

Dalla terraferma della prosa al largo dei versi:

Opera sull'acqua di Erri De Luca

Silvia Acocella

Il mondo è una nave al suo viaggio
di andata, non un viaggio completo.
(H. Melville, *Moby Dick*)

Quando la prosa smette, quando il suo procedere si sospende e la penna si stacca dal foglio, quasi a tentare il volo, la scrittura di Erri De Luca sperimenta il vuoto degli *a capo*. Per la difficoltà di «curvare»,¹ il suo verso non si convertirà mai del tutto in poesia: la traccia lasciata sul foglio sarà destinata a vacillare nel bianco, priva della pretesa di toccare il suono assoluto della forma lirica. La Grignani ha indagato le «derive dell'identità» nella poesia recente, «le zone deboli o opache» che si delineano intorno al tema novecentesco del «non-dicibile, o meglio del non poter dire in senso pieno».² Se a prevalere è ormai la «macrofigura retorica della reticenza», per il disperdersi della voce poetica, Erri De Luca rappresenta una forma di resistenza, ancorandosi

¹ È il gesto fondamentale dell'andare a capo che anche Valerio Magrelli pone al centro delle sue riflessioni sul fare poesia. Nella sua lirica *A capo*, descrive lo scivolare metaforico su una distesa bianca di neve e quanto sia difficile «curvare». V. Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, Mondadori, Milano, 1992.

piuttosto alla «macrofigura retorica dell'ellissi», marca specifica della scrittura poetica tra le due guerre, ritagliando «oggetti scanditi in sineddoche»,³ correlativi materiali della sua visione del reale. Il suo scrivere in *absentia*, insomma, continua ad accumulare davanti al silenzio «referenti testuali», segni concreti al di qua del bianco.⁴

De Luca è, prima di tutto, autore di terraferma, adatto a intrecciare storie «all'asciutto della prosa»: guardata dal suo «punto di percezione»,⁵ la poesia appare «mare aperto» e quindi «azzardo»,⁶ annuncio di derive per chi invece, come lui, nella scrittura si rinchiude, arroccandosi dentro in un'isola di parole.⁷

2 «La macrofigura retorica dell'ellissi si impone in effetti come marca specifica della comunicazione obliqua, tipica del periodo fra le due guerre e, soprattutto nell'Ermetismo meno orfico e nella linea "metafisica" cara a Montale, produce ritagli di oggetti scanditi in sineddoche come equivalenti o correlativi della prospettiva soggettiva del reale, mentre il problema cruciale degli ultimi decenni è piuttosto la macrofigura retorica della reticenza, in quanto rinvii a uno spazio semantico non saturabile per la caduta dell'espansione vociferante dell'io e la sua uscita dalla scena principale del discorso». (M.A. Grignani, *Derive dell'identità*, in *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Interlinea, Novara, 2002, p.89).

3 M.A. Grignani, *Derive dell'identità*.

4 La procedura della reticenza è un metalogismo, avviene nel campo della logica e delle figure di pensiero. L'ellissi è, invece, una metatassi che, quando è totale o anche *cataforica*, si fonda sulla trama dei «referenti testuali», resa coerente e coesa proprio dal sottintendere il tema. (B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988, p. 128 e p. 226).

5 M.A. Grignani, *Derive dell'identità* p. 109.

6 E. De Luca, *Opera sull'acqua e altre poesie*, Einaudi, Torino, 2002, *Premessa*.

7 «Anche scrivere è un rinchiudersi in un vocabolario, in un recinto: riuscire a trovare un territorio di parole care che gioca ad escludere le altre che sono già consumate, non vanno più bene. La scrittura è un'isola, non il mare aperto». (E. De Luca, *Altre prove di risposta*, a cura di S. Acocella, Dante & Descartes, Napoli, 2002, pp. 17-18).

