

DA UN COMMENTO AL CANZONIERE PETRARCHESCO: SONETTO 74*

di

Adelia Noferi

Questo sonetto, in coppia con il successivo, forma una sorta di appendice al gruppo compatto delle tre grandi canzoni precedenti (le così dette canzoni « degli occhi ») dedicate alla variazione in tre tempi del tema del proprio « dire » (parola e scrittura poetica), in rapporto all'indicibile e all'interdetto, nella struttura del desiderio. Se il tritico poneva, in termini di ampio e complesso svolgimento, il motivo della commutazione alternante tra vita e morte, tra l'annullarsi del soggetto nel godimento e l'annullarsi del godimento nella parola che lo dice (« Ciò a cui bisogna ancorarsi è che il godimento è proibito a chi parla in quanto parla, o ancora che esso non possa essere detto se non tra le righe », LACAN: *Ecrits*, 821), il presente componimento riprende e concentra il tema fondamentale della « oscillazione » tra « stanchezza » (della parola del dolore: desiderio di annullare il desiderio nel puro annullamento del godimento o della morte) e trasgressione della stanchezza nella affermazione della parola (che punto per punto si oppone alla morte e al silenzio) attraverso l'articolazione della « lettera » (insieme nome e corpo di Laura, in quanto oggetto del desiderio), collegandosi direttamente sia ai tre congedi delle canzoni (71: *Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'inflammi | a dir di quel ch'a me stesso m'invola*; 72: *... ond'io più carta vergo*; 73: *Canzone, i' sento già stancar la penna | del lungo e dolce ragioner co' llei, | ma non di parlar meco i pensier' mei*), sia all'ultimo verso del sonetto 75: *per ch'io di lor parlando non mi stanco*.

La problematica di tale « stanchezza » tra parola e non-parola (cfr. nella canz. 71 l'emblematico v. 6: *la doglia mia la qual tacendo i' grido*) troverà una precisa eco in Ungaretti

(*) Il testo qui presentato è estratto da un commento al *Canzoniere* del Petrarca di prossima pubblicazione, a cura di Adelia Noferi, con la collaborazione di Enza Biagini. Tale collaborazione prevede, pur nella comune direzione del lavoro di analisi e di interpretazione, la piena autonomia delle curatrici, che si spartiscono i testi da annotare, firmando le singole analisi. Il commento al presente sonetto porta la firma di Adelia Noferi.

nell'altrettanto emblematico verso: *Sono stanco di urlare senza voce* (« La pietà », in *Sentimento del tempo*).

* * *

*Io son già stanco di pensar sì come
i miei pensier' in voi stanchi non sono,
et come vita anchor non abbandono
per fuggir de sospir' sì gravi some;*

*et come a dir del viso et de le chiome
et de' begli occhi, ond'io sempre ragiono,
non è mancata omai la lingua e 'l suono
di et notte chiamando il vostro nome;*

*et che' pie' miei non son fiaccati et lassi
a seguir l'orme vostre in ogni parte
perdendo inutilmente tanti passi;*

*et onde vien l'enchiostro, onde le carte
ch'i' vo empiedo di voi: se 'n ciò fallassi,
colpa d' Amor, non già defecto d'arte.*

L'intera misura metrica è occupata da un unico periodo, formato da una serie di proposizioni coordinate, munite ciascuna (eccetto la prima) di espansioni, che si distribuiscono in diversificati rapporti rispetto alle misure strofiche, variando dunque dall'interno il parallelismo metrico-sintattico. Tale schema di unità (esterna) e variazione (interna) appare identico a livello semantico: un'unica affermazione iniziale (il tema della stanchezza) che si scinde e si articola in progressive onde concentriche fino all'ostacolo - inversione finale, in un disegno apparentemente parattico, ma in realtà centralizzato come espansione di un solo nucleo tematico: il rapporto tra positivo e negativo, vuoto e pieno, vuoto di Laura - pieno di parola. Il ritmo binario scandisce tale pulsazione od oscillazione fondamentale tra l'affermazione ed il suo annullamento, l'evocazione e la cancellazione, riproducendo ogni volta la sincope, il « punto zero » di oscillazione nel quale si situa il soggetto.

