

Naufragio con testimone. Testimonianze di guerra reali e impossibili nella poesia italiana contemporanea

Le due Guerre Mondiali avevano visto scendere sui campi di battaglia diversi poeti italiani, le cui parole avevano offerto una testimonianza diretta e indelebile dell'atrocità dei conflitti (Rebora, Ungaretti, Jabier). Il rapporto di per sé stratificato tra esperienza, narrazione e testimonianza è destinato tuttavia a complicarsi verso la fine del Novecento, quando l'esplosione delle cosiddette 'guerre del villaggio globale' e l'avvento dei nuovi media inducono il poeta italiano a misurarsi con un nuovo genere di testimonianza – indiretta, inespugnabile e paradossale – e con una nuova tipologia di impegno che, da una dimensione politico-ideologica, passa ora a una dimensione esistenziale, etica e meta-poetica, in risposta a un condiviso senso di 'fine della storia' e di postumità della poesia. L'articolo si propone di interrogare queste rinnovate modalità dell'impegno civile e poetico attraverso l'analisi di opere di autori attivi alla fine del millennio (Magrelli, Anedda, Fortini, Frasca, Durante) che assistono, da spettatori delle nuove guerre televisive e mediatiche (Vietnam, Golfo Persico, ex Jugoslavia, Afghanistan), a un naufragio nel quale non possono responsabilmente non ritenersi in qualche misura coinvolti.

«Come testimoniare i morti, / vivere come lo fossimo, / morire come lo siamo»

(Mario Benedetti, *Tersa morte*)

«Nous sommes embarqués»

(Blaise Pascal, *Pensées*)

Nel tracciare una storia filosofica della metafora lucreziana del naufragio, in *Naufragio con spettatore* Hans Blumenberg ha mostrato come, quando ricorre nelle opere di autori e pensatori della modernità (da Montaigne a Pascal a Schopenhauer), tale metafora tenda a spogliarsi dell'antico paradigma binario che opponeva nettamente attore e spettatore, al punto che «[nella filosofia moderna] non si trovano più punti di vista privilegiati e fissi per spettatori sereni e imperturbabili [...]». Lo spettatore è costretto a diventare attore, a mettere in gioco sé stesso, a rischiare il naufragio». ¹

Simile affermazione acquisisce un valore di verità ulteriore se applicata all'attuale contesto geopolitico globale e globalizzato, in cui «ogni singolo punto è in contatto col tutto» ² e in cui, di conseguenza, persino quelle guerre che – per dirla con il Fortini delle *Sette canzonette del Golfo* (1994) – si combattono «lontano lontano» e spargono il sangue «degli altri» ³ approdano inquietantemente nei nostri salotti attraverso il medium televisivo, rendendoci spettatori di un inquietante naufragio nel quale, malgrado il privilegio della nostra posizione, non possiamo non ritenerci in qualche modo coinvolti. Riprendendo la stessa metafora, Valerio Magrelli ha posto l'accento, appunto, sul vergognoso privilegio – in senso leviano ⁴ – della posizione dello spettatore televisivo occidentale:

Il confine tra la mia vita e la morte altrui
passa dal divanetto di fronte alla tv,
pio litorale dove si riceve
il pane dell'orrore quotidiano.
Davanti all'ingiustizia che sublime
ci ha tratti in salvo per farci contemplare

¹ H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979 (trad. it di F. Rigotti-B. Argenton, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 2001, 10).

² C. GALLI, *La guerra globale*, Bari, Laterza, 2002, 51.

³ F. FORTINI, *Lontano lontano...*, v. 1; v. 2, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, 32.

⁴ «Hai vergogna perché sei vivo al posto di un altro?», P. LEVI, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 1991, 63.

