

## Un'audace postilla di critica

*Da quattro versi de "Il passero solitario" di Leopardi*

Il duplice compito che mi sono dato in questo saggio è di parlare di Leopardi mettendo al centro del discorso appena quattro dei suoi versi, e dall'occasione richiamare all'utilità di un'interpretazione che avverta i messaggi di tutti gli strati del testo poetico. Si tratta di un esercizio audace per vari motivi: intanto l'esistenza di un amplissimo *corpus* esegetico che ha indagato il poeta in lungo e in largo; poi la complessità dell'opera di questi e del suo intreccio con l'altrettanto vasta documentazione speculativa, diaristica e personale; ma sopra tali aspetti vi è principalmente la posizione eccentrica, stridente coi canoni critici normali, di questa mia "postilla", che esamina la quantità minima di materiale e avanza tesi motivazionali esistenziali addirittura contraddicendo i contenuti del componimento esaminato.

Eppure da pochi versi si può ricevere una certa nitida impressione e successivamente, col tempo, dopo una specie di *ruminamento* delle percezioni sonore e dei loro rimandi del senso, si può raggiungere il perché dell'impressione, trovando il suggerimento per una rilettura diversa di una poesia e perfino di qualche tinta di fondo su cui si muove un'intera poetica. Così è stato con Leopardi, che fu mia passione e rebus come forse di tutti quelli che l'hanno letto e, almeno la prima volta, sono rimasti catturati dalle sue "incognite" oltre che dal "canto". E all'epoca delle letture giovanili le impressioni, appunto, che ricavavo da alcuni dei suoi momenti molto lirici mi rendevano ineffabili, come ingiustificati anche se poeticamente irreprensibili, altri passi del testo e di altri testi. In seguito, in età adulta, la luminosità emotiva e la frenesia di vita colte in quei versi, in dissidio coi famosi contenuti pessimistici di amaro disinganno, malinconia, disapprovazione e dolente sopportazione, mi apparvero congrue, inevitabili per la fisionomia articolata di un poeta che tanta critica, invece, aveva cercato di inscrivere in qualche formula compatta e stabile, nonostante ne avesse sempre notato anche le forti opposizioni.

Peraltro la varietà delle interpretazioni è stata portatrice di valutazioni assai differenti circa l'opera e il profilo dello scrittore, tanto da suscitare ancora la domanda se si sia mai sciolto l'enigma leopardiano. Si sa, le note "adibizioni" a cantore dell'idillica consolazione nelle illusioni della grazia e della natura, a filosofo della totale disillusione del mondo, a campione dell'eroica resistenza al nulla umano, sono state tentativi di assegnargli via via un posto in diverso modo utilizzabile nella storia della letteratura. Ma anche più moderne attenzioni alle relazioni fra la sua produzione letteraria e la cultura e la filosofia, certo contribuendo a valorizzarne la scrittura d'arte, hanno mediato o respinto gli assiomi critici precedenti pur sempre cercando prospetti unificanti, ora esaltando un fondamento idillico e ora la meditazione illuministica, ora il materialismo e ora un'aspirazione all'assoluto, ora una tensione civile e ora una disposizione storicistica e progressiva. Ricerca «inadeguata e deviante», secondo Scrivano 1988, il quale però non schivava l'ennesima prova diretta della difficoltà a muoversi entro «il contrasto che appare come il segno distintivo della personalità leopardiana», così, mentre in quella personalità vedeva «l'immagine dell'acuto analista dei meccanismi della mente umana e dell'organizzazione del sapere» al tempo

stesso ne riconosceva «le incongruenze della propria cultura e della propria concezione del mondo», e se da un lato ne considerava «il reale peso degli affetti, che anche la sua vita oltre che la sua poesia continua a testimoniare» dall'altro trovava che sia nei *Canti* sia nelle *Operette* «la chiarezza s'accompagna all'intensità, l'intelligenza presiede alla forza degli affetti», concludendo infine che «vale anche per le *Operette* quanto si dovrà dire dei *Canti*, cioè che sono il frutto di una ricerca razionale, ma anche incoerente». È questa la fatica che Leopardi chiede a tutti i suoi interlocutori critici, pronunciarsi sulla doppiezza fra visione analitica negativa e immaginazione desiderabile delle cose. In tale direzione si muoveva, direi utilmente, lo studio di Bonifazi 1991, che dalle tracce della psicologia di sé lasciate dal poeta stesso cercava di risalire a un conflitto «ancora più lontano, più profondo e nascosto, un desiderio e un fantasma che sono quelli che veramente la lingua leopardiana *non dice* esplicitamente e direttamente, ma dice in modi involontari e metaforici.»

Segui anch'io dunque il suggerimento del nostro "romantico" di indagare «in un fondo nascosto anche a lui» (*Zibaldone*, 137-140), e a proposito di doppiezza e di conflitto la mia spiegazione personale fu ed è questa. Le frizioni leopardiane nascono sotto una particolare condizione di quella rara figura di scrittore, cioè dall'opposizione fra la vivida sensibilità e il pensiero lucidamente razionale, come altri han già detto, ma mentre, qui sta il punto, è in atto il suo intento di darsi *letterariamente* una necessaria soluzione esistenziale. Ricordo al riguardo quanto siano precoci in lui sia l'appassionato proposito di fedeltà alle Lettere («Ella può esser certa che se io vivrò, vivrò alle Lettere, perché ad altro non voglio né potrei vivere») sia lo «smoderato e insolente desiderio di gloria» (lettera al Giordani del marzo 1817). Intendo cioè dire che il fomento interiore alla creazione di una sua peculiare identità, per sé e fuori di sé, agita la convivenza delle due cariche, emotiva e intellettuale, già potenti, e che questo risultante spasimo di fondo non può che produrre ambivalenza, in specie dell'espressione poetica, e fasi di contraddizione del pensiero nella modulazione senza ordinamento dal laboratorio dello *Zibaldone* alla concettualità delle opere. Ma non ci sono una versione o un'altra di Leopardi. In lui si anima il contrasto di un antesignano degli intellettuali moderni, che si è interrogato sul senso dell'esistenza e che cerca il senso del divenire umano e della propria identità una volta ragionata la fine di quelle che oggi chiameremmo "grandi narrazioni", spiritualistiche e razionalistiche, e non trovando quel senso tenta di non lasciarsi destabilizzare dal crollo di ogni credo e scopo, trascendente o storico. Cosicché il suo catalogo, che è di poeta e non di filosofo, non può che essere tutta la gamma dei concetti e delle impressioni che se ne ricevono, dall'ardore vitale al desiderio di morte, dal consolatorio naufragio nell'indefinito al rifiuto di ogni consolazione. Tutte le facce di una complessità esternamente irriducibile sono l'identità personale e letteraria leopardiana, riducibile in unità nell'unica condotta di chi trova se stesso solamente nella scrittura: scrivere, in quel dettato ontologico della letteratura che forse appartiene a ogni autore grande perché complesso.

