

# La ferita cognitiva e la sfida della testimonianza Guerra e mass-medialità nella poesia italiana degli anni Novanta del Novecento

Germana Dragonieri

Pubblicato: 3 agosto 2023

## Abstract

The conflicts breaking out in the 1990s inaugurate a new typology of war, global and televised, now totally devoid of spatial and political boundaries. The contradictory essence of the medium of television, which at once shows and hides the horrors of the wars to the western public, sharpens a sort of ‘cognitive wound’ in the Italian poet, who feels torn between the sensation of being involved in the reality of the conflicts and the impossibility of witnessing them directly. The article outlines a comparison between two poetry collections that both try – even though in a different manner – to bear witness to the current wars: *Sette canzonette del Golfo* (1994) by Franco Fortini and *Notti di pace occidentale* (1999) by Antonella Anedda. The aim of this comparison is to highlight the opportunities for poetry to counter the inauthenticity of the mediatic language and to redeem the Italian poet from its passivity towards the violence of history.

I conflitti esplosi negli anni Novanta del Novecento inaugurano una nuova tipologia di guerra, globale e televisiva, ormai del tutto priva di confini spaziali e politici. La natura paradossale e contraddittoria del medium televisivo, che a un tempo mostra e nasconde al pubblico occidentale gli orrori della guerra, acuisce la ferita cognitiva generatasi in questi anni nel poeta italiano, scisso tra il senso di un qualche inevitabile coinvolgimento alla realtà dei conflitti e l'impossibilità di una testimonianza immediata e credibile. Attraverso il confronto tra due opposti e speculari tentativi di rispondere all'urgenza di una testimonianza del presente, le *Sette canzonette del Golfo* (1994) di Franco Fortini e la raccolta *Notti di pace occidentale* (1999) di Antonella Anedda, l'articolo si interroga sulle possibilità per la poesia di contrastare l'inautenticità e la strumentalità del linguaggio mediatico e di riscattare il poeta italiano e occidentale dalla propria passività di fronte alle violenze della storia.

**Parole chiave:** Guerra; mass-medialità; Novecento; poesia; testimonianza.

**Germana Dragonieri:** Università Ca' Foscari Venezia

✉ [germana.dragonieri@unive.it](mailto:germana.dragonieri@unive.it)

È nata a Bari nel 1996. Conseguita la laurea in Lettere a Bologna, nel 2021 si è specializzata in Filologia moderna all'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi sulla poesia pugliese del Novecento, pubblicata nel 2022 col titolo *Lucciole. Il paradigma naturale nella poesia pugliese del Novecento* (Pesaro, Metauro). Dal 2022 è dottoranda in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

Copyright © 2023 Germana Dragonieri

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

– E lo dicono in noi? Anche per noi sono morti?

E. Vittorini, *Uomini e no*

Dove c'è meno potere? Nella parola, nella scrittura? Quando vivo, quando muoio? O forse quando il morire non mi lascia morire

M. Blanchot, *La scrittura del disastro*

L'essere morti non ci dà riposo

M. Luzi, *Né tregua*

### 1. *La guerra globale*

«La guerra non viene più dichiarata, | ma proseguita. L'inaudito | è divenuto quotidiano».<sup>1</sup> Questi profetici versi di Ingerborg Bachmann, scritti intorno al 1963, colgono nel segno di una situazione geo-politica che si profilerà sempre più chiaramente – e orrendamente – a partire dalla fine degli anni Ottanta. Se è infatti da situarsi nel periodo della Grande Guerra l'avvio di quel processo di «normalizzazione dello stato di eccezione» di cui ha argomentato Giorgio Agamben nelle ormai celebri pagine di *Homo sacer* dedicate al concetto di biopolitica,<sup>2</sup> è tra la fine del Millennio e i giorni nostri che tale processo sembra pervenire al suo stadio più ambiguo, paradossale e violento.

I sanguinosi conflitti esplosi negli anni Novanta – tra i più cruenti e determinanti sul piano storico-politico quelli combattuti nel Golfo Persico (1990-1991) e nell'ex Jugoslavia (1990-2001) – spezzano infatti l'illusione di una vicina *pax universalis*, coincidente con la caduta del Muro di Berlino e la fine della Guerra fredda, dando invece avvio a quella che può essere tutt'oggi considerata «una terza guerra mondiale, combattuta a pezzi», come l'ha chiamata Papa Francesco nel discorso commemorativo del centenario della Grande Guerra. Venuta meno la moderna geometricità politico-spaziale, della quale il bipolarismo Usa-Urss era stato in qualche modo l'ultimo baluardo, i conflitti bellici di fine Millennio vanno a situarsi nell'ordine di una nuova tipologia di guerra che – senza necessariamente scomodare la categoria, tanto utile quanto scivolosa, della 'postmodernità'<sup>3</sup> – può essere definita una vera e propria *guerra globale*: una guerra de-spazializzata e de-istituzionalizzata, che si manifesta cioè in quel non-spazio informe e paradossale della globalizzazione dove cessano del tutto la mediazione dello Stato e l'interposizione della sua spazialità.<sup>4</sup> A questa polverizzazione della guerra contribuisce il medium televisivo che, a partire dagli anni Novanta e specificamente dalla Prima guerra del

<sup>1</sup> I. Bachmann, *Tutti i giorni*, vv. 1-2, in *Il tempo dilazionato* (1953), in *Poesie*, a cura di M.T. Mandalari, Parma, Guanda, 1978, p. 31.

<sup>2</sup> Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 17-26.

<sup>3</sup> Cfr. F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989 [ed. or. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 1984, 146, pp. 52-92].

<sup>4</sup> Quanto riportato in questo paragrafo segue le argomentazioni di C. Galli, *La guerra globale*, Bari, Laterza, 2002, pp. 50-56.