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 fatto accomodare sulla riva,
dal lato giusto del televisore.⁵

Se Magrelli conserva una polarizzazione netta tra naufraghi e spettatori – pure, evidentemente, al solo scopo di ridiscuterla, ora ridicolizzandola attraverso una spietata ironia («pio litorale», v. 3), ora opponendovi il richiamo-imperativo a «essere giusti» (v. 8), ovvero un coinvolgimento quantomeno etico dell'*impunito* spettatore –, un altro poeta integralmente *engagé* come Eugenio De Signoribus punterà invece espressamente il dito contro l'ipocrisia di un Occidente che si proclama «chiuso mondo»⁶ e che, invece, «non ha orizzonte [...] / e non ha torre che la schiera ai venti»⁷: la «civile fortezza occidentale»⁸, nella quale sembra possibile arroccarsi per guardare dallo «spioncino» televisivo «la sghemba orrenda faccia del mondo»⁹, è infatti piuttosto una *Nave domestica* esposta alle intemperie della storia, per riprendere il titolo di una sezione di *Istmi e chiuse* (1996) che si rifà ancora alla metafora lucreziana. Con Blumenberg – che, parafrasando Pascal, ci ricordava che «siamo tutti [...] coinvolti nel moto ondoso della storia»,¹⁰ De Signoribus ammonisce il lettore-spettatore che, nell'«evo sconfinato»¹¹ (perché ormai privo di confini politico-spaziali definiti), nessuno è *salvo per sempre*: «Attenti, salvo non è per sempre / l'orto che ciascuno in casa coltiva».¹²

Questi versi del poeta marchigiano colgono perfettamente nel segno della situazione geo-politica profilatasi a partire dalla fine della guerra fredda. La polarizzazione tra spettatori e naufraghi viene definitivamente meno, infatti, nel contesto delle nuove guerre globalizzate e spettacolarizzate degli anni Novanta, in particolare della Prima Guerra del Golfo (1990-1991) – la prima guerra televisiva della storia,¹³ trasmessa in diretta televisiva mondiale dalla CNN – e di quelle, scandalosamente definite “umanitarie”, combattute nei territori dell'ex Jugoslavia tra il 1990 e il 2000. Da questo momento in avanti, l'Occidente sembra essere entrato in uno stato di «tregua atterrita»,¹⁴ o ancora in quella che Magrelli, con orrendo e quasi onomatopeico neologismo, ha definito una *guace*: ovvero in una condizione di ambigua e perpetua commistione tra la pace e la guerra – «quando i fiumi / della guerra e della pace / si gettano in un unico acquitrino»¹⁵ – non dissimile dallo «stato di eccezione» della cui «normalizzazione»¹⁶ ha argomentato, in termini più propriamente filosofico-politici, Giorgio Agamben in ormai celebri pagine di *Homo sacer*.

⁵ V. MAGRELLI, *Posta dei lettori: Ab...la burocrazia* [II], in *Didascalìa per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, 49.

⁶ Il riferimento è alle *Memorie del chiuso mondo* (Macerata, Quodlibet, 2002), scritte da De Signoribus subito dopo l'inizio della guerra afghana, ma dedicate «ai popoli inermi» di tutti i tempi.

⁷ ID., (*posizioni*), vv. 1-2, in *Istmi e chiuse* [1976], in *Poesie (1976-2007)*, Milano, Garzanti, 2008, 229.

⁸ Ivi, *gara civica*, v. 4, 241.

⁹ «ha cambiato pelle per sopportarsi / s'è ristretto prudente nel fortino // e non apre, smiccia dallo spioncino / la sghemba orrenda faccia del mondo», ivi, *mutazioni*, vv. 1-4, 230.

¹⁰ H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer...*, 13.

¹¹ E. DE SIGNORIBUS, *Lettera verso l'alba*, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 3.

¹² ID., (*all'occhiello*), vv. 1-2, in *Istmi e chiuse...*, 257.

¹³ Cfr. D. KELLNER, *The Persian Gulf TV War*, Boulder, Westview Press, 1992.