Ma scendendo da un troppo alto e generalistico discorrere, che rischia una sentenziosità semplicistica e può apparire un'altra adibizione del personaggio stavolta alla situazione del post-modernismo, restiamo soltanto a quell'idea di riducibilità delle sue incognite e applichamola concretamente. L'idea, a suo tempo, mi suggerì alcuni studi sul materiale

“farsi” di certi passaggi dei *Canti*, analisi fra le quali espongo quella che mi è sembrata più significativa circa la doppiezza del poetare leopardiano e l’ansietà del sé.

Prendiamo quindi i primi quattro versi de *Il passero solitario*, che recitano:

D’in su la vetta della torre antica,  
Passero solitario, alla campagna  
Cantando vai finché non more il giorno;  
Ed erra l’armonia per questa valle.

Prima di tutto c’è da registrare una circostanza che genera delle particolari conseguenze interpretative, sulle quali va presa una decisione. I cultori di Leopardi sanno che il poeta era rimasto colpito dalle abitudini di vita di un uccello della categoria dei merli, denominato *Monticola solitarius*, di cui aveva letto in un libro della nota biblioteca paterna. Questo esemplare di volatile vive isolato dalla sua stessa specie, emette un cinguettio molto armonioso, abita prevalentemente zone rocciose, insenature montuose e piccole valli, vola poco e si sofferma lungamente sui punti più elevati del suo ambiente. L’uccello in questione, di taglia più grande e rango superiore rispetto al comune passero (*Passer Italiae*), è chiamato volgarmente “passero solitario” e nei piccoli villaggi rurali può spesso essere visto sulla cima di torri e campanili. Ebbene, davanti al titolo e all’incipit dell’idillio, la critica orientata alla massima aderenza al significato “oggettivo” pone come prima considerazione il dato che Leopardi volesse parlare, appunto, del Monticola. Da tale nozione dipenderebbe una precisa valutazione della corrispondenza poeta-uccello, che sta nella trama del canto ed è resa esplicita all’inizio della II strofa: «Oimè quanto somiglia / al tuo costume il mio». La valutazione sarebbe che il poeta si identifica con una creatura il cui isolamento è segno distintivo di un profilo elevato, perciò con un Monticola e non già con un passero comune che in modo anomalo si allontana dai simili. Ciò significherebbe che non c’è solitudine altrimenti motivata nel comportamento dell’uccello, bensì solo un isolamento genetico e quindi elettivo. Ne seguirebbe che il parallelismo io-Monticola avrebbe per il poeta un significato di elezione.

Anche se appare di una logica immediata, è superfluo obiettare che per un animale di specie solitaria l’isolamento non ha nulla di elettivo rispetto ai simili, tutti isolati in ugual modo. Né interessa smentire rammentando la tradizione letteraria che va dal salmo biblico 102 alla fonte classica petrarchesca, dove il «passer mai solitario in alcun tetto» del sonetto CCXXVI non è un Monticola, e che Leopardi stesso nel commento del 1826 alle *Rime* rileva l’uso predicativo della parola “solitario” da parte del Petrarca. Se così facessimo, infatti, replicheremmo senza aver capito dove, nei riferimenti interni al testo, la referenza extralitteraria *Monticola solitarius* si rivela vacillante. Perciò è opportuno approfondire in altra maniera.

Intanto poniamo la domanda: per entrare nella partecipazione fantastica ed emotiva che la lettura della poesia richiede, oltre quella concettuale, il lettore dovrà prima possedere informazioni addirittura specialistiche come la distinzione fra un Monticola e il più noto e diffuso semplice passero? Oppure sarà libero di intendere le parole, le locuzioni, le de-

scrizioni, nel modo in cui più direttamente giocano le referenze della lingua nel parlare comune? Certo che se ci accingiamo a leggere la *Comedìa* dantesca sappiamo in anticipo di trovarci di fronte anche a una trattazione di retorica, linguistica, filologia, storia, politica, teologia, cosmogonia, morale, e assai spesso faremo ricorso alle note in calce delle pagine, contenti che vi siano. Con *Il passero solitario* siamo davanti a un "idillio", componimento per una fruizione fantastico-sentimentale o intimo-contemplativa, per il quale non credo ci si debba porre domande extra-letterarie, che smorzando la tipica suggestione del discorso in versi limitano il gioco dell'immaginazione. A maggior ragione non lo credo parlando di Leopardi, perché del frutto positivo dell'immaginazione egli stesso si professa assertore e alla cui stimolazione in letteratura si vuole adoperare. Ma in tal modo non sto affermando che la poesia "deve" essere autoreferenziale, come il fatto che il testo poetico rimanda a se stesso non vuol dire che non ha rapporti con la realtà. Rapporti di mimesi ne ha anche in assenza di riferimenti diretti, e in quel caso significa qualche cosa di reale attraverso il processo allusivo, attraverso le relazioni analogiche che il lettore sa compiere tra rappresentazioni mimetiche e realtà. Qui abbiamo nel testo un subitaneo riferimento diretto, mentre una certa critica vuole che si adotti un significato specializzato. La ragione di questa esigenza consisterebbe nella differenza che deve sussistere fra lettura e critica: la lettura "può" entrare ed entra nelle suggestioni ma la critica "deve" rendere oggettivo il senso<sup>1</sup>. E qui sarebbe oggettivo che l'idillio, sebbene completato fra l'edizione fiorentina del 1831 dei *Canti*, dove non compare, e quella napoletana del '35, dove compare, fu ideato in epoca anteriore e in particolare allorché il poeta aveva letto del Monticola e in un foglio delle sue carte, del '19, sotto il titolo *Argomenti di idilli*, annotava «Passero solitario». D'altronde la conferma del dato sarebbe nel fatto che nel '35 l'autore, organizzando la nuova edizione della raccolta, mise il canto alla posizione n. 11, ovvero anticipata più o meno intorno al periodo 1819/20. Per capire il significato reale di questo componimento il lettore quindi dovrebbe conoscere il significato oggettivo, distintivo di sé, che il poeta attribuisce al co-protagonista del canto.