Tuttavia, malgrado si configuri solo come una distanza, per di più inaccessibile, il “largo dei versi” conserva intatta la sua forza di attrazione: così, dopo aver orientato altre volte il percorso compositivo di Erri De Luca,⁸ rendendolo spezzato e conciso, nella recente *Opera sull'acqua*, porta in superficie di pagina il bisogno di staccarsi e di mettersi «come su un equilibrio di onde».⁹ È il movimento contrario a quello attraversato dagli studi di Alfonso Berardinelli intorno alla poesia moderna, che sempre più tende alla prosa, si compromette con le sue forme;¹⁰ un movimento che non era mai stato eseguito, nella consapevolezza di perdere in precisione. A differenza della prosa, infatti, per De Luca la sua poesia può fissarsi solo per approssimazioni e mai essere raggiunta totalmente.¹¹

La spinta definitiva a staccarsi dalla terraferma, a sganciarsi, nasce da un'insufficienza improvvisa dello scrivere in prosa,¹² nel mezzo dei cortei

8 Più volte la prosa di Erri De Luca è stata definita “prosa lirica”, e, altrettanto frequentemente, con tale definizione, l'uso di sostantivi assoluti, la sua ricerca di pregnanza semantica sono stati fraintesi e scambiati per virtuosismo estetizzante; è la lettura più lontana che ci sia dalla pratica di scrittura che alimenta le sue opere. La parola viene cercata, mantenuta in tensione e messa alla prova solo perché si agganci il più possibile al senso. Il suo scrivere procede così per scarti e cancellazioni continue, in cerca di un punto di coincidenza; e quando, infine, una parola dura sulla pagina, egli se ne serve come di un uncino, strumento di servizio, utile a intrecciare trame.

9 E. De Luca., *La mia opera sull'acqua*, in «Il Mattino», 2 giugno 2002.

10 A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

11 «Cerco la filastrocca, il verso, ma non lo possiedo né lo raggiungo, mi ci aggiro, mi arrendo all'approssimazione dopo aver scartato la metà della scrittura». (E. De Luca., *La mia opera sull'acqua*).

12 La scrittura in versi è, in Erri De Luca, una reazione fisica, uno scatto della mano provocato dalle «giornate dei ragazzi insanguinati a Genova»: «di colpo la prosa non

delle giornate di Genova. Con l'impulso a «serrare le linee», torna inevitabile, come una reazione fisica naturale, l'urgenza della composizione poetica e della sua forma contratta, adatta all'alta temperatura delle rivoluzioni: poiché i versi sono, per De Luca, il *formato da combattimento* della letteratura.¹³ Leggendone il percorso attraverso l'Ottava delle *Elegie duinesi* di Rilke,¹⁴ egli intravede nell'agitazione delle piazze la «frase breve che condensa e afferra», lo sgomento della «sua andatura a zig-zag, il suo ultrasuono di pipistrello uscito all'ora del tramonto».¹⁵ Così, tra i corpi di una folla esposta, inizia a cercare il verso, malgrado sappia che non lo possiederà, che il suo andare a capo sarà un arrendersi, «dopo aver scartato la metà della scrittura».¹⁶

Eppure, proprio questa sua forma residuale, questo avanzo di «righe che vanno troppo spesso a capo» (è il sottotitolo della sua seconda raccolta lirica, *Solo andata*)¹⁷ diventa il senso più profondo dell'opera poetica di Erri

[...] bastava più: non c'era più il tempo e la pazienza. Da questo sobbalzo è schizzato fuori il tentativo di agguantare versi». (E. De Luca, *La mia opera sull'acqua*).

13 La Grignani ravvisa nel profilarsi di «un senso politico o almeno civico», che emerge dalle più recenti forme poetiche, una nuova possibilità, nella «ricerca di sbocchi nuovi» per la parola in versi, «senza narcisismi declamatori o isomma o arringhe, e a maggior ragione senza fughe nell'assoluto della parola o della verità». (M. A. Grignani, *Derive dell'identità*, pp. 130-131).

14 «[...] E come è sgomento uno che ha da volare/ e viene da grembo. Come terrorizzato/ di se stesso, passa per l'aria indeciso, va/ come va un'incrinatura lungo un vaso. Così la traccia/ del pipistrello fende la porcellana della sera [...]». R.M. Rilke, *Ottava elegia*, in *Elegie duinesi*, traduzione di E. e I. De Portu, Einaudi, Torino, 1978, pp. 51-53.

