A10

Vai al contenuto multimediale

Giampaolo Sasso

Il dialogo segreto d'amore tra due sonetti di Dante

Studio di "Se vedi li occhi miei di pianger vaghi"
e di "Per quella via che la bellezza corre"

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2577-9

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: luglio 2019

Indice

9 *Introduzione e premesse metodologiche*

Lo studio di due controversi sonetti di Dante, 9 – Il metodo di analisi anagrammatica, 15

19 1. *L'analisi anagrammatica di* Se vedi li occhi miei di pianger vaghi

1.1. Il significato problematico della parola «piacere», 19 – 1.1.1. *Densità anagrammatica. Gli anagrammi maggiori,* 19 – 1.1.2. *Interpretazione dell'anagramma di undici lettere,* 21 – 1.1.3. *Interpretazione di due anagrammi di otto lettere,* 23 – 1.1.4. *I flussi di linee dell'inizio del sonetto,* 25 – 1.1.5. *I vertici tematici della formalizzazione,* 28 – 1.1.6. *Le proprietà generative di «novella pietà» e «piacere»,* 31 – 1.1.7. *Due flussi semantici contraddittori generati da «piacere»,* 34 – 1.1.8. *La trasformazione semantica non grammaticale di «piacere»,* 36 – 1.2. Il tema della visione, 37 – 1.2.1. *La preminenza di un'immagine nuda censurata,* 37 – 1.2.2. *L'azione delittuosa degli occhi contro la giustizia,* 38 – 1.2.3. *Personificazione e colpa della* visione, 40 – 1.2.4. *Ambiguità del flusso di «foco d'amor»,* 42 – 1.2.5. *Il tiranno: la forza pericolosa della sessualità femminile,* 43

45 2. *Il sonetto in rapporto ad altri testi di Dante*

2.1. La contestualizzazione del sonetto nell'opera dantesca, 45 – 2.1.1. *I riferimenti a temi sessuali nelle* Rime, 45 – 2.1.2. *L'epistola di accompagnamento alla canzone "montanina",* 50 – 2.1.3. *La canzone "montanina" e la relazione «vole»–«velo»,* 53 – 2.1.4. *Le ricorrenze di «velo» e «gelo»–«cielo» nell'opera dantesca,* 55 – 2.1.5. *I riferimenti di «foco» a figure femminili,* 57 – 2.1.6. *«Velo» nella* Commedia *e nell'incontro con Beatrice nei canti* XXX *e* XXXI *del* Purgatorio, 59 – 2.1.7. *La pericolosità per Dante dello sguardo femminile,* 61 – 2.1.8. *Il sonetto* Non mi poriano *e lo sguardo colpevole di Dante,* 62 – 2.2. Il sonetto *Per quella via che la bellezza corre,* 64 – 2.2.1. *L'ordine del sonetto nelle* Rime *e la sua datazione,* 64 – 2.2.2. *La funzione del nome «Lisetta» e quella di «Vïoletta» nella ballata* Deh, Vïoletta che in ombra d'Amore, 66 – 2.2.3. *La relazione tra «vestita» di* Se vedi li occhi miei *e «Lisetta»,* 68 – 2.2.4. *La generatività di* Se vedi li occhi miei *nella conclusione* di Per quella via, 69 – 2.2.5. *Il flusso iniziale di* Se vedi li occhi miei *e il vincolo anagrammatico maggiore,* 71 – 2.2.6. *I flussi di «con la tua dritta man» e di «tiranno»,* 73 – 2.3. Alcune conclusioni e altre ipotesi, 75 – 2.3.1. *L'interpretazione di* Se vedi li occhi miei*: un tema sessuale censurato,* 75 – 2.3.2. *I rapporti di* Se vedi li occhi miei *con la "montanina" e* Per quella via, 76 – 2.3.3. *Una canzone di due stanze e due stili:* Se vedi li occhi miei *e* Per quella via, 78 – 2.3.4. *Donne reali e ideali: da* Se vedi li occhi miei *alla Beatrice della* Vita Nova *e del* Purgatorio, 79 – 2.3.5. *Il sonetto* Se vedi li occhi miei *e la nuova concezione poetica dell'esilio,* 81 – 2.3.6. *Teatralizzazione dei sentimenti e concezione etica della visione,* 82

85 3. *L'analisi anagrammatica delle varianti di* Se vedi li occhi miei di pianger vaghi

3.1. Analisi delle varianti e sovratesti variantistici, 85 – 3.2. I due primi sovratesti variantistici di *Se vedi li occhi miei*, 86 – 3.2.1. *La variante «fedei–fedel»*, 88 – 3.2.1.1. I flussi di «se V-EDI», 88 – 3.2.1.2. I flussi di IOC, OCC, CHIMIE di «l-I OCCHI MIE-i», 90 – 3.2.1.3. I flussi di CHI e MIE di «OC-CHI MIE-i», 91 – 3.2.1.4. I flussi ascendenti di «RI-EDE», 93 – 3.2.1.5. I flussi ascendenti di «vergo-GNA RIEDE», 95 – 3.2.1.6. I flussi ascendenti–discendenti di «fedei» e «fedel», 96 – 3.2.2. *I flussi di «chiese» e la variante «vertù–virtù»*, 98 – 3.2.3. *La variante «cor–cuor»*, 100 – 3.2.4. *La variante «foco–fuoco»*, 101 – 3.2.4.1. I flussi ascendenti–discendenti di «foco» e «fuoco», 101 – 3.2.4.2. Cooperazione delle varianti «cor–cuor» e «foco–fuoco», 102 – 3.2.5. *La variante «li occhi–gli occhi»*, 104 – 3.2.5.1. I flussi di DIL, LIO e IGL, GLI, GLIO, 104 – 3.2.5.2. I flussi ascendenti di «Volgiti», 105 – 3.2.5.3. I flussi ascendenti di «bella donna», 107

111 4. *L'analisi anagrammatica delle varianti di* Per quella via che la bellezza corre