¹⁴ A. ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, 69. D'ora in poi, ci si riferirà alla raccolta *Notti di pace occidentale* con la sigla 'NPO', nel testo.

¹⁵ V. MAGRELLI, *La guace*, vv. 4-6, in ID., *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, 5.

¹⁶ G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, 17-26.

Come intuibile già da questi primi e veloci accenni poetici, lo scenario geo-politico appena tratteggiato eserciterà un'influenza decisiva sulla poesia italiana – diciamo pure, sebbene non del tutto propriamente, “civile” – degli anni Novanta. Privato sia di un rapporto empirico (com'era stato quello dei poeti che avevano preso parte alle Guerre Mondiali), sia di un rapporto di consanguineità per così dire *geologica* con il fenomeno della guerra (è il caso, per esempio, del Zanzotto di *Galateo in Bosco*), il poeta italiano che assiste alle tragedie di fine millennio esperisce ora quello che Andrea Cortellessa ha definito uno «strazio [...] percettivo e gnoseologico»:¹⁷ vale a dire una scissione sensoriale e cognitiva tra l'impressione di un qualche coinvolgimento nella realtà dei conflitti – inevitabile, vista la natura ubiqua, spettacolarizzata e globalizzata dei nuovi conflitti – e l'impossibilità, per le stesse ragioni, di una *testimonianza* autenticamente civile e politica. Come testimoniare infatti del dolore altrui senza sovrascrivere la voce delle vittime con la propria – e, soprattutto, senza finire per contribuire alla spettacolarizzazione di quel dolore perpetrata dai media? Per dirla con Anedda, «come trovare una lingua di pudore e non di invadenza, di riconoscimento e non di appropriazione? Nella lontananza, la responsabilità di quella lontananza?»¹⁸. Una lingua poetica che sia nuovamente *innocente*, a fronte della consapevolezza che «Non esiste innocenza in questa lingua» (NPO, VI, v. 1)?

Sarà proprio in direzione di una simile ricerca meta-poetica che si muoverà pressoché tutta la nuova poesia civile e d'impegno italiana. Oltre al caso di Anedda, su cui torneremo – e le cui riflessioni meta-poetiche si intensificano, non a caso, in un libro esplicitamente impegnato come *Notti di pace occidentale* (1999) –, emblematica è la vicenda di Magrelli, la cui virata civile, intervenuta nel suo percorso proprio tra gli anni Novanta e gli anni Zero con le raccolte *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) e *Disturbi del sistema binario* (2006), si realizza soprattutto nei termini di una insistente riflessione sul linguaggio quotidiano, ormai *mercificato*, e sul linguaggio poetico, chiamato appunto a «sottra[rre] i materiali verbali alla mercificazione quotidiana».¹⁹ Come dichiara in un'intervista, infatti, l'autore crede che «interrogarsi sul linguaggio [sia] un modo, magari indiretto, di fare poesia civile» e che, «anzi, secondo me la poesia civile oggi st[ia] proprio in queste forme».²⁰ Il nuovo impegno degli autori e delle autrici che hanno tentato di restituire, se non una testimonianza, una riflessione sulle guerre di fine millennio abbandona dunque la dimensione dell'impegno propriamente politico-ideologico per ripiegarsi su quella «esistenziale»²¹ e sempre più spesso meta-poetica. Chiamati dal proprio tempo a ripristinare un filo diretto tra la poesia e la storia – ora, in negativo, esponendone la frattura (Gabriele Frasca e Lorenzo Durante, su modello fortiniano), ora, in positivo, *inventando* una lingua poetica capace di dire e denunciare l'enormità degli orrori bellici (De Signoribus, su modello dantesco) –, questi autori e autrici si sono trovati a fronteggiare quella benjaminiana condizione di «atrofia dell'esperienza»²² e quell'«obliterazione del

¹⁷ A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018, 645.

¹⁸ A. ANEDDA, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, 51.