Golfo, viene a fornirci un esempio contingente e domestico dell'ubiquità (e dell'obliquità) della nuova guerra globale e mediatica, proiettandone, in diretta nei nostri salotti, gli orrori.

Privata della sua spazialità politica, della sua dichiarabilità e quindi della sua origine, la guerra sembrerebbe perdere anche – tanto filosoficamente quanto politicamente – la possibilità di finire. Se, come affermava Ugo Grozio agli inizi dell'età moderna, è vero che *pax finis belli*,<sup>5</sup> che la pace è il fine della guerra e dunque anche *la* sua fine, a cambiare nel nuovo paradigma della guerra è proprio questo: l'assenza, sconosciuta alla storia e al Novecento stesso, tanto di un *telos* della guerra quanto di una sua fine. La nuova conflittualità globale sembra attestare quindi l'avvenuta sostituzione del modello teologico-politico dell'*apocalisse* – che pure implicava, nella catastrofe, la rivelazione di un senso e quindi una catarsi, oltre che una fine inappellabile – con quello ben più inquietante dell'*apocatastasi*, per usare un paradigma sfruttato già da Marco Belpoliti in *Crolli* (2005): una fine che non smette mai di finire o, con le parole di Antonio Scurati, una «apocalisse senza rivelazione».<sup>6</sup> Nell'ottica di questa fine perpetua – e di questa guerra infinita che è forse il profondo significato, o quantomeno l'effettivo riscontro, dell'appello statunitense alla *Infinite Justice*<sup>7</sup> – a venir meno è l'idea stessa di pace, e di pace quale *finis bellis*.

Se, con Bachmann, la guerra infinita chiede di essere non più dichiarata, ma semplicemente proseguita, essa è anche laddove e quando sembra non essere, ovvero anche in quell'Occidente che, dalla fine della guerra fredda in avanti, scambia per pace quella che altro non è che una «tregua atterrita»,<sup>8</sup> con una formula usata da Antonella Anedda in un commento al titolo – amaramente ironico – della sua seconda silloge, *Notti di pace occidentale* (1999). Vittima della polverizzazione, della globalizzazione e poi della spettacolarizzazione mediatica dei conflitti è infatti, innanzitutto, la distinzione tra la pace e la guerra che gli assi spaziali e politici moderni e tardo-moderni, ormai tramontati, contribuivano a garantire. A prendere forma, tanto sul piano politico quanto sul piano della coscienza individuale (dunque poetica), è a questo punto uno strano e inquietante stato di «guace»: termine – foneticamente, quasi onomatopeicamente fastidioso – coniato da Valerio Magrelli ed eletto a titolo di una poesia di *Disturbi del sistema binario* (2006) che esplora proprio quello stato di indistinzione tra *inaudito* e *quotidiano*, «quando i fiumi | della guerra e della pace | si gettano in unico acquitrino, | in una stagnazione della vita | infestata di morte, | in un'effervescenza della morte | inquinata di vita».<sup>9</sup> Al poeta italiano e occidentale, che assiste alla violenza della storia da una posizione di solo apparente intangibilità, sembrerebbe non restare quindi che lanciare un doloroso appello, invitare all'*ascolto* del Male che alberga anche qui, tra le nostre case, nei nostri salotti: «Ascolta [...] | come anche qui sia guerra | diversa guerra | ma guerra – in un tempo assetato».<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Ivi, p. 59.

<sup>6</sup> Cfr. A. Scurati, *La tele-visione della-guerra: un'apocalisse senza rivelazione*, in *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri* (2003), Milano, Bompiani, 2022, pp. 283-287.

<sup>7</sup> L'operazione militare è stata poi rinominata – ed è conosciuta come – *Operation Enduring Freedom*.

<sup>8</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 69.

<sup>9</sup> V. Magrelli, *La guace*, vv. 4-9, in *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 5.

<sup>10</sup> A. Anedda, VI, vv. 3-5, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 14.

## 2. *La ferita cognitiva*

In un sistema-mondo in cui «il punto singolo è in contatto immediato col Tutto»<sup>11</sup> diventa difficile stabilire i confini tra interno ed esterno, tra attori e spettatori della storia, oltre che tra pace e guerra; in un simile contesto cioè, con le parole di Hans Blumenberg, «il naufrago non si distingue più dallo spettatore. Si è nello stesso tempo estranei e coinvolti nel moto ondoso della storia, perché esso è parte di noi, anzi noi siamo tale moto».<sup>12</sup> Gli eventi geo-politici che scuotono il mondo negli anni Novanta e che, con un'immagine presa in prestito ancora da Anedda, «prem[ono] alle pareti della stanza»<sup>13</sup> del poeta occidentale, sono da quest'ultimo percepiti come a un tempo lontani e vicini, estranei e domestici, *inauditi* e *quotidiani*, e il poeta che vi assiste è al contempo spettatore e naufrago, escluso dalla storia e insieme parte inalienabile – quando non obliquamente responsabile – di essa. Privato tanto di un rapporto empirico, quindi direttamente testimoniale (com'era stato per poeti come Rebora o Ungaretti), quanto di un rapporto di consanguineità genealogica o, per così dire, filo-archeologica con il fenomeno della guerra (sono invece i casi di Zanzotto e dei più giovani Fabio Pusterla e Franco Buffoni), il poeta italiano che guarda ai conflitti di fine Millennio si ritrova diviso tra l'esperienza, pure passivamente subita, della guerra – che è ormai dovunque e che gli si offre attraverso la televisione – e la sua completa *inattinibilità* esperienziale.