4.1. Le varianti di De Robertis del sonetto *Per quella via*, 111 – 4.1.1. *I tre sovratesti variantistici di* Per quella via, 111 – 4.1.2. *Lo studio introduttivo degli anagrammi maggiori*, 112 – 4.2. La differenziazione della "donna" ideale e reale, 115 – 4.2.1. *I flussi di «con la tua dritta man», «cioè» e «tiranno»*, 115 – 4.2.2. *I flussi di «allaghi»*, 118 – 4.3. La variante «Licenza–Lisetta», 121 – 4.3.1. *I flussi di «Lisetta» nei sovratesti continiano e* Am Mc^1, 121 – 4.3.2. *I flussi di «Lisetta» e «Licenza» nei sovratesti continiano e* ar, 123 – 4.4. La successione delle tre versioni di *Per quella via*, 125 – 4.4.1. *Le riprese lessicali del sovratesto* ar *e la versione 'Am Mc^1'*, 125 – 4.4.2. *Il percorso variantistico tra le versioni 'ar' e 'Am Mc^1'*, 126 – 4.4.3. Il flusso generativo di *«quest-A VER-tù che NU-DA»*, 127 – 4.4.4. *L'origine della variante «Licenza–Lisetta»*, 129 – 4.4.5. *Perdita e ripristino del fondamentale anagramma di quindici lettere*, 130 – 4.4.5.1. La variante «passa–vanne–passa», 131 – 4.4.5.2. La variante «subitamente–cortesemente», 133 – 4.4.5.3. La variante «cortesemente–subitamente» e la variante «chiese», 135 – 4.4.5.4. Le varianti «destare–chiamare–svegliare», 136 – 4.5. Alcune riflessioni sul riordino variantistico di *Per quella via*, 138 – 4.5.1. *Intreccio variantistico e successione delle tre stesure*, 138 – 4.5.2. *Scenario stilnovistico e allegorico*, 139 – 4.5.3. *Il sonetto di Mezzabati: la citazione di «rocca» dal* Convivio, 141 – 4.5.4. *Le citazioni di «porto», «cammino» e «viltà» dal* Convivio, 143 – 4.5.5. *La datazione di* Per quella via *coeva al* Convivio, 145

147 5. *Lo studio del sovratesto dantesco e di altri dieci sovratesti*

5.1. Il metodo di studio statistico: dieci sovratesti di confronto, 147 – *5.1.1. Parametri strutturali del testo e loro studio statistico*, 147 – 5.1.2. *Il confronto con dieci sovratesti delle* Rime, 150 – 5.2. Il sovratesto (31–32) di *Parole mie* e *O dolci rime*, 154 – 5.2.1. Generatività del primo sonetto e formalizzazione del secondo, 154 – 5.2.2. *Il contrasto terra–cielo: la canzone* Voi che 'ntendendo, 157 – 5.2.3. *La distonia verità–menzogna: filosofia e teoria dell'allegoria*, 160 – 5.2.4. *Un nucleo allegorico di figure femminili umane e ideali*, 161 – 5.2.5. *Un vertice allegorico per* Se vedi li occhi miei *e per* Per quella via, 162 – 5.3. Il sovratesto (8–9) di *Non mi poriano* e *Guido, i' vorrei*, 163 – 5.3.1. *Severità conoscitiva e conoscenza conviviale*, 163 – 5.3.2. *Volontà punitiva e libertà d'amare: simmetrie tra i due sonetti*, 166 – 5.3.3. *La singolare relazione Garisenda–Lagia*, 168 – 5.3.4. *La relazione Dante–Lapo e le simmetrie tra le figure femminili*, 170 – 5.3.5. *Un indizio sulle*

sconosciute passioni di Dante, 173 – 5.3.6. *Il significato attribuibile alla coerenza del sovratesto*, 175 – 5.4. Il sovratesto (24–25) di *Voi, donne* e *Un dí si venne*, 177 – 5.4.1. *Alcuni nuclei che partecipano al sovratesto*, 177 – 5.4.2. *Un processo condiviso di formalizzazione*, 179 – 5.5. Il sovratesto (8–54) di *Non mi poriano* e *Per quella via*, 181 – 5.5.1 *Le inversioni tra i sonetti nei temi della colpa–virtù*, 181 – 5.5.2. *La generale inversione nel sovratesto di* Non mi poriano *e* Guido i' vorrei, 185 – 5.5.3. *La colpevole visione della Garisenda e la relazione generativa «Garisenda–Lisetta»*, 188 – 5.5.4. *I flussi delle varianti 'ar' e 'Am Mc[1]'*, 191 – 5.6. Alcune conclusioni sullo studio dei sovratesti, 194

197 6. *Il* Convivio *e la teoria dell'allegoria*

6.1. Lo studio dei due sonetti *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi* e *Per quella via che la bellezza corre*, 197 – 6.1.1. *Il sonetto* Se vedi li occhi miei, 197 – 6.1.2. *Il sonetto* Per quella via, 198 – 6.2. Il *Convivio*: Mezzabati e la "questione di Lisetta", 201 – 6.2.1. *La datazione del sonetto di Mezzabati e il* Convivio, 201 – 6.2.2. *L'incomprensione della risposta allegorica del sonetto*, 202 – 6.2.3. *I molteplici riferimenti del sonetto al* Convivio, 204 – 6.2.4. *"La questione di Lisetta" e la trattazione del* Convivio, 206 – 6.2.5. *Il canto xxv del* Purgatorio *e il mito di Elice–orsa*, 208 – 6.2.6. *La datazione di* Per quella via *nel periodo dell'esilio*, 211 – *6.2.7. Il cielo di Venere di Lisetta–Orsa e l'Empireo di Beatrice*, 212 – 6.3. Intreccio e coesistenza di temi opposti nei sovratesti, 213 – 6.3.1. *L'esemplarità del sovratesto di* Se vedi li occhi miei *e* Per quella via, 213 – 6.3.2. *Un instabile nucleo mentale di composizione–ricomposizione*, 215 – 6.3.3. *Il sovratesto di* Parole mie che per lo mondo siete *e* O dolci rime che parlando andate, 216 – 6.3.4. *Il sovratesto di* Non mi poriano *e* Guido i' vorrei: *volere, conoscere, ragionare*, 217 – 6.3.5. *Desiderio e colpa: figure reali e immaginarie*, 219 – 6.3.7. *Il nucleo stabile di simmetrie e la realtà della Garisenda*, 220 – 6.4. La personalità di Dante, 221 – 6.4.1. *Dialogo interiore e rappresentazione stilistica*, 221 – 6.4.2. *Prosa e poesia: l'incompletezza della precisione espressiva*, 222 – 6.4.3. *Il contrasto tra ragione e poesia: la teoria dell'allegoria*, 225 – 6.4.4. *Le "belle menzogne" di* Se vedi li occhi miei *e di* Per quella via, 228

231 *Bibliografia*

Introduzione e premesse metodologiche

Lo studio di due controversi sonetti di Dante

Quando ho iniziato questo studio avevo un obiettivo sostanzialmente semplice: un confronto tra la classica analisi di Roman Jakobson[1] del sonetto di Dante *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi*[2] e l'analisi anagrammatica che da tempo utilizzo nelle mie ricerche sulla poesia.