¹⁹ Le ultime citazioni di Magrelli sono riportate in C. FIORI, *Magrelli: «Addio alle avanguardie»*, in «Corriere della Sera», 7 giugno 1996.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ 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), 120-128.

²² W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955 (trad. it di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, 93).

reale»²³ denunciate, negli stessi anni, dal più anziano (e, per quasi tutti gli autori menzionati, maestro) Franco Fortini.

Il tentativo fortiniano di portare testimonianza delle nuove guerre televisive, in particolare della Prima Guerra del Golfo – concentrato nelle già menzionate *Sette canzonette del Golfo* che costituiscono la terza sezione della sua ultima raccolta, *Composita solvantur* (1994) – si era scoperto tuttavia negato e frustrato in partenza: malgrado l'ampia portata politica dell'evento in questione, la virtualizzazione della realtà della guerra operata dai media – la stessa che aveva spinto Jean Baudrillard ad affermare provocatoriamente che *The Gulf War Did Not Take Place* (1991) – ne aveva impedito una lettura autenticamente politica da parte dell'autore. Nel passare attraverso lo schermo, dove le *Dirette* degli scontri si alternano con i *Balocchi* pubblicitari (per usare una coppia di sostantivi sfruttata da Zanzotto in una poesia scritta nel 1996, nel pieno degli scontri nell'ex Jugoslavia: «un teleschermo, fuori tempo massimo, / Dirette erutta e Balocchi») – ²⁴, la guerra sembra infatti perdere il proprio valore di realtà e i propri lineamenti storico-politici, destituendo così la possibilità stessa di una denuncia attiva e politicamente influente da parte del poeta. Le stesse soluzioni stilistico-formali adottate da Fortini erano finalizzate a riprodurre sulla pagina l'ottundimento e l'ebetudine morali generati dalla spettacolarizzazione mediatica dei conflitti: il neometricismo, il gioco farsesco con il lessico aulico della tradizione lirica italiana e la vena sarcastica che caratterizzano le *Canzonette* danno forma non a una denuncia, ma a una sorta di *parodia* della denuncia, finalizzata alla rappresentazione del suo scadimento e della sua ininfluenza.

«Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare» (vv. 7-8), si legge emblematicamente nella seconda e già menzionata *canzonetta*. Una volta venute meno le ricadute politiche della scrittura, al poeta non resta che registrare, con l'ossessività dell'anafora (il «non posso» ripetuto per tre volte in due versi), il proprio senso di «esclusione dalla storia»²⁵ e di sparizione, a sé e al mondo: sensazione che ben si accorda con il tono testamentario dell'intera raccolta, nel quale ritorna infatti a più riprese, ora con l'angoscia disforica scaturita da un incalzante senso di decadimento fisico e morale – «Uno dei miei compivo ultimi anni. “Sono, – le chiesi –, vicino a morire?”»²⁶ –, ora con il desiderio euforico di una sparizione che domandi le risposte ai problemi del presente alla posterità («Ecco nell'aria delle vespe / si scaglia una felicità / che mi grida / puoi sparire!»).²⁷

La «mesta ironia»²⁸ che intride l'ultima raccolta fortiniana lascerà una traccia nella poesia italiana più giovane: la ritroviamo, sin dal titolo, nelle *Ariette occidentali e prose inermi* di De Signoribus (in *Segni versi uno*, 1998) – il quale, peraltro, si ispirerà ancora all'ironico diminutivo delle *canzonette* in quella che, in riferimento alle già citate *Memorie* della guerra afgana, definisce una «memoretta»²⁹ in versi –, nei *sette haiku del Golfo* di Lorenzo Durante (in *Alcali*, 1996), e ancora nella raccolta *Lime* di Gabriele Frasca (1995), pubblicata l'anno dopo la raccolta fortiniana nella stessa collana “bianca”

²³ F. FORTINI, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri, 1996, 231.

²⁴ A. ZANZOTTO, *live*, vv. 4-5, in *Meteo* [1996], in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, 817.

