alcuna surge ancora in lor letame.*

Lucci: il termine compare nel sonetto CXXV, al verso 4, *aporti, [o] lucci senza far sentore*; è un altro componente dell'elenco delle pietanze di Falsembiante. Si tratta dell'unica attestazione presente nella poesia del '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. luccio).

Merdaglia: il vocabolo compare nel sonetto CLXIX, al verso 7, *non t'intrametter di cotal merdaglia*. La Vecchia si serve di questo termine per definire uomini poveri o forestieri: essi non rappresentano l'amante ideale perché costringerebbero le loro donne a vivere in condizioni di precarietà, senza lussi e agi. La parola richiama i versi 115-117 del canto XVIII dell'*Inferno*, *e mentre ch'io la giù con l'occhio cerco/vidi uno sì col capo di merda lordo/che non pareva s'era laico o cerco* e i versi 25-27, del canto XXVIII dell'*Inferno*, *tra le gambe pendevan le minugia/la corata pareva e 'l tristo sacco/che merda fa di quel che si trangugia* (cfr. Battaglia 1961, s.v. merda).

Pavese: il lemma compare nel sonetto CXXVIII, al verso 5 *ed alcun prese scudo, altro pavese*. Il pavese è un'arma di difesa a forma quadrata, larga e alta in modo tale da coprire quasi interamente il soldato che la imbracciava (cfr. Battaglia 1961, s.v. pavese). Nel testo il pavese è una delle armi che vengono scelte dai componenti della Baronìa d'Amore per andare ad assaltare il castello, dove è stata rinchiusa Bellacoglienza. Si tratta dell'unica attestazione della parola nella poesia del '200; compare solo in trattati di prosa (cfr. Battaglia 1961, s.v. pavese).

Ramerin: il termine compare nel sonetto CLXXXIX, al verso 7, *poi bullirà ramerin e viuole*. La Vecchia consiglia alla sua giovane protetta di chiedere al marito il permesso di recarsi alle terme, per sfuggire la sua gelosia. Cita quindi una serie di erbe, tra cui il rosmarino, che possono essere d'aiuto per la cura della donna. Il rosmarino non compare in nessun'altro testo poetico del '200; è presente solo in trattati di prosa (cfr. Battaglia 1961, s. v. rosmarino).

Salsa: il vocabolo compare nel sonetto XXXIV, ai versi 12-14, *digiunar me ne fece, a ver vo dire/ ma davami gran pe[z]ze di tormento/con salsa stemperata di languire*. Si tratta di una metafora culinaria adoperata dall'Amante per descrivere i tormenti amorosi, che è

costretto a sopportare. Il termine salsa, utilizzato in questa accezione, non compare in nessun'altro testo poetico del '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. salsa).

Salmoni: la parola compare nel sonetto CXXV, al verso 3, *grosse lamprede o ver di gran salmoni*; è la seconda pietanza citata da Falsembiante nel suo elenco. Il termine è presente anche nel sonetto *Di Marzo*, di Folgore da San Gimignano, al verso 2, *di trote, anguille, lamprede e salmoni*.

Salvia: il vocabolo compare nel sonetto CLXXXIX, al verso 8, che recita *e camamilla e salvia e fie bagnata*. La salvia è un'altra delle piante, citate dalla Vecchia, che possono essere utili alla donna, durante il suo soggiorno alle terme. Non è presente nessun'altro utilizzo della parola in contesti poetici nel '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. salvia).

Scalogni: il lemma compare nel sonetto LIII, al verso 11, *o di scalogni e faranolti fare*. La parola *scalogni* si accompagna a *cipolle*, in uno dei tanti consigli che l'Amante riceve dall'Amico, il quale gli suggerisce di versare molte lacrime, come quando si tagliano le cipolle e gli scalogni, per impietosire la donna. Il *Fiore* è l'unico testo poetico del '200 in cui compare questa parola (cfr. Battaglia 1961, s.v. scalogno).

Staiò: il termine compare nel sonetto CVIII, al verso 4, *non con giomelle, anzi a colmo staiò*. Lo *staiò* è un'unità di misura per le granaglie, che corrisponde a un sacco. Falsembiante si avvale di questa parola per indicare che ruba quanto più possibile agli uomini ricchi. Non sono presenti attestazioni della parola in altri testi poetici del '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. staiò).

Storioni: il lemma compare nel sonetto CXXV, al verso 6, che recita *alose o tinche o buoni storioni*; fa parte dell'elenco di pietanze di Falsembiante. La parola non viene utilizzata in nessun'altro testo poetico del '200; è presente solo in testi di prosa (cfr. Battaglia 1961, s.v. storione).