La ragione di questo confronto è stata l'interrogativo che spesso mi pongo sulla mia metodologia di studio, in che cosa possa fornire un contributo ai metodi conosciuti di interpretazione del testo poetico, una domanda sollecitata in modo particolare dal sonetto, l'unico tra quelli di Dante che svolge, secondo la critica unanime[3], un tema politico:

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi;

con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui tosco sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;

e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,

questa vertù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non è in terra pace.

[1] R. JAKOBSON, "*Vocabulorum constructio* in un sonetto di Dante", scritto in collaborazione con Paolo Valesio [1966], in ID., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 301–319.

[2] DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Einaudi, Torino, 1995 [1939] (da qui in avanti G. CONTINI, *op. cit.*), p. 181. La versione del sonetto è quella dell'edizione continiana, ma suddivisa qui nel dispositivo formale tradizionale di quartine e terzine per facilitare il confronto delle sue strutture anagrammatiche con quelle di altri sonetti usualmente ripartiti in quartine e terzine, come nell'analisi delle varianti al sonetto del capitolo 3. Riprendo più avanti le ragioni della scelta della versione continiana, determinanti per le conclusioni del mio studio.

[3] Cfr. M. BARBI, V. PERNICONE (a cura di), *Rime della maturità e dell'esilio*, in *Opere di Dante*, Nuova edizione sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini, Diretta da Vittore Branca, Francesco Maggini e Bruno Nardi, Volume III, Felice Le Monnier, Firenze, 1969, p. 600; G. CONTINI, *op. cit.*, p. 180; C. GIUNTA (a cura di), *Rime*, in M. Santagata (Edizione diretta da), DANTE ALIGHIERI, *Opere*, Volume Primo: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 2001 (da qui in avanti C. GIUNTA, *op. cit.*), p. 540.

Nel sonetto, dai drammatici toni emotivi, Dante descrive l'azione nefasta di un innominato nemico della giustizia, alleato con un potente tiranno: i temi appariscenti sono il dolore e lo sdegno del poeta, e la speranza che il Signore intervenga facendo risorgere la virtù riportando la pace tra i fedeli ridotti al silenzio.

Diversi studiosi hanno sottolineato alcune ambiguità del testo (di cui darò conto più avanti) cercando soprattutto di definirne i protagonisti storici e quindi la datazione, incerta come quella di numerosi altri testi fra le *Rime*. In genere, l'uccisore della giustizia viene identificato con Clemente V, che nel 1309 spostò la sede papale ad Avignone, e il "gran tiranno" con Filippo il Bello[4]; la composizione del sonetto, per questi motivi, viene di solito ricondotta al periodo 1305–1314 del papato di Clemente V[5].

L'analisi di Jakobson, scritta in collaborazione con Paolo Valesio, è una delle più conosciute e più spesso citate del sonetto, da cui egli ha dedotto una vertiginosa messe di rilievi strutturali, rintracciandovi una rete di connessioni di suggestiva complessità[6]. Lo spunto allo studio del sonetto è stato perciò inizialmente assai semplice, verificare soltanto se l'analisi anagrammatica, fondata su una metodologia diversa da quella jakobsoniana, potesse evidenziare altri elementi strutturali.

Sebbene Jakobson abbia altrove suggerito l'importanza di certe funzionalità linguistiche subliminali in poesia[7], la sua analisi del sonetto segue uno scopo strutturale di tipo classico: è una dettagliata descrizione retorico–stilistica volta a «esemplificare la suprema arte della costruzione grammaticale […] nella poesia di Dante»[8], secondo i principi poetici enunciati da Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*.

L'analisi anagrammatica, il metodo di studio che sto approfondendo ormai da molti anni, mira invece soprattutto a rintracciare i nuclei generativi profondi di un testo e a trovarne il significato ultimo nel rapporto che si crea, al suo in-

[4] Pressoché tutti i critici sono concordi nel riconoscere nel sonetto queste due figure storiche: così, per esempio, Contini (*op. cit.*, p. 180). Si veda anche il commento di De Robertis: «[l]a soluzione più verosimile, e generalmente accettata, è che l'uccisore della giustizia sia papa Clemente V […], il "pastor sanza legge" di *Inf.* XIX 83; il tiranno presso cui questi cerca rifugio e trova accoglienza, allusione al trasferimento della sede pontificia (1309) ad Avignone, il re di Francia Filippo il Bello» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Edizione commentata a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005 (da qui in avanti D. DE ROBERTIS, *op. cit.*), p. 247. Fanno eccezione Guerrieri Crocetti, che identifica nell'uccisore della giustizia il popolo fiorentino e nel "gran tiranno" il Demonio (G. GUERRIERI CROCETTI, "Un sonetto di Dante", in ID., *Nel mondo neolatino*, Adriatica, Bari, 1969, pp. 324–337) e, più di recente, Giunta. Dopo aver vagliato la possibilità che "il gran tiranno" sia identificabile come Filippo il Bello, Roberto d'Angiò o la città di Firenze, Giunta propone anche lui di riconoscervi Satana, come «simbolo dell'abuso e della violenza politica» (C. GIUNTA, *op. cit.*, p. 549).

[5] Secondo Giunta se i due protagonisti del sonetto fossero davvero Filippo il Bello e Clemente V si potrebbe supporre che sia stato composto non già tra il 1305 e il 1314, come per esempio sostiene Contini, ma «dopo l'incoronazione a Roma, nel giugno 1312, se non addirittura dopo la morte dell'imperatore a Buonconvento, nell'agosto 1313» (C. GIUNTA, *op. cit.*, p. 541).

[6] L'analisi di Jakobson e Valesio viene citata, per esempio, anche in M. BARBI, PERNICONE (*op. cit.*, p. 600) e in D. DE ROBERTIS (*op. cit.*, p. 246).

[7] Cfr., per esempio, ivi, pp. 376–407.