²⁵ P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 268.

²⁶ F. FORTINI, *Quella che*, vv. 3-4, in *Composita solvantur* [1994], Milano, Il Saggiatore, 2022, 31.

²⁷ *Ivi*, *Le notti oppresse*, vv. 39-41, 71.

²⁸ «Non credo. Cessiamo la mesta ironia / mettiamo una maglia, che il sole va via», F. FORTINI, *Lontano lontano...*, v. 13.

²⁹ «Questa memoria – o forse meglio memoretta – è dedicata a quei popoli inermi e spaventati che si ritrovano a subire le devastanti guerre delle cosiddette superpotenze...», E. DE SIGNORIBUS, *Memorie dal chiuso mondo...*, 31.

Einaudi, nella quale la denuncia di quella *obliterazione* del reale perpetrata dai media si ritrova affidata a una “poesia in prosa” dalla tonalità di recitativo ironicamente (e inquietantemente) cadenzato, à la Fortini: «sei chi ti ha oppresso. perché su questo schermo resta impresso. fra i morti che hai ingoiato. il tuo riflesso».³⁰

La stessa ironia, spinta ora al suo estremo più tragico e quindi spogliata di qualsiasi venatura manieristica o sperimentale, permea il titolo della seconda raccolta di Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*: silloge di 48 componimenti scritti subito dopo la prima guerra del Golfo e nel pieno degli scontri in ex Jugoslavia, tra il 1993 e il 1999. Tuttavia, malgrado il legame di filiazione letteraria tra Anedda e Fortini – che fu il primo a notare il talento poetico della scrittrice sardo-romana –, la profonda divergenza di spirito tra le due raccolte è evincibile sin dalla loro veste stilistica: all’uso farsesco dei modi del “grande stile” della tradizione italiana subentra, con Anedda, una lingua semplice e usuale, che si attiene al dettame etico e poetico dell’*esattezza*, in ordine alla convinzione che «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».³¹ La raccolta del ’99 ci offre infatti un *rapporto sul mondo* che guarda alle guerre mediatiche degli anni Novanta come a una crudele attestazione della permanenza sovra-storica della guerra e del male, che sembra dare ragione all’affermazione di Piero Jahier, scritta subito dopo la Prima Guerra Mondiale: «La distruzione non è una lezione»³².

Pure, la poesia per Anedda non deve limitarsi alla tragica registrazione di un male storico; ma tentarne invece un travalicamento etico attraverso la ricerca di una «parola-spazio che sbricioli i secoli»³³ e che così riunisca – e in qualche modo risarcisca – i perseguitati di ogni guerra. Per servire questo duplice scopo di esattezza storica e trascendenza etica, al registro realistico-prosastico della raccolta – impegnato a raccontare la realtà della guerra e giocato per lo più sul verso lungo, dall’andamento narrativo-documentario – se ne accompagna uno visionario e simbolico, deputato invece per lo più a versi brevi e fulminanti, che intercetta delle verità trans-temporali a partire da alcuni *dettagli* capaci di *sbriciolare i secoli* e di tenere quindi insieme sincronicamente più situazioni e più tempi: «Della guerra, delle guerre a me interessavano i dettagli, le schegge di esistenza senza più riparo».³⁴ Ancora, dal quarto componimento della silloge: «Non volevo dire della guerra ma della tregua / meditare sullo spazio e dunque sui dettagli / la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa / e – fuori – le fulgide foglie» (NPO, IV, vv. 5-9, corsivo mio). Questa poetica del dettaglio,³⁵ in parte debitrice alla formazione di storica dell’arte dell’autrice, permette alla poesia di Anedda di superare lo straniamento generato dalla visione televisiva della guerra, richiamando il lettore a quell’«attenzione» che, secondo una pensatrice apprezzata da Anedda come Simone Weil, può contribuire, pure obliquamente, alla «distruzione del male».³⁶

³⁰ G. FRASCA, *battito d’ali*, in *Lime*, Torino, Einaudi, 1995, 59. Per un approfondimento sull’eredità fortiniana nei poeti delle postreme avanguardie novecentesche, cfr. A. CORTELLESA, *Phantom, mirage, fosforo imperial: guerre virtuali e guerre reali nell’ultima poesia italiana*, «Carte italiane», n. 2 (2-3), 2007, 105-152.