Io son già stanco:

Ripresa diretta del congedo della canzone precedente, e anticipazione del dittico (antitetico) dei sonetti 81 (*Io son sì stanco sotto 'l fascio antico*) e 82 (*Io non fui d'amar voi lassato unquanco*, ove, al v. 4: *et del continuo lagrimar son stanco*). L'Io iniziale (che si ripercuote come unico soggetto in tutto il sonetto fino a scontrarsi, al termine, con l'« avversario »: Amore) è connotato subito come luogo di un processo ripetitivo: *già* = ormai, « nel prolungato

ripetersi di questa situazione», e perciò *stanco*. E parallelamente il soggetto viene dicotomizzato nella divaricazione che si apre tra l'*io* ed *i miei pensier* tra il *son già stanco* attribuito al soggetto e lo *stanco non sono* attribuito ai pensieri. Il bisticcio, che sfiora la preziosità del « concetto », sottolineato dalla omofonia delle due diverse persone nella voce verbale « sono », e dalla disposizione a chiasmo nel distico (che viene così esattamente chiuso nell'antitesi *io son - non sono*) non è decorativo, bensì strettamente funzionale nell'impostazione della dinamica del componimento. I due versi impostano anche subito il lento ritmo binario degli accenti, ribattuto dalla ripetizione *stanco - stanchi*.

in voi:

« I miei pensieri non sono ancora stanchi di raggirarsi dintorno a voi » (Leopardi): di dimorare *in voi*, con una netta determinazione spaziale del « luogo », dell'unico privilegiato luogo dei suoi pensieri, del quale la parafrasi leopardiana bene indica la qualità labirintica. Cfr. S. Agostino *Conf.* VIII 5, « cogitationes quibus meditar in Te ».

stanchi non sono:

per la tensione perpetua e ripetitiva del desiderio verso la propria mèta sfuggente che segnerebbe l'annullamento stesso del desiderio nella « pace », nella stabilità indicibile e quindi nella morte. La non-stanchezza dei pensieri (= del desiderio) genera la stanchezza del pensiero (pulsione di morte) ed insieme è generata da essa (come possibilità stessa del desiderio di pace). Nell'intervallo, nella sincope, che scandisce la concatenazione delle fasi del processo, si statuisce anche la scissione dell'*io* nel suo « alter ego » (*i miei pensier*), del soggetto dell'enunciazione (l'*io* che pensa, che è stanco di pensare) rispetto al soggetto dell'enunciato (*i pensieri*, non stanchi, pensati dall'*io*), del linguaggio-pensiero e del metalinguaggio (pensare di pensare, dire di dire). Questo intervallo dicotomizzante è anche la « differenza » in cui si articola la commutazione tra affermazione e negazione (che percorre l'intero componimento nella figura della litote), tra silenzio e parola, tra mancanza e pienezza, come tra vita e morte. (« Appare così chiaramente che la "spinta", la "pulsione", la forza motrice si situano (...) sotto il segno della differenza (...) e teoricamente nella dimensione del paradosso (non c'è alcuna speranza di raggiungere lo scopo cercato), direi più volentieri nella dimensione dell'antinomia, nella misura in cui le pulsioni di vita sono irriducibili alle pulsioni di morte ». S. LECLAIRE: *Smascherare il reale, saggio sull'oggetto in psicoanalisi*, Astrolabio, 1973, pag. 152).

e come:

Dopo il distico iniziale si dispongono le quattro successive coordinate contrassegnate dalla anafora di *et* precedute dalla prima dichiarativa (*come i miei pensier'*) e concluse dallo scarto sintattico della ipotetica finale. La loro distribuzione nella struttura metrica è, come abbiamo accennato, insieme costante e variata. La prima coordinata si situa all'inizio del

secondo distico, dividendo esattamente in due parti la prima quartina. La seconda occupa interamente la seconda quartina, bipartita tuttavia dalla volta della proposizione (con la emersione della negazione all'inizio del terzo verso). La terza occupa interamente la prima terzina, la quarta invece esattamente la metà dell'ultima terzina: un verso e mezzo, lasciando l'altra metà alla proposizione conclusiva. Variazione anche nelle congiunzioni: tre *come* allineati, seguiti da un *che*, mentre l'ultima si sdoppia in due *onde*: in una progressiva « messa a fuoco » del « pensare »: da una genericità di situazione (*come*) ad una precisa constatazione (*che*) ad una indagine sulle radici genetiche (*onde*).