[8] Ivi, p. 301.

terno, tra livello linguistico ordinario e livello intralinguistico subliminale, appunto anagrammatico[9].

Secondo questa ipotesi, la struttura semiotica di un testo poetico non è mantenuta solo dall'ordinario enunciato, ma è precisata in profondità da specifiche reti anagrammatiche che ne puntualizzano il significato. Senza questo importante contributo la tensione interpretativa sollecitata dal testo rimarrebbe rischiosamente guidata dalle sole proprietà più riconoscibili dell'enunciato — spesso necessariamente selezionate in base a orientamenti personali — che non coprono la reale ampiezza e complessità del processo di significazione.

È questo confronto che mi ha portato subito in una direzione problematica. Per quanto possa sembrare sorprendente, all'analisi anagrammatica il sonetto si rivela strutturato in profondità non da un immaginario politico, ma personale, in cui gli attori presumibilmente storici del testo (o comunque le sue istanze allegoriche sociopolitiche) mascherano un conflitto interiore legato in misura drammatica all'incapacità di Dante di riconciliare il desiderio sessuale con la propria ideale visione stilnovistica.

In modo dunque inaspettato, al di là della figura storica che può aver fornito a Dante lo spunto per il sonetto, molti motivi giustificati da questo metodo di studio spingono a identificare il "gran tiranno" con la forza pericolosa della sessualità femminile. Può quindi certamente sconcertare il riconoscere nel sonetto la forza attrattiva di una visione erotica ben distante dall'astrattezza delle personificazioni femminili (giustizia e virtù) generalmente rilevate dalla critica. In questo senso, la diversità tra il sonetto e gli altri componimenti poetici di Dante (diversità tale da renderlo interpretabile, come si è detto, quale unico suo sonetto di carattere politico) non risiede tanto nella scelta di un tema insolito: ma nella *sottrazione* alla percezione linguistica del suo tema affettivo e ideologico più personale, in realtà assolutamente dominante, quello *amoroso* in conflitto con la propria concezione etica.

È in ragione di questo risultato inatteso che questo studio si è gradualmente complessificato, e in molte direzioni, per valutare a fondo la correttezza di tale interpretazione. Mi sono mosso in un certo senso casualmente, ma credo guidato in realtà da un intreccio di temi che Dante stesso ha disposto in un ordine che ne ha favorito l'approfondimento.

[9] Mi limiterò qui a darne una sintesi e a fornire in seguito alcune spiegazioni utili alla comprensione delle procedure di studio anagrammatico del sonetto. Per approfondimenti rimando a G. SASSO, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1982; ID., *Tre strutture anagrammatiche*, "Il piccolo Hans", 40, ottobre–dicembre 1983, pp. 171–204; ID., *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, cit.; ID., *La teoria intralinguistica del testo poetico*, "Strumenti critici", XV, gennaio 2000, 1, pp. 1–51; ID., *Alcuni esempi semplici di strutture anagrammatiche*, "Strumenti critici", XXIII, settembre 2008, 3, pp. 416–433; ID., *Lo studio anagrammatico del sonetto di Cavalcanti* Da più a uno face un sollegismo, "Medioevo letterario d'Italia. Rivista internazionale di filologia, linguistica e letteratura", 6, 2009, pp. 45–60; ID., "Una passione anagrammatica", in S. Beccone, C. Dell'Aversano, C. Serani (a cura di), Hammered gold and gold enamelling. *Studi in onore di Anthony L. Johnson*, Aracne, Roma, 2011, pp. 119–137; ID., *The Structural Properties of the Anagrams in Poetry*, "Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique", 2016, 213, pp. 123–164. Gli avanzamenti di questo studio sono presenti sul mio sito www.anagrammiepoesia.it.

Dapprima lo studio di altri testi (ad esempio: *Tre donne intorno al cor mi son venu*te; *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia,* ecc.) mi ha condotto a formulare alcune ipotesi nuove sulla cronologia compositiva del sonetto insieme ad alcune riflessioni sulla sua importanza quale rilevante snodo concettuale nel percorso poetico di Dante.

Se infatti collochiamo la vicenda affettiva del sonetto all'epoca dell'esilio, a mio parere la sovrapposizione dell'appariscente tema ideologico al più nascosto tema personale aiuta a comprendere come Dante stesse modificando in quel periodo cruciale la sua concezione poetica, e come si stesse preparando alla complessità di temi della *Commedia*. Il sonetto "esibisce" un argomento ideologico–politico–etico che in profondità è alimentato da una passione amorosa sofferente, e da questa trae la peculiare forza descrittiva della distruttività umana e la speranza che essa cessi.

Ma, tra i molti testi studiati, sono stato soprattutto attratto dal sonetto *Per quella via che la bellezza corre*, successivo a *Se vedi li occhi miei* nell'ordinamento celeberrimo di Barbi[10], proprio per il suo appariscente scenario stilnovistico:

> Per quella via che la bellezza corre
> quando a svegliare Amor va ne la mente,
> passa Lisetta baldanzosamente,
> come colei che mi si crede tòrre.
>
> E quando è giunta a piè di quella torre
> che s'apre quando l'anima acconsente,
> odesi voce dir subitamente:
> «Volgiti, bella donna, e non ti porre:
>
> però che dentro un'altra donna siede,
> la qual di signoria chiese la verga
> tosto che giunse, e Amor glile diede».
>
> Quando Lisetta accommiatar si vede
> da quella parte dove Amore alberga,
> tutta dipinta di vergogna riede[11].

Questo scenario, com'è noto, è motivo di un ampio dibattito sulla datazione del sonetto[12], ciò che mi ha spinto a una singolare ipotesi per accertare se il sonetto fosse stato composto effettivamente dopo *Se vedi li occhi miei*: verificare

[10] M. BARBI (a cura di), *Rime*, in *Le opere*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi, E.G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli, Bemporad, Firenze, 1921, pp. 57–144.

[11] G. CONTINI, *op. cit.*; anche qui mi attengo al dispositivo formale tradizionale di quartine e terzine per facilitare poi il confronto delle strutture anagrammatiche con quelle di altri sonetti.