³¹ Cfr. A. ANEDDA, *Il destino della poesia*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma, Treccani, 2018, 822-828.

³² P. JAHIER, *Ma questa guerra*, v. 3, in *Con me e con gli alpini*, Firenze, Libreria della Voce, 2019, 148.

³³ A. ANEDDA, *La luce delle cose...*, 54.

³⁴ La citazione, di Anedda, è riportata in F. SEPE, *A colloquio con A.A.*, «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», XLIX (2003), 95.

³⁵ Vd. *Eadem*, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

³⁶ «Ogni volta che prestiamo attenzione distruggiamo una parte del male in noi», in S. WEIL, *Attente de Dieu*, Paris, La Colombe, 1950 (trad. it. di M.C. SALA, *Attesa di Dio*, Milano Adelphi, 2008, 82).

Se, dunque, per Fortini la scrittura poetica si incaricava non di contrastare l'ottundimento mediatico, ma soltanto di rappresentarlo con quella *mesta* ironia – che pure, va precisato, l'autore ritratterà in una poesia in *Appendice* alla stessa raccolta, rimettendo umilmente ai posteri il giudizio sul proprio tempo: «(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)»³⁷ –, Anedda rivendica invece alla poesia una valenza civile e resistenziale, per quanto *in negativo*: «La poesia non celebra, la poesia non canta. Può però *non indietreggiare* [...] di fronte all'inutile lampada della storia che non illumina né riscalda».³⁸ *Non fare*, dunque; sull'onda del pensiero di Hanna Arendt, che, rispondendo a una critica di Sholem, aveva sostenuto che, nell'orrore dello sterminio, «non esisteva alcuna opposizione, ma esisteva la possibilità di *non fare* nulla»,³⁹ Anedda ritiene che «non compiere il male, non accoglierlo, significa in qualche modo obbligarlo a un tragitto più lungo, rallentarlo in un'azione politica che è possibilità di dilazione, lentezza che può salvare una vita»;⁴⁰ e che dunque la poesia possa avere un ruolo, se non nell'affermazione di un bene, in queste lente e pazienti negazione e *dilazione* del male.

Per concludere con una brevissima nota sulla questione dei generi, dalla quale – nel contesto del panel *Guerra e generi letterari* – ha preso le mosse il presente contributo, le considerazioni qui riportate hanno cercato di mostrare come la poesia, proprio a partire dal suo dichiarato disinteresse a rappresentare mimeticamente il reale, si riveli tra i generi letterari forse il più capace di fornirci una rappresentazione di quelle guerre paradossali, iper-rappresentate e dunque irrepresentabili, che sono state – e purtroppo sono – le guerre mediatiche. Sia che si arrenda di fronte al reale (è il caso di Fortini), sia che lo sondi per trascenderlo (è il caso di Anedda), la poesia riesce a spianare in noi dei percorsi cognitivi e percettivi in grado di farci *presente* la realtà di guerre a un tempo lontane e vicine, difendendoci dall'inautenticità della visione mediatica e informandoci della nostra posizione di *spettatori* e insieme *naufregbi* della storia.

³⁷ F. FORTINI, *Considero errore*, v. 14, in *Composita solvantur...*, 88.

³⁸ A. ANEDDA, *La luce delle cose...*, 51 (corsivo mio).

³⁹ La citazione, di Arendt, è riportata dall'autrice in *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, 39.

⁴⁰ *Eadem*, *Tre stazioni*, Faloppio, Lietocolle, 1996, 12.