come vita anchor non abbandono:

cioè: sono stanco di pensare di non poter estinguere la stanchezza nella morte, e ciò per effetto del desiderio che annulla nei pensieri la stanchezza, sostituendo l'oggetto della pulsione di morte con l'oggetto del desiderio: *voi* (Laura), rappresentante della mancanza e quindi irraggiungibile, per cui mai si può stancare « in lei ». Che la pulsione di morte prenda talvolta l'aspetto della tentazione al suicidio, è eventualità contemplata con una certa frequenza dal Petrarca, sempre puntualmente ricondotta alla sua reale natura di tensione alla stabilità, di soddisfazione totale, pace assoluta (intercambiabile dunque con l'annullamento nel godimento, o con l'annullamento in Dio).

per fuggir:

come ognuna delle seguenti, la proposizione dichiarativa è munita di una espansione che la determina nelle sue circostanze, in questo caso finali: « per sottrarmi al troppo grave fardello dell'angoscia » (cfr. 364, II: *in cercar pace et in fuggir affanni*). Il primo emistichio di questo verso ribatte e stringe il ritmo affannoso e sincopato con la rima interna, avvicinata e tronca: *fuggir, sospir* e con la generale somiglianza ritmica e fonica dei due membri che lo compongono: *per fuggir - de sospir*, cui il secondo emistichio contrappone un ritmo grave e piano.

gravi some:

frequentissima metafora, nel Petrarca, di ascendenza classica e cristiana. Qui l'uso di tale metafora è parso ad alcuni commentatori (soprattutto al Tassoni) poco felice nell'attribuire un « peso », per di più « grave » a qualche cosa di aereo come a « sospiri ». In realtà ambedue i termini sono in così alto grado istituzionalizzati metaforicamente da costituire delle unità emblematiche ove il significato « in absentia » (*sospiri* = pena, angoscia; *some* = peso, oppressione angosciosa) si è saldato con quello in « presentia » nella connotazione di un unico campo semantico, che è quello del « dolore », « affanno », sia nella sua accezione limitata e privilegiata: « affanno d'amore », che in quella universalizzata: « affanno della condizione umana », mortale (sottoposta alla morte, al tempo e quindi al peso e allo strazio del desiderio). Lo stesso abbinamento anche in *Fam.* VII, 13: *fletus et questuum pondus*. L'elemento del « peso » è del resto strettamente legato a quello della « stanchezza ».

dir:

si ricordi che il « dire » corrisponde, nel linguaggio della tradizione provenzale-italiana, al linguaggio poetico, al discorso del testo, da correlare, in questa quartina (tutta gremita dal costituirsi del fatto poetico), al « ragionare » ed al « chiamare » dei versi seguenti. Nella struttura binaria (di oscillazione) del sonetto le strofe dispari: 1, 3, sono occupate dalla « dizione » della situazione esistenziale, le pari, dalla « dizione » della composizione stessa del testo, nello stesso rapporto che unisce e richiama, in posizioni metriche e semantiche simmetriche (centro del secondo verso, centro del penultimo verso) *l'in voi* e il *di voi*: lo spazio insaturabile della assenza-presenza di Laura che si colma del « dire » (di Laura e della mancanza stessa), della parola cioè e del testo poetico.

Si noti come in questo verso il ritmo binario sia costruito sulla dicotomia che lo scinde in due emistichi simmetrici con la ripetizione dell'*et* e con la eguale distribuzione delle sostanze: *viso, chiome*; ma anche come gli effetti fonici ritaglino la stessa unità metrica in modo diverso, spostando la struttura bimembre verso una trimembre, per la quale si hanno due « ali » laterali di egual misura, assonanti in una sorta di rima ricca: *et come / le chiome*, ed al centro un gruppo fonico allitterante ed assonante: (*a*) *DIr Del vIso* e prolungandosi l'allitterazione anche nell'elemento di transizione (*et*) *De*. Tale spostamento e sbilanciamento da una serie binaria ad una ternaria si attua anche al più scoperto livello grammaticale e semantico nell'allineamento delle tre sostanze emblematiche della persona di Laura: *viso, chiome, occhi*: unica serie ternaria in tutto il sonetto, fondato costantemente sulla bimebratura. L'effetto di sbilanciamento è sottolineato dal fatto che i primi due elementi servono insieme a formare una coppia, nella struttura bipartita del verso 5, per cui l'aggiunta del terzo elemento (munito di aggettivo), al di là della misura del verso, genera una sorta di enjambement che dilata, nel v. 6, la pausa centrale della cesura (dopo *occhi*) contribuendo a staccare il secondo emistichio come un inciso, delimitato del resto dalla punteggiatura.