[12] Barbi ha argomentato nella *Questione di Lisetta* («Studi danteschi», vol. 1 [1920], pp. 17–63) le ragioni che lo hanno portato a identificare Lisetta in un certo numero di componimenti rintracciabili in ambiente veneto negli anni posteriori all'esilio di Dante. Secondo diversi studiosi il sonetto andrebbe invece assegnato agli anni 1291–92 per la risposta in rima di Aldobrandino dei Mezzabati, capitano del popolo in quegli anni a Firenze. Discuto approfonditamente questo tema nei capitoli 4 e 6.

cioè se *Per quella via* avesse qualche rilevante legame anagrammatico con *Se vedi li occhi miei*, se cioè ne dipendesse anagrammaticamente in senso generativo, un tipo di relazione che avevo già rintracciato in altri studi di tipo intertestuale[13]. Questa ipotesi si è mostrata subito convincente, malgrado la notevole diversità dei temi trattati nei due sonetti, e per questo motivo senza dubbio sorprendente a causa delle conclusioni cui inevitabilmente portava.

La principale di queste è che il breve scenario stilnovistico di *Per quella via* assolve a uno scopo "ideologico correttivo" di quello sessuale di *Se vedi li occhi miei*. Mentre in questo sonetto il poeta cede ad una colpevole attrazione erotica, invece in *Per quella via* la baldanzosa Lisetta che intende sedurre il poeta viene respinta dalla "donna della torre", l'ideale garante della virtù di Dante. Per l'importanza di questa relazione tematica generativa tra i due sonetti ho quindi voluto fornirne delle prove certe, ciò che ha comportato la particolare procedura di studio illustrata nel capitolo 5.

In questa progressione, man mano che i temi si intrecciavano, ho perciò ritenuto indispensabile anche un approfondimento delle varianti dei due sonetti. Le versioni qui adottate di *Se vedi li occhi miei* e *Per quella via* risalgono infatti all'ordinamento delle *Rime* di Barbi, accolto poi da Contini, ma la più recente edizione delle *Rime* a cura di De Robertis[14] propone versioni che differiscono in vario modo, talvolta anche sostanziale, da quelle qui adottate (in particolare quella del sonetto *Per quella via*, sul quale mi soffermerò a lungo nel capitolo 4 di cui tratto le varianti).

De Robertis propone inoltre un ordinamento delle liriche diverso da quello di Barbi e ripreso da Contini[15]. Vi sono però delle ragioni anagrammatiche per privilegiare la scelta dei testi dell'edizione continiana. Confrontando tra loro con questo metodo di studio le diverse versioni dei sonetti, sono infatti giunto alla conclusione che in quella di De Robertis di *Se vedi li occhi miei*, (e di Claudio Giunta, che si rifà al De Robertis ma con alcuni affinamenti fonetico–scritturali che ne hanno reso più indicato il confronto)[16] scompaiano, vaglian-

[13] Si veda il mio studio sui "sonetti dell'aura" di Petrarca, disponibile sul mio sito.

[14] D. DE ROBERTIS (a cura di), *Rime*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze, 2002, 3 vol. in 5 tomi.

[15] Dante non sistemò mai le sue liriche in seqenza o in una raccolta — d'altronde all'epoca sarebbe stato impensabile — e perciò la questione dell'ordinamento è annosa e aperta, anche se cristallizzatasi, almeno fino a De Robertis, nella versione barbiana–continiana (ad esempio Giunta, pur riprendendo con minime variazioni i testi fissati dall'edizione di De Robertis, mantiene il loro ordinamento tradizionale). Diversamente dall'ordinamento scelto dal Barbi e riproposto da Contini, improntato a criteri storico–biografici, De Robertis ritiene questo criterio troppo arbitrario e moderno, e perciò raggruppa canzoni e sonetti secondo un ordine tematico e di genere, più vicino a quello dell'epoca dantesca.

[16] Cfr. C. GIUNTA, *op. cit.*, p. 69: «Il testo è quello fissato da De Robertis nell'edizione critica […]. Me ne allontano, in generale, solo nel non rappresentare graficamente il raddoppiamento fonosintattico (d'"uso abbastanza occasionale" — osserva lo stesso De Robertis […] — in molti testi di non ampia tradizione), persuaso in ciò dall'esempio di Barbi 1932, p. CCXCVI [i.e. *La Vita Nuova* di Dante Alighieri, ed. critica per cura di M. Barbi, Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale delle Opere di Dante, Bemporad, Firenze, 1932] […] e ora dalle argomentazioni di Alfredo Stussi (2004, p. 184) [i.e. A. STUSSI, *Forme e sostanze*, "Ecdotica", 1 (2004), pp. 178–192». A parte questo criterio generale, rispetto alla versione del sonetto di De Robertis, che al v. 10 recita «Tua fedel'», Giunta adotta «tuo fedel': «De Robertis […] scrive "tua", invariabile per il plurale (come *mia, sua*): ma è fiorentino più tardo» (ID., *op. cit.*, p. 551).

done gli intrecci anagrammatici, alcuni degli importanti nuclei combinatori che nella versione continiana organizzano in maniera invece coerente la semantica del testo[17].

In modo simile accade con le due versioni presentate da De Robertis con le sigle 'ar' e 'Am Mc[1]' del sonetto *Per quella via*. La versione più coerente del sonetto risponde infatti proprio a quella avanzata da Barbi e Contini, mentre le altre proposte da De Robertis risultano allo studio versioni precedenti che non soddisfano per intero alla struttura semiotica di quella finale; di queste versioni, peraltro, ho ritenuto anche possibile ricostruire dallo studio dall'intreccio variantistico la successione delle loro composizioni[18].

Nei capitoli 3 e 4 ho illustrato questa procedura di analisi, di cui mi è sembrato importante mostrare approfonditamente le diverse risorse pratiche e teoriche. Lo studio variantistico attuato con questo metodo è infatti di grande aiuto per comprendere come le modifiche lessicali apportate da un poeta al testo siano orientate dal perfezionamento delle relazioni semantiche mantenute anagrammaticamente dalle nuove parole. Questa analisi, condotta approfondendo ciascuna variante lessicale, fornisce quindi agli studiosi un caso esemplare dell'utilità e duttilità di questo metodo.

Nel capitolo 5, come ho detto, ho avuto una particolare cura nel provare a dare una dimostrazione statistica, cioè oggettiva, della effettiva dipendenza generativa anagrammatica del sonetto *Per quella via* dal sonetto *Se vedi li occhi miei*. Questo studio, anche se più specialistico, porta anch'esso alla conclusione che i due sonetti costituiscono, più esattamente, due "stanze" di un'unica composizione (che ho chiamato *sovratesto*), che la mente di Dante può trattare unitariamente proprio per la sua straordinaria capacità poetica.