Questa sorta di schizofrenia cognitiva, che si manifesta relativamente alla percezione del fenomeno bellico, si inserisce perfettamente nel quadro clinico-sociale dell'uomo occidentale moderno e contemporaneo. Se già negli anni Trenta Walter Benjamin aveva segnalato una «atrofia progressiva dell'esperienza»<sup>14</sup> nell'uomo moderno, dovuta alla sua sovraesposizione al flusso informativo – ancora esclusivamente giornalistico, nel caso di Benjamin –, la nostra condizione di telespettatori in una società mediata<sup>15</sup> sembra portare a pieno compimento tale processo di atrofizzazione, spingendolo sempre più verso una «distruzione» integrale «dell'esperienza», per riprendere il titolo di un saggio di Agamben che sviluppa, calandole nella più vicina contemporaneità, le riflessioni benjaminiane.<sup>16</sup> Uno degli elementi qualificanti della condizione dell'uomo moderno è infatti, secondo il filosofo romano, proprio l'impossibilità di tradurre in esperienza l'eccesso di stimoli, immagini e informazioni cui egli è continuamente esposto nel flusso metropolitano e mediatico. Nel movimento incessante tra l'offrirsi e il negarsi – tra il costante *ammiccare* dei segni, come l'ha acutamente chiamato Gianni Celati in una delle sue «novelle sulle apparenze»,<sup>17</sup> e la loro vuotezza –, l'esperienza si ritrova continuamente differita da sé stessa, quindi distrutta.

<sup>11</sup> C. Galli, *La guerra globale*, cit., p. 55.

<sup>12</sup> H. Blumenberg, *Naufrago con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1979), trad. it. di F. Rigotti, B. Argenton, Bologna, il Mulino, 2001, p. 13.

<sup>13</sup> «ho freddo e solo piccole tregue di ironia. Il mondo preme alle pareti della stanza», in A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 39.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1982, p. 93 [ed. or. *Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955].

<sup>15</sup> Cfr. A. Scurati, *Televisioni di guerra*, Verona, ombre corte, 2003.

<sup>16</sup> Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Saggio sulla distruzione dell'esperienza*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>17</sup> G. Celati, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 61-95.

Ad aggravare questo corto-circuito percettivo nell'uomo e nel poeta occidentale contemporaneo concorre, oltre che lo stato di cose geo-politico e la qualità speciale dei conflitti di fine Millennio che si è voluti finora tratteggiare, anche la natura intrinsecamente contraddittoria del medium televisivo; natura che sembra sprigionare tutta la propria colpevole ambiguità proprio nella rappresentazione mediatica della guerra, come rivela emblematicamente quanto accaduto in occasione dell'operazione *Desert Storm*, scatenata da Stati Uniti e alleati contro la capitale irachena il 17 gennaio del 1991. Malgrado il dispiegamento senza precedenti di risorse produttive da parte dei network e in particolare della Cnn, che consentì per la prima volta nella storia la trasmissione in diretta televisiva dal fronte degli scontri, quella notte *non si vide niente*,<sup>18</sup> se non un cielo notturno attraversato da luci che fecero pensare più a uno spettacolo di fuochi artificiali che a un bombardamento aereo. I reporter e i telespettatori occidentali furono in quel caso accomunati da una visione ottenebrante e frustrata che, piuttosto che vedere qualcosa, «vedeva il proprio vedere»,<sup>19</sup> si guardava vedere: «Ci volle la guerra del Golfo, comunque, per mostrare appieno le possibilità onnicomprensive della televisione nella guerra: *il medium come unico messaggio*»,<sup>20</sup> scrive Bruce Cumings (riecheggiando, e in parte riadattando alle proprie argomentazioni, il celebre motto di Marshall McLuhan: «medium is the message».<sup>21</sup> Anche quando riesce 'tecnicamente' a mostrare qualcosa, la televisione di guerra sembra rivelare sulla propria natura di medium più di quanto non ci riveli sulla guerra stessa.

Come fa la riproduzione tecnica con l'opera d'arte, la mass-medialità sottrae agli eventi – e, per quel che ci interessa, agli eventi di guerra e in generale all'evento-guerra – la loro benjaminiana *aura*, la loro autenticità, la proprietà «dell'esistere unico e irripetibile di una cosa nel luogo in cui si trova». Il mondo, ormai dominato dalla ricezione del ri-prodotto (narrato, diffuso, visualizzato), perde la possibilità di fare esperienza dell'aura come della «apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina».<sup>22</sup> Lo strazio in sé terrificante del massacro diventa allora, per lo spettatore che vi assiste attraverso il teleschermo, uno «strazio» anche «percettivo e gnoseologico»,<sup>23</sup> come l'ha definito Andrea Cortellessa nel commento a una poesia tratta dalla raccolta *Meteo* (1996) di Zanzotto, *LIVE*, dedicata proprio alla visione televisiva e fantasmatica della guerra (nello specifico, a quella che allora si combatteva in ex Jugoslavia). Quanto più la guerra ci appare vicina e visibile, tanto più essa si allontana dalla nostra possibilità di vederla, di capirla (etimologicamente, di prenderla in noi) e di tradurla in esperienza.

<sup>18</sup> «We can't see anything. But it looks like fireworks on the Fourth of July», furono le parole del reporter americano Peter Arnett di fronte allo spettacolo tremendo dei bombardamenti. In M. White, *Site Unseen. An analysis of CNN's War in the Gulf*, in S. Jefford, L. Rabinovitz (a cura di), *Seeing through the Media. The Persian Gulf War*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994, p. 131.

<sup>19</sup> Cfr. A. Scurati, *La guerra del Golfo e la visione ottenebrante*, in *Guerra...*, cit., pp. 287-297.

<sup>20</sup> B. Cumings, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra*, trad. it. di P. Caroli, F. Pece, Bologna, Baskerville, 1993, pp. 3-4 (corsivo mio) [ed. or. *Was and Television*, London, Verso, 1992].

<sup>21</sup> Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 1993 [ed. or. *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964].

<sup>22</sup> Sul concetto di aura, si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 22-25.