Sugo: il termine compare nel sonetto LIII, al verso 10, che recita *fa che ttu ag[g]ie sugo di cipolle* e viene adoperato dall'Amico per fornire un consiglio all'Amante. *Sugo* è adoperato nel senso di «liquido che si ricava tagliando o spremendo carni, erbe o verdure» (cfr. Battaglia 1961, s.v. sugo). Si tratta dell'unica attestazione della parola, nella poesia del '200, con questo significato.

Tartere: il vocabolo compare nel sonetto CXXV, al verso 7, *torte battute o tartere o fiadoni*; il sostantivo fa parte dell'elenco delle pietanze di Falsembiante. *Tartere* è un francesismo che significa «torta dolce» (cfr. Rossi 1996, p. 149) e non compare in nessun'altro testo poetico del '200.

Tinche: il lemma compare nel sonetto CXXV, al verso 6 che recita *alose, tinche o buoni storioni*. Anche questa parola rientra nell'elenco dei cibi prelibati di Falsembiante; si tratta dell'unica attestazione presente nella poesia del '200 (cfr. Battaglia 1961, s.v. tinca).

Torte battute: il lemma compare nel sonetto CXXV, al verso 7, *torte battute o tartere o fiadoni*. Si tratta di un altro componente dell'elenco dei cibi di Falsembiante. Le torte battute sono delle torte salate, farcite con vari triti; l'espressione non compare in nessun testo poetico del '200, fatta eccezione per il *Fiore*. La si trova molto spesso in trattati di prosa (cfr. Battaglia 1961, s.v. tinca).

Riferimenti bibliografici

Testi poetici

Alighieri, Dante, *Rime*, a cura di Teodolinda Barolini, BUR Rizzoli, Milano, 2017

Alighieri, Dante, *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, BUR Rizzoli, Milano, 2009

Alighieri, Dante, *Inferno*, a cura di Annamaria Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna 1999

Alighieri, Dante, *Paradiso*, a cura di Annamaria Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2001

Alighieri, Dante, *Purgatorio*, a cura di Annamaria Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2000

Alighieri, Dante, *Il fiore e Il detto d'amore*, a cura di Gianfranco Contini, Napoli, Ricciardi, 1995

Alighieri, Dante, *Rime*, a cura di Pietro Cudini, Garzanti, Milano 1979

Alighieri, Dante, *Il fiore Detto d'amore*, a cura di Luca Carlo Rossi, Trento, Mondadori, 1996

Angiolieri, Cecco, *Rime*, a cura di Gigi Cavalli, BUR, Milano, 1979

Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Marcello Ciccutto, BUR Rizzoli, Milano, 2017

D'Arezzo, Guittone, *Del carnale d'amore*, a cura di Roberta Capelli, Carocci, Roma 2017

D'Arezzo, Guittone, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Laterza, Bari, 1940

D'Arezzo, Guittone, *Canzoniere i sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Einaudi, Torino, 1994

Da San Gimignano, Folgore, *Sonetti*, a cura di Giovanni Caravaggi, Einaudi, Torino 1965

Filippi, Rustico, *Sonetti amorosi e tenzone*, a cura di Silvia Buzzetti Gallarati, Carocci Editore, Roma, 2005

Filippi, Rustico, *Sonetti Satirici e giocosi*, a cura di Silvia Buzzetti Gallarati, Carocci, Roma, 2005

Guinizzelli, Guido, *Rime*, a cura di Pietro Pelosi, Liguori, Napoli, 1998

Guinizzelli, Guido, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Einaudi, Torino, 2002

Studi

Baldelli 2015 = I. B., *Studi danteschi*, a cura di Luca Serianni e Ugo Vignuzzi, Fondazione CISAM, Spoleto, pagine 522-566

Beccaria 1997 = G.L. B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi in Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Einaudi, Torino

Bellomo 2008= S.B., *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La scuola, pp. 199-211

Beltrami 1996 = P. B., *Gli strumenti della poesia*, Il mulino, Bologna

Benedetto 1910 = L.F. B., *Il «Roman de la Rose» e la letteratura italiana*, Verlag Von Max Niemeyer, Halle, 1910, pagine 101-107

Ciccuto 1992 = M. C., *Rime di Guido Cavalcanti*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I, Einaudi, Torino, pagina 118

Contini 1960 = G. C., *Poeti del Duecento*, Volume II, Tomo I, Laude, poesia didattica dell'Italia centrale, poesia «realistica» toscana, Ricciardi Editore, Milano- Napoli,

Contini 1960 = G. C., *Poeti del Duecento*, Volume II, Tomo II, Dolce stil novo, Ricciardi Editore, Milano- Napoli