Va bene. Allora supponiamo di aver ottemperato all'individuazione dell'uccello a cui il Leopardi si riferirebbe e di averne ora una pur sommaria conoscenza ornitologica. Quel che adesso si può obiettare è: perché il poeta fin dall'inizio del canto (v. 4) colloca la scena in primavera se il Monticola, che normalmente vive isolato dalla specie, proprio in tempo primaverile interrompe la sua abitudine, torna temporaneamente a far vita di gruppo e si accoppia? Come mai il poeta dice che, al contrario, l'uccello "trapassa cantando" proprio quel periodo dell'anno e della vita, cioè la gioventù, «il più bel fiore», l'epoca degli amori? Ma seguire l'idea del Monticola come identità dell'uccello porta nella poesia, oltre che tale

---

<sup>1</sup> Anticipando necessariamente parte di ciò che spiegherò solo più avanti, riferisco per esempio quanto mi scriveva (2011) l'amico professor Andrea Matucci, autore fra l'altro di studi su Leopardi: «Ma ci sono due idee di fondo, nell'analisi di quei quattro versi, che mi trovano nettamente in disaccordo. La prima è la solitudine, che in quei versi proprio non c'è. Il passero di Leopardi non è un passero comune che, per scelta o fato, è isolato dai suoi simili, ma un individuo di una specie nobile, il "passero solitario", appunto, detto scientificamente "Monticola solitarius" [...] L'altra idea di fondo è quella di movimento, che di nuovo non c'è: niente ci dice, in quei quattro versi, che il passero si muova, per l'intera giornata, da quella antica torre che è il suo luogo elettivo, elevato e solitario, come per natura deve essere. [...] Tutto qui, davvero, forse abbiamo fatto solo confusione fra libertà soggettiva di interpretazione dell'arte e ricerca di una verità oggettiva su un prodotto artistico: lei come poeta e cultore della sua passione può tranquillamente fermarsi alla prima, beato lei; io come professore devo sempre cercare anche la seconda, purtroppo.»

discrepanza naturalistica, altre precarietà di senso. Una di queste si troverebbe sempre nella strofa iniziale, dove non si spiegherebbe quel «Tu pensoso» del v. 12 se non immaginando che all'origine dell'isolamento vi sia piuttosto un pensiero, uno stato interiore, la qual cosa però non sarebbe vera per il Monticola geneticamente solitario. Incerto apparirebbe anche quel richiamo analogico fra «Passero solitario» di v. 2 e «Io solitario» di v. 36, se il termine "solitario" per il passero fosse parte integrante di un nome polirematico e non un aggettivo, quando è sicuramente aggettivo per l'io lirico che sta parlando.

Qualcuno potrebbe replicare che l'autore fa uso di licenze poetiche. Tuttavia alla liceità fantastica della poesia giungeremo dopo sotto tutt'altra condizione, perché ora, nell'ipotesi di un'immedesimazione io-Monticola, con più grave allarme bisogna riconoscere il rischio di un'incongruenza nello sviluppo del senso ultimo dell'intera lirica. Mi spiego. In I strofa è stato descritto il comportamento dell'uccello. Nella II strofa, dove il poeta costruisce l'analogia di sé con l'uccello («Oimè quanto somiglia / Al tuo costume il mio! ... / [...] / Non curo, io non so come ... / [...] / Io solitario in questa / [...] / Indugio in altro tempo») introduce in realtà con esso anche una differenza, che a ben guardare già comincia con il rammarico dell'esclamazione «Oimè» ma si annuncia meglio con quel «io non so come» del v. 22. La differenza sta nel fatto che il poeta è consapevole di un "arcano" che lo riguarda, cioè della stranezza («Quasi romito, e strano») di un costume solitario imponderabilmente forzato, mentre l'uccello è del tutto ignaro del suo. Difatti, nella conclusiva III strofa il comportamento dell'uccello è chiamato «vaghezza» che «di natura è frutto», mentre l'autore non vive in solitudine per ragioni naturali, cosicché l'isolamento è sentito come la causa di un futuro doloroso pentimento. A questo punto, cioè allorché cessa l'analogia poeta-uccello, o comunque emergono i diversi sottostrati dell'analogia, si pone un'improprietà. Ma l'improprietà non è quella che si avvisterebbe con logica troppo immediata, di cui prima, circa l'isolamento genetico del Monticola, che non caratterizzerebbe elezione rispetto ai simili della specie, poiché vi sarebbe comunque elezione della specie sul resto del mondo degli alati. Impropria è semmai la differenza inconsapevolezza *versus* consapevolezza con cui l'autore tronca l'analogia, troncamento e differenza che si trovano esplicitati del tutto fra «Certo del tuo costume / non ti dorrai; che di natura è frutto» e «A me, se di vecchiezza / la detestata soglia / evitar non impetro / [...] / Che parrà di tal voglia?» Cioè, se il Monticola è inconsapevole e non fa che assecondare la natura e non soffrirà, nulla vi è in esso di speciale rispetto ad altri uccelli di qualsiasi specie; il suo costume è così per natura e non una prerogativa nobile né individuale né della specie: tutto il mondo animale salvo l'uomo, che se ne sappia, inconsapevolmente asseconda la natura, ed è perciò inopportuno rappresentarsi nobilmente attraverso di esso (attraverso qualsiasi animale). D'altra parte, se l'autore è consapevole e sa che la spinta alla solitudine viene da una forza superiore alle sue risorse coscienti e sa che soffrirà, non può adeguatamente rappresentarsi con chi non adopra nessuna forza, né di reazione né di resistenza ad amari presentimenti di dolore, forza quest'ultima che, al contrario, il poeta deve mettere in atto e che lo eleva rispetto ai simili.