<sup>23</sup> A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale* (1998), Milano, Bompiani, 2018, p. 645.

### 3. La sfida della testimonianza

Da questa ferita cognitiva sorgono le domande che attanagliano il poeta italiano contemporaneo, scisso tra il senso di una partecipazione alla realtà della guerra – inevitabile, vista la natura ubiqua dei nuovi conflitti, eppure passiva, nel senso tanto del *pathos* quanto dell'impotenza – e l'impossibilità di una testimonianza credibile. Come testimoniare, infatti, dell'*inesperito*, dell'*inesperibile*, e anzi proprio di quella faglia tra l'avvertimento interiore di un fenomeno e la sua esperienza esteriore? Come parlare delle vittime di guerra senza rischiare da un lato di sostituirsi al loro dolore, precipitando nell'ambiguo stato di «vittime surrogate»,<sup>24</sup> dall'altro di diventare compartecipi della spettacolarizzazione di quel dolore? Cosa è possibile *dire* realmente delle tragedie belliche, se è vero che «nessuno | testimonia per il | testimone»,<sup>25</sup> come scriveva un poeta pur così dolorosamente e personalmente implicato con la guerra come Paul Celan?

La poesia – quel luogo della lingua dove è possibile «non separare il no dal sì»,<sup>26</sup> per citare ancora Celan – offre già di per sé, per le sue specificità di genere, delle risposte a queste domande. Rinunciando a qualsiasi pretesa di scientificità o quantomeno di veridicità mimetica del racconto-reportage, e anzi dichiarando in partenza il proprio disinteresse (oltre e più profondamente che la propria impossibilità) nel rappresentare la realtà, la poesia si rivela il genere letterario forse più funzionale a fornire la testimonianza impossibile che le nuove e paradossali guerre mediatiche, così vicine e lontane a un tempo, sembrano richiedere allo spettatore-poeta occidentale. E in effetti è proprio *in e di* paradossi simili a quelli offerti dalle domande poste poco fa che la poesia, per la propria ontologica e paradossale riflessività (meta-) linguistica, abita e si nutre. La poesia è infatti quel linguaggio che interroga il proprio parlare per desaturarlo e trascenderlo, neutralizzandone la funzione informativo-economica e scavallando i limiti della volontà-di-dire del parlante; è, cioè, quel linguaggio che parla nel momento in cui smette di farlo, nel momento in cui il parlante ammutolisce dentro la propria lingua.

Nella propria paradossalità, la natura della poesia incontra e riflette quella, altrettanto contraddittoria, della testimonianza. Scrive ancora Agamben, in un recente volumetto che interroga le possibilità della poesia-profezia-testimonianza in tempi di crisi della civiltà – quel momento della storia *Quando la casa brucia* (2022) –, che «la verità della testimonianza non dipende da ciò che dice, ma da ciò che tace, dal fatto che essa porta alla parola un ammutolire. Testimone è colui che parla unicamente in nome di un non poter dire».<sup>27</sup> Questa riflessione si riallaccia evidentemente alle celebri affermazioni di Primo Levi in merito alla differenza tra testimone oculare (il superstite, il *salvato*) e testimone integrale (il musulmano, il *sommerso*):<sup>28</sup> l'unico in grado di testimoniare la «verità intera» dello sterminio degli ebrei, e forse di tutti gli

<sup>24</sup> Cfr. P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 97.

<sup>25</sup> P. Celan, *Splendori di ceneri*, vv. 24–26, in *Svolta del respiro* (1967), in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 625.

<sup>26</sup> Id., *Parla anche tu*, v. 5, in *Di soglia in soglia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996, p. 97 [ed. or. *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1955].

<sup>27</sup> G. Agamben, *Quando la casa brucia*, Macerata, Giometti & Antonello, 2022, pp. 57–58.

<sup>28</sup> Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

stermini. La contraddizione insita nell'idea di testimonianza è dunque che essa «vale esattamente per ciò che in essa manca», che essa contiene «un intestimoniabile, che destituisce l'autorità dei superstiti»,<sup>29</sup> una lacuna testimoniale che il testimone, il superstite – così come lo spettatore, il poeta – è chiamato a colmare, o quantomeno a rappresentare. Ogni spettatore televisivo è, infatti, oltre che un «privilegiato» (parola ancora leviana), anche e responsabilmente un testimone.

In effetti, sono stati numerosi i poeti e le poetesse italiani che, a partire dagli anni Novanta, si sono cimentati nella rappresentazione di questa lacuna testimoniale e di questa paradossalità, interrogandosi sui rapporti tra mass-medialità, guerra e scrittura; dai poeti delle postreme avanguardie novecentesche come Lorenzo Durante, Marcello Frixione e Gabriele Frasca a poeti di tutt'altra matrice come Eugenio De Signoribus, Valerio Magrelli, Franco Buffoni.<sup>30</sup> Autori, questi ultimi, che tentarono di recuperare alla poesia e all'immaginazione una «funzione critica»<sup>31</sup> in grado di contrastare la visione aleatoria dei mass-media che, proprio negli anni Novanta e quanto più inquietantemente in relazione agli eventi bellici coevi, sembrava stare prendendo irrimediabilmente il sopravvento sul reale. Così, se gli anni Settanta si erano visti impegnati specialmente nella ri-legittimazione dell'io poetico – nell'ordine di una rottura con la concezione politico-scientifica della letteratura traghettata fino ad allora dalla neoavanguardia – e gli anni Ottanta in un fervore poetico coincidente per lo più con un eclettismo intellettuale disorientato, gli anni Novanta si trovavano invece di fronte alla necessità di recuperare una funzione etica della scrittura poetica, che la riallacciasse ai nuovi eventi geo-politici globali e riscattasse chi la scriveva dalla propria passività di fronte alla storia.