Contini 1970= G.C., *Il Fiore*, in *Enciclopedia Dantesca II*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 895-901

Contini 1976 = G. C., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, pp. 90-93, 152-154, 245-283

De Robertis 1978 = D. D.R., *Amore e Guido ed io (relazioni poetiche e associazioni testuali)*, in *Studi di Filologia Italiana*, vol.36, pagine 39-65

- Elwert 1954 = W.T. E., *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, in BCSFSL, pp. 152-177
- Farinelli 1971 = A. F., *Dante e la Francia, dall'età media al secolo di Voltaire*, Tomo I, Slatkine Reprints, Ginevra, 1971, pagine 1-134
- Fasani 1967 = R. F., Remo, *La lezione del Fiore*, Scheiwell, Milano
- Fenzi 2016 = *Dal Roman de la Rose al Fiore alle rime allegoriche di Dante: sconfitte e vittorie di Ragione*, in *Sulle tracce del Fiore*, quaderno 8, Società Dantesca Italiana, Le lettere, Firenze, pagine 56-85
- Gorni 1990 = G. G., *Lettera nome numero l'ordine delle cose in Dante*, Il mulino, Bologna, pp. 45-71
- Gorni 2001 = G. G., *Dante prima delle Commedia*, Cadmo, Firenze, 2001, pp. 15-58, 253-263
- Gorni 2008 = G. G., *Dante storia di un visionario*, Laterza, Bari, pp. 41-74
- Gorni, 1997 = "Manetto tra Guido e Dante", *Seminario Dantesco internazionale, Atti del primo convegno tenutosi a Chaucey Conference Center, Priceton, 21-23 ottobre 1994*, a cura di Zygmunt Baransky, Le Lettere, Firenze, pp. 25-39
- Leonardi 1996 = «Langue» poetica e stile dantesco nel «Fiore»: per una verifica degli «argomenti interni» in Avalle, d'Arco Silvio, *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano, Ricciardi, pp. 237-291
- Malato 1999 = E. M., *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999, pagine 123-148
- Peirone 1982 = L.P., *Tra Dante e il fiore*, Genova, Tilgher
- Pinto 2016 = *Uno snodo eterodosso nella storia della poesia di Dante: il Fiore*, in *Sulle tracce del Fiore*, quaderno 8, Società Dantesca Italiana, Le lettere, Firenze, pagine 159-189
- Sebastio 1990 = L. S., *Strutture narrative e dinamiche culturali in Dante e nel Fiore*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 99-313

Soldani 2003 = A. S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran, Marco, *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Padova, pp. 253-331

Traina 2016 = *In termini di guadagno: misure lessicali nella 'lezione' della Vecchia*, in *Sulle tracce del Fiore*, quaderno 8, Società Dantesca Italiana, Le lettere, Firenze, pagine 219- 302

Vanossi 1979 = L. V., *Dante e il «Roman de la Rose» saggio sul «Fiore»*, Olschiki editore, Firenze

Viel 2016 = *Oltre la traccia del Roman de la Rose: provenzalismi e francesismi dal Fiore e Detto d'amore alla Commedia*, in *Sulle tracce del Fiore*, quaderno 8, Società Dantesca Italiana, Le lettere, Firenze, pagine 87-119

Sitografia

Dizionario Biografico Treccani

[http://www.treccani.it/enciclopedia/cecco-angiolieri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cecco-angiolieri_(Dizionario-Biografico)/)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-monaci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-monaci_(Dizionario-Biografico)/)

http://www.treccani.it/enciclopedia/rustico-di-filippo_%28Dizionario-Biografico%29/

Enciclopedia Treccani

http://www.treccani.it/enciclopedia/tenzone-con-forese_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

<http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-de-la-rose/>

Enciclopedia Dantesca Treccani

http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-de-la-rose_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

http://www.treccani.it/enciclopedia/il-fiore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

http://www.treccani.it/enciclopedia/pseudo-boccaccio_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

Strumenti

Battaglia 1961 = Grande dizionario della lingua italiana a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino

Berisso 2018 = *Il Fiore*, conferenza tenutasi il 18 maggio 2018, all'interno del seminario *Incontrando Dante*, Padova

Dizionario etimologico

<https://www.etimo.it/>

Dizionario di Retorica e Stilistica 2004 = a cura di Barberi Squarotti, Gorrasi, Meliga, Molinaro, UTET

Dizionari Treccani

<http://www.treccani.it/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

TLIO

<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

Tommaseo Bellini

<http://www.tommaseobellini.it/#/>