Nessuna improprietà vi è invece nello sviluppo del canto se nel rapporto poeta-uccello non c'è da considerare alcuna corrispondenza elettiva della specie, che significa rinunciare all'idea del Monticola. Si potrebbe pensare addirittura a un volatile qualunque, nemmeno

a un passero, poiché neanch'esso si presta interamente alla descrizione che se ne dà nella lirica non possedendo affatto un "canto" (cinguettio) armonioso, se non fosse che la parola "passero" è quella scritta. Il che significa interpretare il testo per quello che è: una finzione poetica<sup>2</sup>, la quale rinvia, certo, alla condizione reale dell'autore, ma attraverso passaggi immaginari, poeticamente leciti (e siamo tornati alla liceità delle fantasie poetiche), sullo strano isolamento soggettivo (avevamo avvertito il richiamo del v. 2 al v. 36) di un passero comune, malinconicamente pensoso (lo avevamo supposto al v. 12) e non geneticamente solitario, sulla «vaghezza» dei fatti di natura, che giustificano la pensosità solinga di un uccello socievole ma triste, e sulla diversa elezione umana del poeta.

La questione *Passer Italiae* o *Monticola solitarius* rimane aperta in ambito critico. Vi ho qui insistito perché il "riferimento del testo a se stesso" non è solo la condizione entro cui un lettore fruisce della "funzione poetica", ma è anche il principio a cui il critico si dovrebbe attenere per verificare il funzionamento dell'opera, che implica sia la congruenza testuale interna sia la convenienza delle referenze esterne. Anzi, il critico ha su quel principio una responsabilità in più, che è determinare tutti i significati dell'opera, cioè quelli espliciti e quelli *inclusi* nelle forme, o *taciuti* se inclusi involontariamente, da come si producono in quel processo di significazione che chiamo "semiosi poetica". Il processo richiede, in più appunto, l'analisi di ciò che ora compendio sotto uno stesso nome di "significanti", dagli elementi del ritmo alle microstrutture grammaticali che acquistano rilievo semantico alle figure retoriche e tropiche, ovvero di tutto quel che aggiunge o sposta significati nel testo, di modo che oltre a esaminare di esso "cosa dice" oggettivamente si valuti "cosa risponde" suggestivamente alla lettura. Ora, poiché tale è il lavoro che mi accingo a condurre, in via preliminare era necessario stabilire che il *Passero solitario* fosse un passero comune affinché quel che dirò appresso risultasse coerente.

E chiarito questo torniamo a quei primi quattro versi del canto. Faccio presente che per indicare lettere, parole e fatti ritmici non userò grafie e simboli specialistici e sconosciuti ai più ma quelli del buon senso comprensibile o concordati nella spiegazione.

Cominciamo osservando che l'effetto di solitudine del passero non si percepisce tanto nell'attributo che lo definisce («solitario» indica solitudine ma non ne dà un così grande effetto) quanto nell'immagine del luogo dove esso è ritratto: sta sulla vetta di una torre, perciò lontano dal brulichio della vita. Per giunta su quella vetta ci si giunge con il moto verbale ascendente «D'in su», ascensione costruita dal senso della serie di preposizioni

---

<sup>2</sup> In tal senso si pronunciava, al contrario di Matucci, l'emerito professor Hermann Wetzel in un articolo su *Italienisch* n. 40, 1998: «Nel momento in cui Leopardi scrive una poesia dal titolo "Il passero solitario" risulta chiaro ad ogni lettore che non si tratta di un testo divulgativo con dominante funzione referenziale, come potrebbe essere un articolo enciclopedico sotto la voce 'Passero solitario', ma che si tratta invece di un testo con una funzione essenzialmente poetico-estetica. 'Funzione essenzialmente poetica' non significa che nella poesia le altre funzioni linguistiche – in modo particolare la funzione referenziale – manchino, ma semplicemente che tale funzione è momentaneamente sospesa fintantoché il lettore abbia esaminato e apprezzato la funzione poetica, il riferimento del testo a se stesso, la sua struttura artistica. [...] Di fronte alla descrizione così dettagliata di questo (anti-)uccello fatta nella poesia, non si può fare a meno di stupirsi del fatto che i critici letterari non si siano attenuti all'immagine sviluppata nel testo poetico stesso e abbiano invece voluto a tutti i costi porre il poeta a confronto con le caratteristiche extraletterarie di un ben determinato tipo di uccello. [...] Almeno per quanto riguarda Leopardi, si dovrebbe quindi poter chiaramente constatare che i riferimenti al mondo reale si pongono in secondo piano rispetto ai significati che il poeta stesso crea nel mondo immaginario delle sue poesie.»

“da-in-su” e dall’elisione della “a” di “da”, che si unisce in sillaba con “in” e incalza il “su”. Inoltre la torre è «antica», quindi lontana anche in senso temporale dall’attualità e dunque sempre dalla vita. E ancora, l’isolamento dell’altitudine è espresso dalla fonetica di v. 1, un’allitterazione che per adesso attribuiamo genericamente alle “t” (vetta, torre, antica), nel cui suono sentiamo evocata l’altezza e impressa la distanza della vetta.

È ovvio tuttavia che all’effetto di solitudine concorre anche la parola «solitario» in v. 2, senza la quale la fonetica e la semantica del v. 1 condurrebbero alla sola impressione di altitudine e distanza. A questo punto, data la concomitanza di «solitario» e «vetta», si può dire che la solitudine è intesa dislocata in una “altezza”, cioè trapela l’idea che isolandosi ci si pone in alto, non semplicemente ci si distanzia, rispetto alle cose da cui ci si separa. Qui abbiamo già un discreto elemento di riflessione per capire che la solitudine di cui si parla è, oltre che uno stato esistenziale, la figurazione di una diversità, che consiste in una statura identitaria elevata. E nello stesso tempo sappiamo (dal precedente accertamento sull’uccello) che questo tipo di elevazione dell’io è soggettivo di ogni creatura solitaria.