Questa definitivo accertamento mi ha però portato a un interrogativo più generale su questa capacità mentale di Dante, e quindi ho esplorato altri possibili sovratesti, proprio per attuare un confronto più preciso con quello oggetto di questo studio. Vi sono molte riflessioni particolari sollecitate da questa analisi più specialistica, indubbiamente fortemente dipendente da questo metodo, che ho comunque ritenuto utili presentare per il loro possibile contributo alla valutazione del modo di operare di Dante nella sua produzione poetica.

La mia ricerca, iniziata con un obiettivo semplice, si è perciò diramata gradualmente in molti filoni collaterali, spesso con l'imprevisto vantaggio di poter mettere meglio a fuoco il significato di sonetti controversi: come, ad esempio, il celebre *Non mi poriano già mai fare ammenda*, che si è rivelato nascondere nella Garisenda ancora una figura femminile; o il famoso sonetto di Mezzabati *Lisetta vòi de la vergogna sciorre*, che fornisce un contributo indispensabile per un'ulteriore conferma della attribuzione del sonetto *Per*

[17] Secondo lo studio dei sovratesti del capitolo 3, la sola variante interpretabile come più coerente nella versione di Giunta è «gli» al posto di «li» nel primo verso «Se vedi (g)li occhi miei di pianger vaghi».

[18] Sono molto grato alla dott.ssa Chiara Serani di avermi indirizzato, anche contro la mia iniziale riluttanza, a questo specifico approfondimento, senza il quale questo studio non sarebbe potuto risalire alle ragioni filologicamente più convincenti sulla genesi del sonetto e sul suo legame con *Se vedi li occhi miei*.

quella via al periodo dell'esilio. Un'attribuzione, in particolare, riferibile ai tempi della stesura del *Convivio* e della teoria dell'allegoria, quest'ultima a mio parere fondamentale per la comprensione dei due principali sonetti oggetto di questo studio.

In modo spesso inaspettato, dunque, l'analisi si è propagata in molte direzioni, cercando però di mantenere unitario il suo scopo originario, che era quello di chiarire il significato del sonetto *Se vedi li occhi miei*: scopo cui, però, si è gradualmente legato quello del significato del sonetto *Per quella via.* Le conclusioni cui sono giunto sono perciò molte e presentano diversi aspetti potenzialmente chiarificatori, anche innovativi, di problemi controversi sollevati dalla critica, che possono sollecitare ad altri riscontri nella produzione dantesca, e al tipo di contributo che questa metodologia può dare.

Vi è una indubbia complessità nelle tesi che sto proponendo e che non sono certo di aver potuto ordinare nel modo migliore; ma mi auguro che gli approfondimenti che ho cercato di dare su questi temi forniscano una riflessione comunque utile su diversi nodi cruciali dibattuti dalla critica dantesca.

Il metodo di analisi anagrammatica

Per la miglior comprensione del metodo di analisi anagrammatica utilizzata in questo studio ne riassumo gli elementi principali. L'analisi anagrammatica si fonda sulle originarie intuizioni di Ferdinand de Saussure, riemerse soprattutto per merito di Jean Starobinski negli anni Settanta[19]; nell'epoca d'oro dello Strutturalismo esse suscitarono molto entusiasmo, poiché offrivano una spiegazione innovativa dei processi di significazione del testo poetico[20].

Diversamente dalle ipotesi di Saussure, che indagava la disseminazione delle lettere di un nome proprio o di altre parole chiave nel testo (ciò che dava luogo a una impraticabilità e arbitrarietà dei risultati ottenuti) la metodologia di analisi che adotto è invece fondata su un reperimento completo delle ricombinazioni di sequenze consecutive di lettere dell'enunciato, ottenuto grazie a un calcolatore[21]. Benché il numero di ricombinazioni (più semplicemente anagrammi) così

[19] J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

[20] Cfr. J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969; P. WUNDERLI, *Saussure et les anagrammes*, "Travaux de Linguistique et de littérature", 10/1, 1972, pp. 35–53; ID., *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literature*, Niemeyer, Tubingen, 1972; ID., *Zu Saussures Anagrammes: Diskussionen und Miverständnisse*, "Revue Roumaine de Linguistique", 21, 1976, pp. 571–582; R. JAKOBSON, L. WAUGH, *The Sound Shape of Language*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1979; A.L. JOHNSON, *L'anagrammatismo in poesia: premesse teoriche*, "Annali della Scuola Superiore di Pisa", serie III (1976), VI, 2, pp. 679–717; ID., *Sign and Structure in the Poetry of T.S. Eliot*, ETS, Pisa, 1976; S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972; ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1982; ID., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Feltrinelli, Milano, 1987.

[21] Mi servo di un programma informatico ideato appositamente per l'analisi anagrammatica, che metto volentieri a disposizione degli studiosi interessati.

rintracciabili risulti inaspettatamente assai elevato (il sonetto *Se vedi li occhi miei*, ad esempio, ne ha più di duecento), proprio questa numerosità permette di rilevare in straordinari e imprevisti dettagli l'ordine strutturale di cui il poeta si avvale nella composizione di un testo.

L'anagramma, diversamente da quello che intuitivamente si potrebbe supporre, è perciò un fenomeno combinatorio molto complesso ma anche una fonte strutturale eccezionalmente precisa nel mantenere l'ordine semantico e tematico del testo poetico. Questa complessità, proprio perché sconosciuta, richiede però un'attenta valutazione per poter essere utilizzata correttamente. Ne indico rapidamente alcune caratteristiche essenziali per seguire questo studio.

— Il testo, benché formato da parole separate da spazi, viene trattato come una sequenza continua di lettere: in questa sequenza vengono rintracciate quelle particolari sottosequenze di lettere che si ripresentano ricombinate in altri punti, e costituiscono quindi gli anagrammi presenti nel testo.

— L'anagramma è specificato nell'enunciato da lettere in maiuscoletto: inoltre, nelle figure che ne illustrano le funzioni nel testo, il suo tratto di partenza è indicato da una sottolineatura, mentre quello di arrivo da una sovralineatura, collegati tra loro da una linea che ne individua la relazione mantenuta tra le due parti del testo.

— L'anagramma ha sempre lo stesso numero di lettere in partenza e in arrivo, tranne quando si ricombina in stretta successione, ciò che può talvolta dare delle difficoltà di lettura.