#### 4. Impotenza e inermità della parola poetica. Tra Fortini e Anedda

È però importante rilevare che un simile recupero di una funzione critica dell'immaginazione e della scrittura non è più motivato, in questi anni, da ragioni politiche o ideologiche, ma è affrontato piuttosto da una prospettiva esistenziale – o meglio, essenzialmente e non per forza ideologicamente *etica* –, interessata a esaltare la responsabilità artistica e soggettiva dell'io «in qualità di individuo [...] privo di legami sociali organici».<sup>32</sup> Si tratta di un recupero mosso cioè dall'urgenza radicale, più che di esprimere giudizi politici sul mondo, semplicemente e radicalmente di *essere giusti*, per dirla con il Magrelli di *Didascalia per la lettura di un giornale* (1999): «Davanti all'ingiustizia che sublime | ci ha tratti in salvo per farci contemplare | il naufragio da terra, essere giusti rappresenta | appena la minima moneta | di decenza da versare a noi stessi, | mendicanti di senso | e al dio che impunemente | ci ha fatti accomodare sulla riva, | dal lato giusto del televisore».<sup>33</sup> L'urgenza di giustizia e di bontà – che porta subito alla mente

<sup>29</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 31.

<sup>30</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial: guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, «Carte italiane», 2007, 2 (2-3), pp. 105-152.

<sup>31</sup> Cfr. M. Borio, *Raccontare la guerra. La comunicazione etica nella poesia contemporanea (Franco Fortini, Antonella Anedda, Franco Buffoni, Massimo Gezzi, Italo Testa)*, «L'Ulisse», XVII, 2014, pp. 120-128.

<sup>32</sup> Ivi, p. 120.

<sup>33</sup> V. Magrelli, *Posta dei lettori: Ah... la burocrazia* [II], vv. 6-15, in *Didascalia per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 49.

l'esortazione zanzottiana: «Mondo, sii, e buono; | esisti buonamente»<sup>34</sup> – nasce quindi in seno a quell'insofferenza verso la «grigia innocenza che inermi ci tiene | qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene», già rilevata vent'anni prima da Giovanni Giudici proprio in relazione alla nostra condizione (diciamo pure postmoderna) di «private persone senza storia», «lettori di giornali, spettatori | televisivi, utenti di servizi»,<sup>35</sup> ovvero in relazione a quella negazione dell'esperienza e della storia che si è detto essere il tratto essenziale dell'uomo moderno occidentale.

Un simile ripiegamento etico-esistenziale della scrittura e dell'impegno politico-civile coinvolge, oltre ai poeti esordienti negli anni Novanta, anche un poeta più anziano e decisamente politico come Franco Fortini; un poeta che, dopo aver partecipato in prima persona alla Seconda guerra mondiale e alla Resistenza, nei primi anni Novanta si ritrova ad *assistere* – in senso proprio – alla prima guerra televisiva della storia. A questa guerra che, annunciata da «lontanissime sirene» (I, v. 6), si combatte «lontano lontano» e sparge il sangue «degli altri» (II, v. 1; v. 2) Fortini dedica le *Sette canzonette del Golfo*, terza sezione della sua ultima raccolta, *Composita solvantur* (1994). Malgrado l'ampia portata politica dell'evento cui le *Canzonette* si riferiscono, la distanza fisico-percettiva dalla realtà storica registrata dal poeta – su cui insistono, con una sorta di didascalismo ironicamente spinto, le scelte lessicali dei versi sopra citati – inibisce una lettura storico-politica dell'evento bellico da parte del poeta. La prima guerra del Golfo è osservata da Fortini più come evento televisivo che come evento politico. Se il piano politico è pure in qualche modo presente, in questa sezione e in generale in questa raccolta, lo è nella misura in cui lo si nega; lo è, cioè, perché ne si vuole affermare la disgregazione quale conseguenza della «obliterazione del reale»<sup>36</sup> e della negazione dell'esperienza perpetrate dai media.

Il terribile sarcasmo e la «mesta ironia» (II, v. 13) che intridono le *Canzonette* sin dal titolo – e ne orientano le scelte stilistiche, lessicali, metriche in direzione di un accentuato manierismo – suonano dunque non tanto come una denuncia, quanto come una dichiarazione di *ininfluenza* della denuncia del poeta sul piano politico. La seconda *canzonetta* esprime emblematicamente, e quasi in forma di manifesto (ancora, e montalianamente, in negativo), l'impressione di impotenza della parola poetica, quindi il progressivo senso di esclusione dalla storia rilevato anche da Mengaldo come un esito descrittivo della parabola poetica fortiniana: «Fortini si sentiva *nella storia* [...], poi si è sempre più sentito *fuori della storia*, se ancora una storia, nel senso pieno, esiste».<sup>37</sup>

Lontano lontano si fanno la guerra.  
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito

<sup>34</sup> A. Zanzotto, *Al mondo*, vv. 1-2, in *La beltà*, Milano, Mondadori, 1968, p. 51.

<sup>35</sup> G. Giudici, *Una sera come tante*, vv. 35-36; vv. 30-32, in *L'educazione cattolica* (1963), in *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 86-87.

<sup>36</sup> F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri, 1996, p. 231.

<sup>37</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 268.

a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.  
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,  
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,  
ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi  
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.  
Mettiamo una maglia, che il sole va via.<sup>38</sup>

L'anafora del «non posso» del quarto distico insiste, appunto, su questa *inermità* della poesia: parola e concetto su cui torneranno a più riprese i poeti più giovani, da De Signoribus – autore, tra le altre cose, delle *Ariette occidentali e prose inermi* (1998), debitorici nei confronti di Fortini su vari livelli – ad Anedda.