Ma esaminiamo più a fondo il v. 1 e iniziamo verificandone meglio l’allitterazione che s’è detta poc’anzi. Se consideriamo che la “d” e la “t” sono entrambe consonanti occlusive dentali, con l’unica differenza che la prima è sonora e la seconda sorda, possiamo inserire i due fonemi in una sequenza unica “d-tt-d-t-t”, dove la prima “t” è anche intensa (scritta doppia). L’allitterazione è dunque non di tre ma di cinque foni quasi uguali, il cui primo (d) segna l’inizio del tema fonemico con la sonorità e dal secondo al quinto lo sviluppano con una marcatura di intensità (tt), un’altra sonorità (d) e due sordità (t-t). Peraltro faccio notare che la “d” iniziale insiste sull’onomatopea di un tocco di campana, “din”, quasi dando come uno squillo iniziale di richiamo. E ancora, la separazione della preposizione “su” dall’articolo “la” evita di accentuare troppo (con l’intensità) il fono “l”, che altrimenti costituirebbe una seconda clausola fonemica di disturbo al tema acustico fondamentale. Il fono notevole è quindi “d/t”, che sta nelle sillabe (metriche, o posizioni Pn) 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, ovvero intervallate prima da tre, poi da nessuno, poi da uno, infine ancora da uno gruppi fonemici diversi, cosicché il suono allitterante acquista un andamento che si cala sulla prosodia complessiva di verso nel modo particolare che vedremo fra poco.

In secondo luogo, stiamo ascoltando nelle orecchie mentali un endecasillabo (giacché la “e” finale di “torre” e la “a” iniziale di “antica” si uniscono in sinalefe e la sillaba metrica che ne risulta è “rean”). Separando le posizioni con trattino e scrivendo in grassetto i foni “d/t”, possiamo cominciare a rappresentare questo endecasillabo così:

**din** - su - la - ve - **tta** - **del** - la - tor - rean - ti - ca.

Forse occorrono due brevi chiarimenti. Nella rappresentazione ho formato la sillaba “tta” con attacco a consonante doppia, trasgredendo la norma della divisione sillabica. Me ne sono sentito autorizzato dal fatto che detta norma è sotto alcuni riguardi una convenzione ortografica non calata del tutto nella materialità fono-articolatoria delle parole. Pertanto ritengo non corretto rappresentare quell’elemento ritmico (“t” intensa) nella forma “vet -

ta” come se esistessero due distinti foni “t”<sup>3</sup>. Per quanto riguarda invece “d’in” apostrofato scritto “din”, considero l’apostrofo un segno inutile nella fonemica della sillaba metrica.

Ora prendiamo in considerazione l’aspetto accentuativo del ritmo e verifichiamo dove cadono gli accenti del verso (gli ictus). A tale scopo ci vuole un’altra precisazione. Vi sono implicazioni diverse nel modo di stabilire le tonicità versali, perché in sostanza si tratta di accertare il riempimento di un astratto schema metrico con il concreto materiale verbale, mettendo in gioco fra le altre cose i rapporti fra sillaba linguistica e posizione metrica e quello tra accento linguistico e ictus metrico. Dunque si va dal puro calco dello schema, che come noto nell’endecasillabo vincola solo alla tonicità della 10<sup>a</sup> posizione e una delle due fra 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (liberi gli ictus sulle altre, una o due sillabe finali ovviamente atone oppure verso tronco), all’ossequio del canone che recupera la tradizione letteraria, alla scansione di rispetto fonico-linguistico, a quella libera che pone gli ictus dove l’interprete li intende. Tali presupposti e i postulati più o meno dichiarati (se sia valido ictus su accento secondario di parola polisillabica, se sia valido sui monosillabi, sulle preposizioni articolate e altro) influenzano l’analisi metrica degli stessi metricisti, tanto da consigliare anche qui a formulare preliminarmente il criterio di scansione adottato. Dico perciò che seguo soprattutto la percezione fonico-linguistica, con qualche attenzione alle presumibili – ma non dimostrabili – intenzioni dell’autore e alla grammatica. E quindi, siamo di fronte a un endecasillabo con ictus di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> posizione (schema 1.4.8.10) per le seguenti ragioni. Il risultato scansionale immediato è quello che dà schema di ictus obbligatori e principali 4.8.10, ma ho già prima descritto l’importanza della giuntura delle preposizioni iniziali “d’in”, che in più sostituisce morfologicamente una preposizione “da” molto marcata e che, sommando le cose, autorizza a mio parere l’ictus di 1<sup>a</sup>. Osservo poi di nuovo che è stata preferita la separazione della preposizione “su” dall’articolo “la”, forse per evitare un probabile “scontro” P1-P2 e perciò un’incertezza della posizione con ictus, operazione che confermerebbe l’ictus in P1 (e a mio parere lo fa percepire effettivamente meglio). Non credo invece che la preposizione «della» sia stata scelta articolata per collocare ictus in 6<sup>a</sup> posizione. La variabilità degli schemi accentuativi di Leopardi può far ipotizzare un endecasillabo 1.4.6.8.10, ma le ragioni semantiche guidano a collocare la cesura di verso sull’emistichio quinario «D’in su la vetta |...» indicando così una struttura “a minore” con primari in 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e secondario in 1<sup>a</sup>, dove i due emistichi si rispondono armonicamente se non c’è ictus di 6<sup>a</sup>. Queste sono le mie conclusioni da non-metricologo ma da discreto, almeno credo, lettore di poesia. Per cui, apponendo l’accento acuto sulle sillabe con ictus ora il verso sarà rappresentabile così:

---

<sup>3</sup> Il parlante ha sentore dell’importanza della sillaba come elemento vocale che sta immediatamente sopra ai singoli foni, mentre è difficile formarne una nozione semplice e completa. Dal punto di vista fonatorio essa può essere definita come unità elementare dell’emissione d’aria nella pronuncia di una parola. Per esempio le parole “pal-co” e “bar-ca” comportano due emissioni d’aria, ma è impossibile ammettere che “astro” si esegua con la prima emissione in “a” e la seconda in “stro” (come vuole la norma per “a-stro”), invece che con la prima in “as” e la seconda in “tro”. Altrettanta difficoltà vi è in molti casi di consonante doppia, dove la norma vuole la separazione del doppio grafema. La questione può dipendere dal tipo di consonante. Nel caso di costrittive e occlusive nasali, una prima parte dell’intensità è dovuta effettivamente a un’emissione d’aria e il completamento alla successiva emissione (es. “del-la”, “tor-re”, “som-ma”). Con occlusive orali e affricate un’emissione d’aria sembra invece concludersi con la sola predisposizione del punto articolatorio di occlusione della consonante che si sta per pronunciare, la quale è realizzata pienamente con l’emissione seguente (es. “sa-cco”, “pa-zzo”). Al di là della norma, basata sull’andamento dell’intensità dei fonemi, la fonologia è ben consapevole dei casi anomali che ho menzionato, e all’ultimo caso detto appartiene la parola “vetta”.



dín - su - la - vé - tta - del - la - tór - rean - tí - ca.