omai:

pur dopo le tante ripetizioni di quel « dire » nelle *rime sparse*. A livello del discorso poetico riprende puntualmente l'inserzione della dimensione ripetitiva del tempo (*già, ancor*) suggellata dal seguente *sempre*, che la dilata nel tempo assoluto, nell'eterno presente della parola del testo (*sempre ragiono*).

non è mancata:

la figura della litote, che fa emergere nella negazione l'affermazione (= ho sempre avuto ed ho ancora), anche intacca la compattezza dell'affermazione con la presenza, virtuale, della negazione. La « mancanza » così negata e respinta trova così il suo margine di affermazione e di presenza, appunto virtuale, introducendo nel « dire » e nel « ragionare » (con i loro

strumenti: *lingua* e *suono* (*lingua* per articolare la parola, *suono* per farla pervenire al destinatario), la presenza ipotetica della non-parola, della « mancanza » di parola, del silenzio. Che quindi entra, di sbieco ed indirettamente, nella indicazione del costituirsi del testo (del Canzoniere stesso) che occupa la presente quartina, individuato nei suoi elementi: il « dire », l'oggetto del dire (Laura), gli strumenti del dire (*lingua* e *suono*), la direzione e la sostanza del dire (chiamare): tutto ciò che puntualmente si oppone, nel testo, alla mancanza (del dire), al silenzio che segretamente insieme lo minaccia e lo attira verso il punto della indicibilità (della bellezza, del godimento, della morte). Il vuoto della mancanza del dire, del non-dicibile, del pre- e post-linguaggio è appunto quello (del bianco della pagina, del nero dell'inchiostro) che si « riempie » *di voi*, cioè del *dir del viso et de le chiome...*, del perpetuo « ragionare » della parola poetica, che ricompona nel testo non già la presenza, ma il « nome » di Laura, scandito nelle sue « lettere » emblematicamente visibili: *viso*, *chiome*, *occhi*.

di et notte:

rafforzamento sinonimico di « sempre » che tuttavia reintroduce nel tempo assoluto la oscillazione ciclica e ripetitiva, ricomponendo insieme il ritmo binario delle coppie (*la lingua e il suono; di et notte*; e poi, nei versi successivi: *fiaccati e lassi*; e, progressivamente divaricandosi: *enchiostro -carte; colpa -defecto, Amor -arte*).

chiamando:

« Invocando. Profferendo. Gridando » (Leopardi). Invocandolo, come destinatario assente del « dire », gridandolo, come oggetto assente del desiderio, ma anche profferendolo, nella presenza della parola e del testo, sillabandolo nelle sue « lettere », nel suo alfabeto vivente che sono i tratti emblemizzati del suo corpo (assente): *viso*, *occhi*, *chiome*. (« *Lei* è questo naso, questa bocca, questi denti [...] e altri particolari o frammenti la cui enumerazione segreta costituisce per ogni amante [...] la vera evocazione della persona amata [...]. Poter dire « è lei » è ritenere come insieme privilegiato la somma dei tratti come altrettante lettere o monemi che costituiscono il nome vero e segreto dell'altro amato e desiderato. Quel nome è anche il corpo concepito come insieme di lettere ». S. LECLAIRE: *Psicanalizzare, saggio sull'ordine dell'inconscio e la pratica della lettera*, Astrolabio, 1972, pag. 62). E cfr. *Secretum*, III: *non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus...*

il vostro nome:

il nome, impronunciato (ma sillabato, abbiamo visto, nelle lettere iscritte nel corpo di *Lei*) che si colloca nel punto centrale della struttura metrica: al termine delle quartine, in una posizione eminente dalla quale si riverbera sull'intero componimento. Quel nome che ovunque, direttamente o indirettamente, in presenza o in assenza, nelle sue valenze metaforiche o metonimiche, omonimiche o sinonimiche, costituisce insieme la presenza e l'as-

senza dell'amata, dell'oggetto perduto del desiderio, ed è costituito, nella sua intera segreta sostanza, dal dispiegarsi del testo, dall'intero corpus delle Rime.