Ad esempio, SERVI può ricombinarsi nel tratto di arrivo in RESIV e, dopo una sola lettera, in ESIVR, dando origine al tratto RESIVR; o viceversa il tratto di partenza può ricombinarsi consecutivamente, come per l'anagramma TORAT–ORTA, costituito dei due anagrammi TORA–ORTA e ORAT–ORTA.

— L'anagramma è caratterizzato dal rango R, cioè dalla sua lunghezza, indicata dal numero delle sue lettere: tipicamente, la numerosità degli anagrammi diminuisce al crescere del loro rango. Un sistema di rango R≥n indica perciò tutti gli anagrammi pari o superiori a una certa lunghezza, quindi numerosi per "n" piccolo e sempre più ridotti al crescere di "n".

In genere per testi di ampiezza breve, o quando si vuole approfondire molto l'analisi, si utilizzano sistemi di R≥2; per testi più lunghi sistemi di R≥3 o R≥4. Gli anagrammi di rango maggiore risultano in genere strutturalmente i più significativi.

Agli anagrammi consecutivi del punto precedente viene attribuito, per semplificazione, il rango R del tratto minore.

— L'anagramma può concatenare le lettere del suo tratto di arrivo con alcune delle lettere del tratto di partenza di un altro anagramma (il numero delle

lettere condivise è indicato da K), formando una linea che permette di trattare unitariamente le relazioni dei singoli anagrammi (un esempio si ha nella figura 1.2b del capitolo 1, in cui l'anagramma che arriva su «TAL PIACE-re» si concatena tramite «TAL» con quello che ha origine da «ch-E TU DI TAL»).

Le linee sono perciò caratterizzate, nella loro importanza, sia dal rango R degli anagrammi, che dal parametro K di collegamento, ciò che permette uno studio vario dei flussi di linee.

— L'anagramma, così come si forma a cavallo di due parole, può formarsi a cavallo di due versi, unificando la fine di un verso con l'inizio del successivo (un esempio si ha ancora nella figura 1.2b per l'anagramma maggiore del sonetto, di undici lettere, che giunge su «de-L TUO VELO / CHE»).

L'anagramma che si forma a fine verso o a cavallo dei versi assolve anche, in genere, a una funzione di formalizzazione e, quando la rima è presente, opera tipicamente a suo sostegno.

— L'anagramma qui utilizzato è grafemico, a ragione della sua maggior stabilità diacronica, ed è questo un requisito che si può ritenere essenziale nello studio di testi antichi rispetto all'anagramma fonetico, praticamente imprecisabile nella sua effettiva forma fonica originaria.

L'anagramma grafemico è in genere più stabile e affidabile strutturalmente anche nei testi moderni, per la rapidità dei mutamenti fonetici della lingua; è inoltre più stabile per ragioni teoriche relative alla maggior complessità della codificazione neurologica della componente fonetica del segno[22].

— Da tutte queste caratteristiche tecnico–descrittive deriva però l'importante funzione di coordinamento testuale dell'anagramma, che dipende dalla natura stessa del segno. Poiché il segno è una relazione tra significato e significante, le relazioni che l'anagramma mantiene tra i significanti mantengono anche relazioni tra i rispettivi significati.

L'anagramma opera quindi implicitamente tra le parole del testo come un vincolo che ne porta a confronto e a cooperazione le proprietà semantiche e tematiche. Soprattutto ne pone in rilievo quelle proprietà che vengono a riproporsi ricorsivamente nell'intreccio di anagrammi e linee, assumendovi la specifica funzione di apporto semiotico del tessuto combinatorio.

— Tutte queste diverse proprietà concorrono in modo vario ma sempre specifico a definire l'analisi anagrammatica.

Nei suoi aspetti generali la metodologia permette di precisare la funzione semantica e tematica dei diversi nuclei combinatori nello sviluppo del testo.

[22] Per i problemi teorici relativi alle diverse stabilità dell'anagramma grafemico rispetto a quello fonetico si veda G. SASSO, *La mente intralinguistica*, cit., *passim*. Affronto inoltre l'argomento in altri studi in corso di pubblicazione.

Tra questi rivestono una particolare importanza i processi di formalizzazione, cioè il contributo degli anagrammi alla generazione del sistema delle rime, e alla funzione di queste nel coordinamento semantico e tematico.

Strettamente dipendente da queste proprietà è quella metaforico–simbolica, derivante dall'intreccio semantico–tematico di anagrammi e linee a sostegno dell'ordinario piano grammaticale.

Come mostrerò, l'analisi di queste diverse componenti, generative e formali, guida gradualmente all'accertamento della struttura combinatoria dei sonetti qui studiati e alla loro interpretazione. L'accertamento richiede la valutazione attenta e sistematica del contributo degli anagrammi (e del loro concatenarsi in linee) nel chiarire tra le parole del testo le implicazioni semantico–tematiche. Benché ciò comporti un esame meticoloso sia degli anagrammi maggiori che di quelli più piccoli (anche di sole due lettere) il loro studio indirizza in genere ordinatamente al significato profondo del testo.

In questo tipo di indagine, inoltre, l'analisi anagrammatica porta in modo naturale a comprendere gli aspetti generativi "mentali" che concorrono inconsapevolmente alla genesi del testo poetico appoggiandosi al tessuto combinatorio per fissarvi le relazioni semantico–tematiche. I flussi possono essere paragonati a nascosti sviluppi sintattici ipotestuali tramite i quali il poeta, durante l'ideazione, seleziona accuratamente la rete associativa lessicale del testo in modo da dotarla di proprietà coerenti con il processo mentale che intende tradurre nel testo.

L'analisi effettuata tramite gli anagrammi ha quindi come ipotesi che il testo, prima di assumere la sua forma sintattico–grammaticale, attinga a una combinatoria grafemico–fonemica inizialmente *libera*, che si condensa su nuclei lessicali essenziali per l'ancoramento e lo sviluppo dei processi ideativi. Questi nuclei costituiscono gli snodi concettuali che pervadono il testo, i quali, una volta rilevati, possono indirizzare alla comprensione e all'approfondimento di metafore o simbolizzazioni poco accessibili all'ordinaria interpretazione.