È inevitabile notare la particolare movimentazione del fenomeno acustico versale, in cui il ritmo del fono allitterante “d/t” e degli ictus, chiamando temporaneamente “riposo” una sillaba priva sia del fono sia dell’ictus, è una sequenza prosodica siffatta:

fono sonoro con ictus - due riposi - ictus senza fono - fono sordo intenso senza ictus - fono sonoro senza ictus - riposo - fono sordo con ictus - riposo - fono sordo con ictus - deposizione.

Il verso è piano (secondo lo schema base dei versi italiani) e l’ultima sillaba non si avverte come riposo ma come finale atono di verso, che è la naturale “deposizione” metrica di un verso piano. La movimentazione consiste di una vivace variabilità della coesistenza degli accenti e dei foni sordi e sonori in questione e dei riposi sillabici intermedi, che sul finire di verso (da P8) si normalizza. Questo andamento, quando immediatamente dopo si è giunti a nominare il passero e quindi a un’immagine contestualizzata<sup>4</sup>, sembra aver figurato un movimento alare dapprima sincopato e che infine si depone, come quello di un uccello che raggiunge in volo un punto d’appoggio per fermarvisi. La figurazione sembra azzardata, un’invenzione da lettore fantasioso, se non fosse che abbiamo altre due circostanze testuali che riducono assai l’azzardo e aumentano notevolmente la validità dell’impressione. Un “arrampicamento” infatti era già stato annunciato, s’è visto prima, dall’idea ascensionale dell’iniziale serie di preposizioni “da-in-su”. La seconda circostanza la troviamo nel v. 2.

Orbene, l’immaginato arrampicamento significherebbe che il passero per isolarsi aveva compiuto un volo di risalita dal basso della campagna all’alto della torre antica. Il fatto vorrebbe dire che esso non sta fermo sulla torre appartato da sempre, bensì compie dei voli da giù a su e da su a giù. E infatti nel v. 2, «alla campagna» appare come una nuova precipitazione, un tuffo, un altro volo dall’alto in giù alla valle. Ovvero, «D’in su» in v. 1 (che come significante pare rivestire un doppio ruolo) e «alla campagna» in v. 2 ci fanno esitare tra il significato letterale di un cantare “verso” la campagna destinataria del canto e un’idea di “moto per luogo”, semanticamente in ragione delle preposizioni “da” (sebbene elisa) e “alla”, e sonoramente in virtù dell’insistenza per metà v. 2, lunghissima assonanza, sulla vocale aperta “a-a-a-a”, che si è detta precipitazione o tuffo. Ciò appare inoltre dal confronto ritmico fra il v. 1 e il v. 2, l’uno movimentato e l’altro (endecasillabo 1.6.10) ad andamento largo e disteso, anche qui figurativamente con un solo colpo d’ala nel mezzo, l’ictus di 6<sup>a</sup>, e la linea planare del successivo fonema “a” (sottolineato):

pás - se - ro - so - li - tá - rioal - la - cam - pá - gna.

Possiamo altresì motivare l’impressione con l’ausilio dei versi che seguono. Nel v. 3 il verbo “andare” di «cantando vai» è un fraseologico e indica solo la ripetizione o insistenza

<sup>4</sup> Ovvero non tratto di tanto discusso fonosimbolismo, ma del senso di una sonorità riaccordata a un determinato contesto in modo non ripetibile.

dell'azione reggente: il cantare. Ma nel v. 4 il verbo "errare", che sintatticamente riguarda l'armonia, procura comunque l'idea di un moto vagabondo, restituendo valenza semantica attiva anche al precedente "andare" cantando del passero, talché sembrano vere e proprie azioni entrambi il cantare e l'andare. In questo modo appaiono errabondi sia l'armonia del canto sia colui che canta, e poiché l'armonia erra «per questa valle», nella stessa valle sembra errare il passero cantore. Si noti peraltro che il v. 4 perfeziona con lo schema di ictus 2.6.10 l'andamento largo e disteso già appartenente al v. 2:

ed - ér - ra - lar - mo - nía - per - que - sta - vál - le.

Infine, procedendo per altra via, pare legittimo considerare un richiamo analogico fra il poeta e l'uccello i due sintagmi nominali «Passero solitario» e «Io solitario». Perciò è anche plausibile associare analogicamente le intere espressioni «Passero solitario, alla campagna / Cantando vai» e «Io solitario in questa / Rimota parte alla campagna uscendo». E se è plausibile questa analogia, poiché il poeta esce e si inoltra nella campagna, è pure motivata l'immagine del passero che canta mentre va lungo la campagna.

Nell'immaginario aperto dalle pieghe formali e di rinvio semantico, dunque il passero di Leopardi sembra volare nella valle e poi tornare al suo ritiro solitario della torre. Il fatto dev'essere quindi che nella valle inspiegabilmente non raccoglie gioia. E cosa dire dell'io lirico, che prima ancora di parlare di sé antropomorfizza così bene del proprio malessere quella piccola creatura dell'aria, facendosi percepire talmente intimo con essa, eccetto la coscienza ovviamente, tanto da poterlo chiamare "Passero leopardiano"? Non malinconico e solitario per natura, il Passero leopardiano è un'anima assetata di grazia e conoscenza e amore a cui davvero non bastano l'allegria e gli spassi dei simili. Questo "io" è tormentato, desideroso di sperimentare la vita e gli affetti ma a ogni tentativo di soddisfare il desiderio respinto all'isolamento dalla cognizione chiara e disperata del suo essere infinitesimale e della realtà peritura – è quel mirare «al piacere, ossia alla felicità» di cui «non resta pago» e per esorcizzare la quale l'io razionale deve elaborare una «teoria» (*Zibaldone*, 165-179) – e perciò «si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero della immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprensibile dell'esistenza» (*Zibaldone*, 3171-3172). Allora l'esistenza stessa è un tradimento, e il sentimento del tradito lo spinge a cantare solitario ed errabondo lo strappo tra il fascino della valle terrena e la verità, in un canto concepito come ansietà testimoniante, unico senso della sopravvivenza.