Cosa può, infatti, un «fitto volume di versi» (v. 12) – metonimia per poesia – contro lo «strazio dei corpi riversi» (v. 11) sui campi di battaglia? Cosa la sua irrealtà, e l'irrealtà del poeta obliterato e obbligato a defilarsi mestamente alla fine del componimento, contro la concretezza sbalorditiva del sangue sparso per terra e dei corpi straziati sui campi di battaglia? Venute meno le ricadute politiche della scrittura, al poeta non resta che registrare la propria scomparsa, la propria *postumità* a sé stesso, la propria obliterazione; e alla poesia non resta che regredire a filastrocca infantile, a canzoncina – nel caso della *canzonetta* qui riportata, sette distici di dodecasillabi a rima baciata –, a «ninna-nanna per l'addormentato, narcosi ed ebetudine procurata». <sup>39</sup> La tonalità di recitativo cadenzato, il neometricismo, il gioco farsesco con il lessico aulico della tradizione lirica italiana dei componimenti – esempi particolarmente calzanti di quel manieristico «uso della tradizione contro la tradizione»<sup>40</sup> che Gianluigi Simonetti addita come sintomo di una *nevrosi della fine* nella poesia italiana contemporanea – producono un effetto volutamente posticcio e stridente, andando a mimare, con le parole di Cortellessa, «l'ottundimento, la deresponsabilizzazione [...], l'esorcizzazione criminale»<sup>41</sup> dei conflitti generati dalla spettacolarizzazione mediatica. La banalità del commento fortiniano al sesto verso, ad esempio – «oh povera gente, che triste è la terra» –, sembra quasi riecheggiare l'ebetudine e la banalità delle parole del reporter Peter Arnett, che, di fronte alla violenza ineffabile dei bombardamenti, non riesce a far altro che a paragonare i fuochi delle bombe con quelli artificiali del Giorno

<sup>38</sup> F. Fortini, *Lontano lontano...*, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 32.

<sup>39</sup> L. Lenzini, *Giacimenti di futuro. Appunti su «Composita solvantur»*, in *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, San Cesario di Lecce, Manni, 1999, p. 222.

<sup>40</sup> G. Simonetti (a cura di), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 168.

<sup>41</sup> A. Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial...*, cit., p. 111.

dell'Indipendenza americana. La scrittura poetica, qui, non si incarica dunque di contrastare l'ottundimento mediatico, ma soltanto di registrarlo, di rappresentarlo.

Una scelta, questa, che – è opportuno precisare – lo stesso Fortini ritratterà in un componimento della stessa raccolta del '94, didascalicamente intitolato *Considero errore*. Con uno stile piano e prosastico, dalle movenze quasi saggistiche e programmaticamente opposto rispetto a quello delle *Canzonette*, il poeta dichiarerà infatti di ritenere un errore imperdonabile («Ma la verità non perdona», v. 8) l'aver creduto di poter parlare solo «per gioco, per ironia lacrimante» (v. 3) di quel tempo e di quegli eventi, sull'onda di una storico-biografica sensazione di «crepuscolo» (v. 7) e declino; giacché quel tempo, continua, «altro era, incomprendibile e senza nome» (v. 11). Fortini sembra accorgersi adesso di quell'*intestimoniabile* che è dentro ogni guerra, quindi di una possibilità non mimetica della poesia di situarsi proprio in quel *non*, in quel *senza*, di colmare quella lacuna di testimonianza e di senso con uno slancio a un tempo critico, poetico e immaginativo. Proprio a un simile slancio parrebbe riferirsi ed esortare quell'ultimo verso che, portando all'estremo il «tono testamentario, postumo»<sup>42</sup> dell'intera raccolta, ritira il poeta dalla scena e lascia – come fa solo la grande poesia – la parola ai posteri, a un 'voi' non meglio caratterizzato che ha più del dover-essere etico che dell'essere storico: «Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare» (v. 14).

Sembra raccogliere l'invito a un simile slancio immaginativo, superando e in qualche misura correggendo il pessimismo fortiniano delle *Canzonette*, Antonella Anedda nella sua seconda raccolta, *Notti di pace occidentale*,<sup>43</sup> silloge di quarantotto componimenti scritti tra il 1993 e il 1999, subito dopo la prima guerra del Golfo e all'alba di quelle guerre balcaniche che si sedimenteranno indelebilmente nell'immaginario poetico e personale dell'autrice. Malgrado il legame di filiazione letteraria con Fortini – che fu tra i primissimi a notare il talento poetico della giovane scrittrice sardo-romana –, la divergenza di spirito tra le due raccolte è profonda, e a rivelarlo sono innanzitutto le scelte stilistiche dei loro autori. All'uso farsesco dei modi del 'grande stile' della tradizione italiana subentra ora, infatti, una scrittura poetica programmaticamente «disardorna»,<sup>44</sup> fatta di «pochi sterpi di frase | stretti a una lingua usuale» (NPO, VI, v. 7-8); una scrittura che si attiene cioè al dettame, per Anedda insieme etico e poetico, dell'*esattezza*. Etico perché, citando una delle tante riflessioni meta-poetiche dell'autrice, «chi scrive ha visto, è in qualche modo uno storico, tenuto a stendere il proprio rapporto sul mondo: su un foglio comune, con un inchiostro qualsiasi, dire ciò che è con esattezza».<sup>45</sup> Come da lei ribadito in più luoghi, per Anedda la poesia è uno spazio dove è possibile, dunque doveroso, accogliere con umiltà e weiliana *attenzione*<sup>46</sup> quell'«uno» che la storia – e chi la scrive – arrotondano allo zero: «... impotente a dire le cifre di ogni morte | ma lenta troppo lenta | vecchia abbastanza da sapere | come la storia le arrotondi a zero» (NPO, XV, vv. 31-34). Per fare

<sup>42</sup> L. Lenzini, *Giacimenti di futuro...*, cit., p. 226.

<sup>43</sup> D'ora in avanti, ci si riferirà alla raccolta con la sigla 'NPO' (nel testo).