fiaccati e lassi:

rotti e stanchi, « vinti dalla fatica » (Leopardi). La coppia di aggettivi forma nel secondo emistichio una compagine fonica compatta, caratterizzata dalla prevalenza della vocale « a », due volte sotto accento (*fi.Acc.Ati e lAssi*) ed in prossimità di consonanti raddoppiate, che si contrappone (secondo un modulo già presente nel v. 4) al ritmo franto del primo emistichio, con la triplice ripetizione della *E* in unità monosillabiche (*Et chE ' piE ' miEi*); al centro: un altro gruppo fonico di due monosillabi assonanti ed allitteranti, con minima permutazione consonantica: *nON sON*.

l'orme vostre:

la traccia, l'impronta di una presenza assente e perduta, che si moltiplica incessantemente in uno spazio labirintico e che sarà sempre soltanto « vestigio », nella impossibilità di raggiungere, attraverso la traccia, l'essenza. Di qui l'« inutilità » dei passi perduti in un inseguimento, in un percorso senza fine verso una meta inattuabile. Il « vuoto » (l'assenza) testimoniato dal calco, dall'impronta, è quello che produce la moltiplicazione del « pieno » dei *tanti passi* (pur nella e per la loro inutilità), corrispondendo la traccia delle *orme*, in questa metafora spaziale, alla traccia mnestica, alla impronta dell'immagine, che genera, nel gioco della memoria, il moltiplicarsi stesso delle rime. Lo spazio labirintico del pensiero (*in voi*) si determina come spazio della memoria, tessitura di tracce mnestiche, « rappresentanti » dell'oggetto assente.

et onde:

l'ultima delle proposizioni coordinate interrompe improvvisamente il continuo parallelismo tra affermazione e negazione nella ripetuta struttura della litote: qui non vi è più né affermazione né negazione, ma una domanda indiretta, che resta senza risposta: da dove possono provenire le tante carte che si vannoempiendo di Lei, da dove il tanto inchiostro che riempie il vuoto della carta, nella presenza grafica del testo. Domanda retorica, che ha funzione analoga a quella della litote, che vale cioè ad affermare quanto viene domandato (il moltiplicarsi continuo del testo, delle « rime sparse », la ripetitività dell'atto della scrittura, che corrisponde alla ripetitività del desiderio), ma sostituendo alla dinamica negazione/affermazione, bilanciata tra i due poli, l'apertura di una prospettiva sfuggente, sbilanciata verso questo sprofondarsi prospettico del piano grammaticale del discorso in un « da dove » che chiama in causa un « luogo » indeterminato, illusorio (per la natura stessa, retorica, della domanda) e che costituisce tuttavia lo sfondo dal quale emerge e sul quale si iscrive il testo poetico. (Si ricordi che un analogo effetto di sbilanciamento era registrabile all'inizio della seconda quartina, appunto là dove il discorso tocca il proprio costituirsi in testo).

Se nella seconda quartina la litote faceva emergere un silenzio, una non-parola, segretamente sottesa alla parola, qui la domanda retorica fa emergere un non-luogo segretamente sotteso al luogo concretamente determinato (carta e inchiostro) del testo; un non-luogo di provenienza, genetico, nel quale e dal quale si « materializzano » gli strumenti precisi della scrittura. E la oscura forza, l'energia che proviene da esso è quella stessa che provoca la distorsione sul piano grammaticale e metrico rispetto alla superficie costante, ripetitiva, del discorso: un increspamento che sdoppia l'unità dei singoli « oggetti » del « pensiero » (« sono stanco di pensare come i miei pensieri... come vita... come a dir [ma in questa sede si presentava parimenti uno sdoppiamento analogo: lingua e suono]... che i miei piedi... ») nei due « onde », che fa debordare il discorso di là dall'unità metrica nell'enjambement (anche esso prefigurato, abbiamo visto, nella prima quartina); distorsione ed increspamento che tuttavia si riassorbono nel ricomporsi del rintocco binario del ritmo costante di oscillazione: ogni verso della terzina è esattamente bipartito, il primo e l'ultimo anche con distribuzione simmetrica delle sostanze.