Ma di questo, alla conclusione. Ora estendiamo la lettura all'intero testo. Ebbene, tutti i suoi contenuti espliciti dicono il contrario dell'impressione avuta sull'esordio e che fin qui ho motivato. Infatti più avanti leggiamo: «Tu pensoso in disparte», «Non compagni, non voli», e poi ovviamente dopo l'instaurazione dell'analogia io-uccello: «Non curo, io non so come», «Quasi fuggo lontano; / Quasi romito», «Io solitario in questa / Rimota parte». Cioè la lirica afferma che il Passero leopardiano non vola, è un solitario inguaribile e sta sempre nell'eremo, in disparte, a guardare senza essere attratto da nulla e a cantare, e intense e incalzanti sono le immagini di separazione da gioia, festosità, conforto di affetti o semplice compagnia. Eppure nei primi quattro versi si crea una ambivalenza tra contenuti ed effetti

dell'espressione, una "fluttuazione" della significazione riluttante a chiudersi in un senso univoco immediato. Tale ambivalenza, o "indecidibilità", se percepita, reca con sé anche una latente interrogazione sui successivi significati di appartatezza, rifiuto di socialità e diletto, fuga, romitezza, che riguardano stavolta la coscienza del poeta, e sempre latentemente induce una titubanza davanti al «non so come», davanti al fatto che non vi sia vera fuga ma un «quasi» fuggire, e che sia solo un «quasi» essere romito (vedi i "quasi" della riflessione appena citata da *Zibaldone*) e infine di un sentirsi «strano» e non già "estraneo". Il risultato del canto è allora tutto una doppia lettura. Quella del pensiero e dei significati diretti parlerà di un costume solitario pur nel mezzo di un clima festoso e nel pieno della gioventù, *habitus* di cui il poeta si pentirà sconsolatamente in vecchiaia, e questa lettura convoglia verso un sentimento di amarezza. L'altra lettura è quella che si introduce nei sotterranei allusivi e impressionistici della formalizzazione poetica del pensiero. E qui la sotterraneità avvolge invece in un tessuto di indeterminatezza, stato di esitazione, in uno "stallo" che assapora proprio un contrasto fra l'impulso all'esperienza vitale e il distacco esistenziale.

Ci si può chiedere se questa duplicità di strati poetici sia stata progettata dall'autore. Mi limito a dire, in breve ma meglio che nel precedente cenno sulla responsabilità del critico, la mia teoria, ovvero ciò che io credo avvenga nella poesia almeno da quell'incunabolo di radicale cambiamento che fu la rivolta romantica, la quale con il suo soggettivismo lirico evocativo ed emozionale precorse le, o sfociò nelle, poetiche della suggestione, della visionarietà e del discorso introflesso, dal simbolismo francese a quello di lingua tedesca fino all'ermetismo italiano. Ebbene penso che almeno da lì in poi la statutaria semantizzazione del piano formale-figurale della lingua poetica si sia venuta amplificando, potenziando, sia negli accorgimenti ritmici sia nelle scelte verbali che li soddisfano, cioè credo che quella poesia risponda a una plurivocità espressiva verso cui l'autore tende non asservendosi a stringenti vincoli di inequivocabilità contenutistica e assecondando invece presentimenti musicali e semantici testualmente comunque pertinenti. Da una tale strategia linguistica aperta, che pure produce in armonia formale la congruenza concettuale, penso che inevitabilmente emergano anche elementi di sostrato profondo, che sono le remote associazioni mentali di un poeta, le evocazioni latenti, i significati subconsci, che egli allora dispone non già o non solo nei contenuti consapevoli da scrivere ma in un'altra lingua interna al testo di riverbero alla lingua diretta, nella quale altra lingua si situa la motivazione recessa dell'espressione, di cui si può cercare il senso, che cioè può essere interpretata<sup>5</sup>. Ma questo non è il progetto predeterminato di una o di un'altra poesia, bensì una tensione che agisce, una concezione letteraria e un'attitudine scrittoriale con cui il poeta risponde alla chiamata dell'ispirazione, senza avvertire il risultato dello strato poetico ulteriore ma solo sentendo

---

<sup>5</sup> In piena maturità degli approfondimenti sulla semantica del testo poetico, Beccaria 1975 produceva un noto studio sulle «figure ritmiche capaci di liberare dei significati aggiuntivi, dei significati latenti, potenziali.» Nella posizione di Beccaria, esemplare di quelle generali, c'è però un limite logico. Egli conviene infatti che «Il significante in poesia è disancorato dalla sua funzione strettamente linguistica e rinnova in una sorta di simbolo la parola, le ridona una frangia di senso che tocca meno l'intelletto, le operazioni linguistico-comunicative, e più la sensibilità, l'inconscio, il preverbale, i contenuti mentali non comunicabili», ma nega che esso possa recare anche significati non dipendenti da quello linguistico diretto cui il significante è ricordato, e asserisce che: «quando il suono è dal poeta legato, arbitrariamente, a un significato, emergono qualità che lo alleano a tale significato e lo connotano nel senso del significato», diversamente da quanto io penso.

che all'espressione usata si accompagna una eco di pienezza come desiderava. Vi è quindi spesso la possibilità e in alcuni poeti la necessità di tentare una doppia lettura del testo.

Tornando a Leopardi, nel senso anzidetto si può fare l'esempio di una variante come quella che in *A Silvia* (v. 16) corregge le famose «carte» degli «studi leggiadri» prima in «dilette» e poi definitivamente in «sudate». A fronte della leggiadria il poeta bilancia il senso del microtesto con la profusione di cura e fatica degli studi per i quali di sé «si spendea la miglior parte». In tal modo si è anche mantenuta l'accentazione del relativo verso e si è richiamata la fonetica «s-tu-d» (con «su-d-t») del verso precedente. Ma ciò vuol dire che la selezione verbale era all'interno di un paradigma molto vasto, comprendente addirittura termini di significato opposto (dilette *vs* sudate), e che dunque a determinare la scelta non è stata l'esattezza del significato referenziale del termine ma la possibilità di un «segno» fonico-semantico di calarsi in un modo pertinente entro l'espressione. Infatti cosa è *incluso* involontariamente nella pertinenza del segno in esempio? Appare ragionevole pensare che leggiadria e fatica degli studi, oltre che un bilanciamento di impressioni da rendere nel testo, siano una contrastata condizione intima, la quale porta a considerare lo «spendimento» della parte migliore di sé non un consumo di semplici energie (del «tempo mio primo» è stato già detto al verso precedente) ma una sublimazione della libido: gli studi e la scrittura non sono leggiadri e dilette bensì leggiadri e sudati come l'atto sessuale, «spendono», cioè sostituiscono, l'atto sessuale. D'altronde «il fior de le forze» che è nelle annotazioni in margine al manoscritto viene scartato a favore de «la miglior parte», in rima con «carte», sostituendo l'idea della risorsa fisica con quella di una risorsa interiore e indefinita.