<sup>44</sup> *La lingua disardorna* (Brescia, L'Obliquo, 2001) è il titolo di un contributo dedicato dalla stessa Anedda al poeta marchigiano Franco Scataglini.

<sup>45</sup> Cfr. A. Anedda, *Il destino della poesia*, in G. Ferroni et al., *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani, 2018, pp. 822-828.

<sup>46</sup> Scriverà l'autrice riecheggiando la filosofa francese: «ogni volta che facciamo attenzione distruggiamo il male in sé», in A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 94.

spazio a quest'uno, puntuale eppure anonimo, la lingua poetica – ingombrante e mai innocente, osserva l'autrice: «Non esiste innocenza in questa lingua» (NPO, VI, v. 1) – si scarnifica, con un processo opposto e speculare a quello 'barocchizzante' delle *Canzonette* fortiniane.

Nel caso di *Notti di pace occidentale*, questa lingua disadorna è messa a servizio di un «rapporto sul mondo» che guarda alle guerre mediatiche degli anni Novanta come al tradimento di una speranza palinogenetica per il nuovo Millennio, quindi come alla crudele evidenza della ripetitività della storia e del male: «di nuovo convogli a Oriente, tronchi | che spezzano le ruote sui confini | di nuovo gente in fila | con sassi nelle tasche contro il vento» (NPO, XIII, vv. 22-25, corsivi miei); «Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio» (NPO, 1999, v. 10). Nell'attestare questa permanenza sovra-storica del male e della guerra, la raccolta testimonia – sin dal titolo – di quell'avvenuta normalizzazione dello stato di eccezione da cui abbiamo preso le mosse: «Ciò che chiamiamo pace | ha solo il breve sollievo della tregua» (NPO, II, vv. 6-7); «Eppure tanto silenzio | a stento lo chiameresti pace | invano cercheresti di capire | l'enigma di ogni tregua | quel campo di sollievo venato di timore» (NPO, X, vv. 22-26). La *tregua*, parola-chiave di questa raccolta e dell'intera produzione aneddiana, è «venata di timore» in quanto oscurata dalla certezza del male vicino; essa è, specie per l'Occidente, la «misura» (NPO, X, v. 15) di una inquietudine permanente e sottile che ha ormai sostituito lo stato di pace, «uno spazio e un tempo d'indistinzione»<sup>47</sup> – di magrelliana *guace* – dentro il quale si neutralizza definitivamente l'opposizione tra la pace e la guerra. A fronte di questa ripetitività della storia e dell'ubiquità spazio-temporale della guerra, «entrare nello stato di pace», scrive una pensatrice cara ad Anedda come Maria Zambrano, significherebbe «oltrepassare una soglia: la soglia tra la storia, tutta la storia esistita finora, e una nuova storia», vivere «un'autentica rivoluzione».<sup>48</sup>

Può la poesia giocare un ruolo in questa rivoluzione? Se per il Fortini delle *Canzonette* sembrerebbe di no – e se per quello di *Considero errore* la risposta è invece sospesa e in qualche modo rimessa alla posterità –, la poetica aneddiana lascia intravedere, se non una risposta affermativa, quantomeno l'affermazione di un dovere, della necessità etica di un tentativo in questa direzione. Se infatti, da una parte, la poesia è chiamata per Anedda a dire con esattezza del mondo e della recidiva brutalità della guerra e della storia, dall'altra essa ha però anche il ben più rivoluzionario compito di *rovesciarla*, secondo l'insegnamento di Zanzotto, che più o meno negli stessi anni scriveva: «La poesia [...] deve rovesciare la storia e dire qualcosa di più della storia, deve, pur soggiacendo a questo mondo, 'trascenderlo', almeno indicandone gli orridi deficit».<sup>49</sup> Erodendo le barriere logico-consequenziali del pensiero attraverso l'erosione del linguaggio – strumento di potere e proprio per questo mai innocente –, la poesia rende possibile l'emersione sensibile di un nucleo originario di temporalità all'interno del quale coincidono e si intersecano tutti i tempi (passati, attuali, futuri e verosimili), secondo una concezione della storia anti-finalistica che attraversa tutta la produzione poetica di Anedda dall'opera d'esordio, *Residenze invernali* (1992) – «millenovecentonovantuno | dove il mille in-

<sup>47</sup> R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 75.

<sup>48</sup> M. Zambrano, *Le parole del ritorno*, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta Edizioni, 2003, pp. 60-61 [ed. or. *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 1995].

<sup>49</sup> A. Zanzotto, *Per Paul Celan* (1990), in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 345.

dietreggia | fino a secoli-steppe | e l'uno, cavo, | tintinna»<sup>50</sup> – fino all'ultima raccolta poetica, *Historiae* (2018): «La storia moltiplica i suoi spettri, li affolla | ai confini degli imperi nell'era di ferro che ci irradia».<sup>51</sup>

Per servire questo duplice scopo di esattezza (trans-)storica e trascendenza poetica, il registro poetico di *Notti di pace occidentale* si sdoppia: a quello prosastico, impegnato a dire la contingenza della guerra e dominato dal campo semantico del conflitto, si accompagna un registro poetico visionario e simbolico, che intercetta delle verità trans-temporali e sovra-storiche a partire da alcuni *dettagli* capaci di rendere presenti sincronicamente più situazioni e più tempi. Esemplare in questo senso è il quarto componimento della silloge, tutto giocato sulla tensione tra contingenza e simbolismo, della quale il correlativo metrico-stilistico è l'alternanza tra versi brevi e lunghi, deputati gli uni alla visione, gli altri alla narrazione. A partire da un dettaglio – l'immagine «stanca» (v. 2), vista in televisione, di una «donna qualsiasi» (v. 3) che corre per difendersi dai mitragliamenti, e il cui anonimato è effetto dell'appiattimento mediatico del dramma della guerra – si dispiega una doppia riflessione sulla condizione dell'Occidente, paralizzato in una tregua pericolosa, «che non protegge» (v. 16), e sul fare poetico, che si dice interessato, appunto, a «meditare [...] sui dettagli» (v. 7): «la mano che saggia il muro», «la candela per un attimo accesa», «le fulgide foglie» (vv. 8-9). Ancora e altrove, ma secondo lo stesso procedimento immaginativamente induttivo, la notizia di una bambina trovata morta abbracciata alla nonna nel tentativo di «fuggire dalla guerra»<sup>52</sup> – da una delle guerre, quasi non importa più quale –, si fa esemplare e rivelatrice della simultaneità dei tempi e del male, e della possibilità per la poesia di farsi «parola-spazio *che sbricioli i secoli* e faccia parlare tra loro creature di tempi diversi, contro la morte».<sup>53</sup>