enchiostro... carte:

il primo serve a « riempire » « di Voi » le « carte ». Il bianco-vuoto della pagina si riempie del nero del segno grafico componendo la materialità del testo che a sua volta si costituisce a colmare un vuoto: quello della assenza di Lei, della « stanchezza » del soggetto, dello spazio in cui si perdono i passi e dal quale esso tuttavia emerge: lingua, suono, scrittura. E forse non è senza ragione che la combinazione cromatica antitetica di bianco e nero qui indirettamente evocata sia la stessa che connota emblematicamente gli occhi di Laura (cfr. 72, 50).

di voi:

da correlare all'*in voi* del v. 2.

se 'n ciò fallassi:

alcuni commentatori hanno inteso: « se questo mio scegliere Voi come unica materia del mio dire, fosse un errore » (Pagello, Leopardi). Altri: « se venissi meno, se fallissi in questo compito di “ dire ” adeguatamente di Voi » (Vellutello, Tassoni). Quest'ultima interpretazione si collegherebbe al tema insistente della « indicibilità » di Laura, associato quasi costantemente a quello della necessità e della qualità del « dire » (cfr., ad esempio, le canzoni « degli occhi »: LXXI, 16-19; LXXII, 10-11, 78-81). Preferiremmo una interpretazione più globale, ove il *ciò* si riferisse, sintetizzando e concludendo, all'insieme degli elementi che compongono il sonetto, al costituirsi, cioè, del testo come opposizione della non-stanchezza alla stanchezza, della parola al silenzio, dell'inoltro nel labirinto ai passi perduti, del pieno al vuoto; ed il dubbio del fallimento corrodessa proprio la saldezza di questa opposizione, risucchiando il testo verso la stanchezza, il silenzio, il labirinto, il vuoto;

iscrivendo, insomma, nel testo, la possibilità della propria negazione, nella antinomia fondamentale, e conclusiva, fra le ragioni dell'« arte » e quelle di « Amore », fra lo « scritto » e il « vissuto ». Il confronto si impone, a livello interpretativo, con i temi toccati nelle canzoni precedenti e con il sonetto seguente, l'altra « faccia » del dittico. Se in quelle il tema era impostato sul contrasto fra desiderio di dire e impossibilità di dire, nel reciproco annullarsi del godimento (piacere della bellezza) e della parola (nel suo voler dire il godimento indicibile), nel son. 75 il tema sarà quello della ferita (della « divisione », incisione, frattura) che si sutura nella parola. Ma al centro del componimento ricomparirà l'immagine spaziale analoga al nostro (camminare, inseguire) e l'analogo motivo dell'incolpamento di Amore: *et se la lingua di seguirlo è vaga | la scorta pò, non ella, esser derisa*. Si tratta tuttavia, come sovente in P. nella composizione dei dittici, non di un richiamo per identificazione, ma per opposizione speculare. Se nel secondo sonetto Amore spinge e scorta il soggetto nel suo (vano) inseguimento verbale del « dolce pensier », e di questo inutile inseguimento può essere incolpato, nel sonetto presente è del fallimento stesso dell'inseguimento (del costituirsi del testo) che ad Amore viene addossata la colpa. Il sonetto 74, insomma, dice: « sono stanco di pensare al modo in cui si forma la mia poesia; se la mia poesia dovesse venir meno (per questa stanchezza) è colpa d'Amore (della prevalenza dell'angoscia vissuta) e non della incapacità della parola (defecto d'arte) ». (Opponendosi, dunque al tema delle canzoni). Il sonetto 75 invece dice: « Gli occhi di Laura generano quel " dolce penser " che costituisce il godimento, che è per sua natura indicibile. Ma Amore (il desiderio) mi spinge a " parlarlo " (annullandolo) a non stancarmi di parlarlo (v. 14): di Amore è dunque la colpa della mia non-stanchezza, cioè della mia parola, cioè del costituirsi del testo ».

Le azioni e le colpe di Amore e rispettivamente della parola, sono simmetricamente e specularmente correlate ed invertite: al centro dell'opposizione si instaura il testo, come « sutura » tra *Amore* e *arte* (la *scorta* e la *lingua*), tra silenzio e parola, tra negazione e affermazione, tra il proprio stesso costituirsi e destituirsi nel linguaggio poetico.



Carlo Mattioli: *Spiaggia d'estate* (1972)