Spero che questa premessa sia utile per spiegare la particolare analisi proposta in questo studio. Poiché la sua metodologia presenta una certa complessità procederò inizialmente per gradi, a partire dagli elementi che più hanno attratto e guidato la mia attenzione nello studio di *Se vedi li occhi miei*, in modo che questo tipo di analisi sia chiaramente comprensibile, insieme al tipo di interpretazione cui gradualmente conduce.

1. L'analisi anagrammatica di *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi*

1.1. Il significato problematico della parola «piacere»

1.1.1. Densità anagrammatica. Gli anagrammi maggiori

Il primo aspetto rilevante del sonetto può essere rintracciato nei suoi addensamenti anagrammatici, che in genere indicano i tratti del testo sui quali si è concentrato il processo ideativo che ha attratto il poeta. Ad esempio, nei sistemi di rango[1] R≥3 e R≥5 si staglia con chiarezza la maggiore densità combinatoria del penultimo verso (figg. 1.1a, 1.1b), gravitante sul sintagma «vestita del tuo velo»:

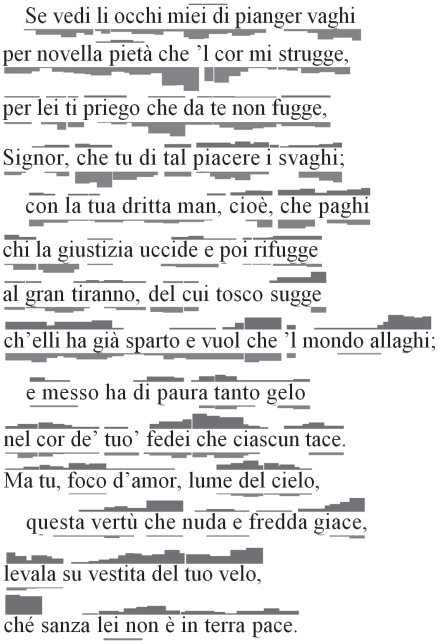
Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi;
con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui tosco sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;
e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa vertù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non è in terra pace.

Figura 1.1a.

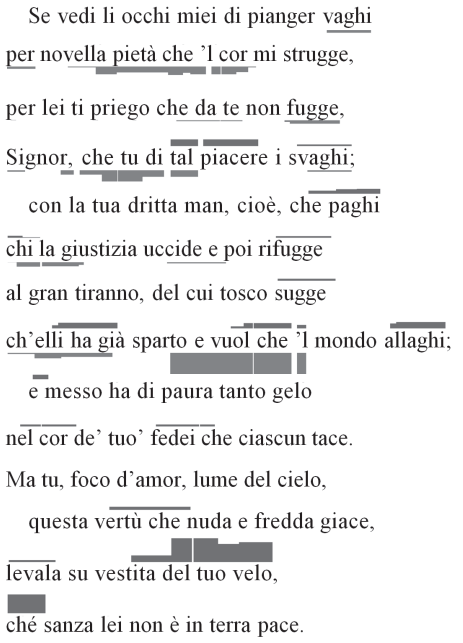
Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi;
con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui tosco sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;
e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa vertù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non è in terra pace.

Figura 1.1b.

Questo addensamento mette in evidenza, per contrasto, quello decisamente inferiore dell'ultimo verso, in cui viene espressa la conclusione più palese del

[1] Ricordo che la notazione "R≥n" indica gli anagrammi il cui numero di lettere è uguale o superiore a "n".

tema politico, cioè l'auspicio di una terra restituita alla pace. Se perciò ci atteniamo alla tensione combinatoria che si riversa negli addensamenti, essa appare diretta soprattutto sull'immagine della virtù rappresentata nel suo risorgere vitale, quindi sul tema della giustizia aggredita e infine ripristinata dall'intervento divino. La densità anagrammatica del penultimo verso testimonia, da una parte, dell'intenzione dantesca alla trattazione privilegiata del riscatto umano dal "tradimento etico" perpetrato dall'aggressore e dal suo alleato; dall'altra rivela — come ora mostrerò — una tensione semantico–tematica indubbiamente dominante, però non facilmente riconducibile agli usuali criteri interpretativi.

Questo problematico aspetto traspare subito da un accertamento semplificato ma efficace, cioè l'esplorazione degli anagrammi di rango maggiore, che hanno in genere il pregio di evidenziare subito i nuclei combinatori più importanti di un testo poetico[2]. Mostro qui di seguito i quattro maggiori anagrammi del testo, rispettivamente di undici, otto, otto e sette lettere, e come essi si presentano nei sistemi di R≥11 e R≥7 (figg. 1.2a, 1.2b):

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi:
con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui tosco sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;
e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei, che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa vertù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non è in terra pace.

Figura 1.2a.

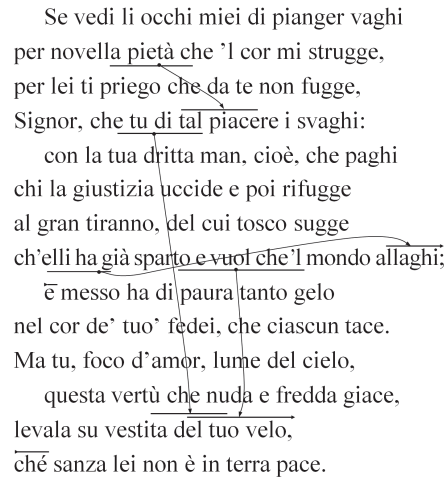

Figura 1.2b.

Tali sistemi rendono evidente come proprio su «d-EL TUO VELO / CHÉ» confluisca il più grande anagramma, di undici lettere (fig. 1.2a), originato da «spar-TO E VUOL CHE 'L mondo»; ma vi confluisca anche la linea formata dall'anagramma di otto lettere che da «novel-LA PIETÀ C-he» rimanda a «di TAL PIACE-re» e concatena tramite il tratto TAL l'altro anagramma di otto lettere che da «ch-E TU DI TAL piacere» rinvia a «vest-ITA DEL TU-o» (fig. 1.2b). L'anagramma di undici lettere è, dal punto di vista statistico, di lunghezza molto rara, così come peraltro sono rari gli anagrammi di otto lettere. Ciò segnala, ad uno

[2] Ricordo che gli anagrammi di rango maggiore sono tipicamente meno numerosi e in genere semanticamente e tematicamente significativi (G. SASSO, *La mente intralinguistica*, cit., p. 37). Le linee sono concatenamenti di anagrammi che vincolano un segno ad altri segni mantenendovi relazioni semantico–tematiche.