È proprio questa poetica del dettaglio a permettere alla poesia di Anedda di superare – sebbene *in extremis* – tanto il pessimismo fortiniano, quanto lo straniamento imposto dalla rete mass-mediatica: l'attenzione al dettaglio ribadisce infatti la necessità di una riflessione soggettiva che, proprio attraverso il filtro di uno sguardo specifico e un «uso critico dell'immaginazione»<sup>54</sup> (quindi della scrittura poetica), recuperi un nucleo di autenticità e di significato contro la visione aleatoria dei mass-media. Interrogando le proprie possibilità attraverso un'intensa e combattuta riflessione meta-poetica, che occupa non a caso uno spazio particolarmente consistente nella raccolta di nostro interesse, la poesia rivendica l'occasione di farsi «spazio per l'autentico» contro l'inautenticità della visione televisiva e mediatica, «spazio all'interno del quale gli esseri respirino, abbiano durata e luce»,<sup>55</sup> spazio di salvezza. A essere salvato è, ancora, quell'*uno* assorbito nello zero della storia, frammento singolare e puntuale della *folla anonima* – non dissimile dalla «folla sommersa»<sup>56</sup> del poeta, amico e collega Fabio Pusterla – dei morti, degli esiliati, dei perseguitati di ogni guerra:

<sup>50</sup> A. Anedda, *In nessun luogo c'è bisogno di noi*, vv. 4-8, in *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

<sup>51</sup> Ead., *Confini*, vv. 7-8, in *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 52.

<sup>52</sup> Ead., *La luce delle cose...*, cit., p. 19.

<sup>53</sup> Ivi, p. 54 (corsivo mio).

<sup>54</sup> Cfr. M. Borio, *Raccontare la guerra...*, cit., p. 4.

<sup>55</sup> A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi, 1997, p. 90.

<sup>56</sup> Cfr. F. Pusterla, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

Non volevo nomi per morti sconosciuti  
 eppure volevo che esistessero  
 volevo che una lingua anonima  
 – la mia –  
 parlasse di molte morti anonime.  
 Ciò che chiamiamo pace  
 ha solo il breve sollievo della tregua.  
 Se nome è anche raggiungere se stessi  
 nessuno di questi morti ha raggiunto il suo destino.  
 Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola  
 da cui scrutare il Continente  
 – l'oriente – le sue guerre  
 la polvere che gettano a confondere  
 il verdetto: noi non siamo salvi  
 noi non salviamo  
 se non con un coraggio obliquo  
 con un gesto  
 di minima luce.  
 (NPO, II)

La poesia si fa ricerca di una parola che restituisca nome ai sommersi, nel senso di Levi; che testimoni cioè per i testimoni integrali, e in questo *si salvi* («noi non siamo salvi», v. 14) – salvi la poesia, la sua funzione etica, e chi la scrive – *e salvi* transitivamente, salvi chi nomina («noi non salviamo», v. 15). «Salvo in una nube l'insalvabile», scriverà l'autrice più tardi.<sup>57</sup>

Quello del poeta è dunque il «coraggio obliquo» (v. 16) di chi può, più che fare il bene, *non* fare il male, *non* pacificarsi con la storia, *non* indietreggiare, *non* smettere di domandare, inascoltato: «La poesia non celebra, la poesia non canta. Può però non indietreggiare e chiedere incessantemente e ripetere la sua domanda inascoltata e accendere il suo lume davanti alla grossa, inutile lampada della storia che non illumina né riscalda».<sup>58</sup> Sia che si arrenda di fronte al reale (Fortini), sia che lo sondi per trascenderlo (Anedda), il poeta si preoccupa di opporre il piccolo lume dello scrivere alla lampada glaciale della storia, solcare l'oscuro con un «gesto | di minima luce» (vv. 17-18), dire 'sì e ancora sì' alle «speranze irreversibili»<sup>59</sup> di bene, per citare Luzi, che la storia minaccia e non cancella: «Per quanto si bagni la mano nell'oscuro, | la mano non si annerisce mai. La sua mano | è impermeabile alla notte. Quando se ne andrà | (perché un giorno tutti ce ne andiamo), credo che resterà | un sorriso dolcissimo in questo mondo | che dirà incessantemente 'sì' e ancora 'sì' | a tutte le secolari speranze vanificate».<sup>60</sup>

<sup>57</sup> A. Anedda, *Nuvole, io*, v. 17, in *Historiae*, cit., p. 26.

<sup>58</sup> Ead., *La luce delle cose...*, cit., p. 55.

<sup>59</sup> «La speranza è irreversibile», in M. Luzi, *Prima di sera*, v. 31, in *Nel magma* (1963), in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1998, vol. I, p. 343.

<sup>60</sup> G. Ritsos, *Il poeta*, in *I negativi del silenzio* (1987), in *Molto tardi nella notte*, trad. it. di N. Crocetti, Milano, Crocetti, 2020, p. 55.