Ciò che qui voglio ribadire insomma è che il testo poetico nasconde più cose di quante il poeta ne progetti, e questo vale anche per chi della progettualità fece un caposaldo della propria scrittura<sup>6</sup>. Ma è appunto la Poesia, che opera sul confine fra coscienza e latenza e nella formalizzazione cerca una sorta di scioglimento catartico dell'intreccio di pulsioni e pensiero. È la funzione poetica, essenziale, s'è detto iniziando, a un uomo come Leopardi, da lui sentita come «misura» della propria identità, adempiente la modellizzazione dell'io. D'altronde la reiterazione correttiva del capitale poetico accumulato a mano a mano dura per lui fino alla fine dei suoi giorni, come nel sentore che nella modellizzazione di questo io poetico vi sia sempre qualcosa da rifinire, da risolvere ancora definitivamente.

Misura di sé, dunque, e per noi ora più chiaro connotato del conte Giacomo Taldegardo, del quale nei versi esaminati abbiamo sperimentato la doppiezza, come si diceva sempre

---

<sup>6</sup> Nonostante la tendenza progettuale, già dalle prime carte dello *Zibaldone* Leopardi concepisce la sua poetica del vago e dell'incerto, quasi intuendo perfino l'evoluzione futura della poesia e delle possibili analisi linguistiche. A proposito di una «immagine» avuta su un verso del Chiabrera ragiona: «Ora, lasciando se l'immagine ch'io dico sia conveniente o no, certo è che non è voluta dal poeta, e ch'egli perciò deve schivare questa illusione quantunque momentanea (...) eccetto s'ella non gli piacesse come forse si potrebbe dare il caso [...] e d'altra parte è bene che il lettore stia sempre tra le immagini. [...] Anzi questa sarebbe la sorgente di una grand'arte e di un grandissimo effetto procurando quel vago e quell'incerto ch'è tanto propriamente e sommamente poetico, e destando immagini delle quali non sia evidente la ragione» (*Zibaldone* 26). E sulle idee nascoste che si aggiungono a un significato linguistico torna poco tempo dopo scrivendo: «Le parole, come osserva il Beccaria (*Trattato dello stile*) [Cesare Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, 1770] non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno, immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole», distinte dai «termini» che invece sono «esatti» e non danno immagini accessorie (*Zibaldone* 109-111).

in principio, e tolto il velo a uno dei significati che secondo Bonifazi «la lingua leopardiana *non dice* esplicitamente».

Sulla questione dell'io, o io-poesia, è infatti il caso di porre attenzione proprio intorno all'XI dei *Canti*. Spesso considerato un componimento minore, secondo la gran parte dei commentatori *Il passero solitario* concerne il discorso leopardiano sulla memoria. A me pare che il canto sia importantissimo e che il tema ivi trattato sia piuttosto l'io in un rapporto ben specifico con la solitudine. La solitudine, ripetizione tematica come la giovinezza e la rimembranza, sorta di attrazioni fatali sparse pressoché in tutti gli idilli, qui assume un significato e un ruolo particolari. Intanto costituisce, come s'è visto, la personale eletta diversità, nella quale si forma l'io in grado di sostenere «l'inganno estremo» e «l'infinita vanità del tutto» denunciati con parole potenti e definitive "A se stesso". Ma di più, nel canto XI la solitudine è il costume riconoscibile che sta edificando – o ha edificato, nella finzione poetica questo indizio non c'è e il quando non è determinabile – l'io a un tempo esistenziale e poetico. Cioè, risultato di contrasti profondi fra il desiderare e il non trovare un senso al desiderio, quell'isolamento coartato da una forza quasi inconscia, pur recando stranimento – attuale nella finzione – e presagio di amarezza – futura nella finzione – conferisce almeno – nella realtà – l'unica identità degna, confacente all'assurdità del tempo che "trapassa": quella dell'io cantore il cui canto, dolente ma armoniosa testimonianza di sentimento e meditazione, può perdurare oltre il tempo finito di una vita. La parte più avvincente della lirica è infatti l'iniziale immagine "nascosta" dell'andare cantando per la valle e del tornare solitario sulla torre. Quindi allo strato non esplicito del testo sono da intendere due cose: una, che in un dramma intimo, qui si tratta di solitudine forzata e al contempo ragionata, e l'altra, la professione in versi della personale funzione nel mondo.

Detta nei versi e nella forma taciuta di un senso *incluso*, questa professione, questa identificazione della sua persona con la letteratura e precipuamente con la poesia, che indicavo aprendo la tesi, è più intensa e significativa di quanto il poeta potesse dichiarare in modo consapevole, appassionatamente al Giordani nel '17, ma soprattutto in una pagina matura del '28, che riguarda da vicino la conclusione a cui siamo giunti e dove si legge: «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza [...] e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da sé compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo, sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui» (*Zibaldone*, 4302).

Ora, in qualunque epoca composto ma di certo collocato strategicamente in quel punto del macrotesto, *Il passero solitario* suggerisce quella versione della solitudine, la costruzione dell'io fin da quando «la beata gioventù vien meno». E ponendolo alla fine delle canzoni filosofiche e come prologo degli idilli, Leopardi inquadra anche la sua identità di poeta in quell'autobiografia in versi che sono i *Canti*. In qualunque epoca pensato e tralasciato, solo poco prima del '35 egli capisce che quello era il tassello mancante, un tassello inevitabile del suo Libro e della narrazione di sé.

Luigi Arista

(Da una possibile circolante versione del 2011, completato e pubblicato a maggio 2017)