15 E. De Luca, *La mia opera sull'acqua*.

16 E. De Luca, *La mia opera sull'acqua*.

17 E. De Luca, *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Feltrinelli, Milano, 2005.

De Luca: come se la pagina, dopo l'esperienza del mare aperto, raccogliesse dalla perdita un resto, capace di darle consistenza e bellezza. Non la misura perfetta di un verso che, davanti allo spazio bianco, appare concluso; ma la traccia di un passaggio impossibile, l'ultima sonorità di una musica scomparsa. Il verso di De Luca è, in realtà, una rimanenza. Che ogni resto abbia un peso, si faccia persino misura dell'esistenza umana, è un pensiero che ritorna anche durante la traduzione della Bibbia, compiuta dall'autore direttamente dall'ebraico antico. Più degli altri, è il gesto del profeta e pastore Amos, il suo faticoso recupero dalle fauci del leone dei brandelli di un gregge aggredito, a configurarsi per De Luca come una forma di resistenza allo spreco.¹⁸

La pratica della traduzione, ininterrotta dai primi anni '90, si riversa in quella parallela della scrittura, contaminando i due campi con passaggi lessicali e scambi di linfe incessanti, facilitati dalla prossimità che le sue versioni interlineari mantengono con l'Antico

¹⁸ Erri De Luca traduce così il verso del profeta Amos (*Antico Testamento*, 3, 12): «Così ha detto Iod/Dio, come salverà il pastore da bocca del leone due zampe o una parte d'orecchio, così sanno salvati i figli di Israele»; Amos «salverà [...] da bocca del leone due zampe o una parte d'orecchio». Poi aggiunge: «Il suo gesto non è vano. Deve riportare indietro un segno: il capo di bestiame a lui affidato non è andato perduto per sua incuria ma per razzia, alla quale ha opposto le sue forze. Senza questo segno il padrone può chiedergli conto della perdita e addebitargliela. Il verso di Amos racconta che una gran parte della vita di ognuno finisce divorata dal tempo senza lasciar traccia. Ma colui che ha avuto in affido la vita, può strappare al niente qualche brandello, dimostrando al padrone di essersi battuto per salvare qualcosa. Per misero e paradossale che sia quel rimasuglio, esso è la prova che quel brandello salvato dipendeva da ognuno e che esso era tutto il nostro frutto». (E. De Luca, *Alzaia*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 20).

Testamento;¹⁹ anzi, questo innesto, come sempre accade tra lo scrivere e il tradurre, si rivela prolifico, portando allo scoperto percorsi semantici sottratti alla vista e origini dimenticate.²⁰

E così, con un movimento del tutto naturale, i versetti biblici si intrecciano anche alle righe delle poesie, dando alla loro struttura spezzata una nuova misura, sostituendo la mancanza di metrica o di rime con la sonorità dell'ebraico. Scattano spesso, nel versificare di De Luca, quelle «funzioni di compensazione» che Mengaldo registra nel

19 La traduzione di Erri De Luca sta al servizio del testo ebraico, tentando la maggiore fedeltà possibile alla lettera. Non credo sia assimilabile ad un *calco*, come interpreta Attilio Scuderi, rifacendosi alla distinzione presente nel testo di A. Berman, *La prova dell'estraneo*, Quodlibet, Macerata, 1997, tra traduzione letterale vera e propria e «calco, traduzione letteraria “minore”, più piegata alla “tirannia del senso”» (A. Scuderi, *Erri de Luca*, Cadmo, Fiesole, 2001, p. 100). L'opera di traduzione che l'autore va svolgendo della *Mikrà* vuole essere soprattutto il tentativo di «restaurare il primo ascolto, l'emozione che ha provato il primo che ha udito quelle parole»: Perché sono proprio le parole, «l'immensa potenza» affidata loro nella lingua sacra, la maggiore notizia giunta a Erri De Luca da quella lettura. (E. De Luca, *Altre prove di risposta*, pp. 61-62). «In Ebraico», egli afferma, «avviene il massimo avvenimento possibile per la parola: la coincidenza tra la parola stessa e il fatto compiuto, la cosa creata. La parola ebraica *davàr* vuol dire sia “parola” che “cosa”, “fatto”, “azione”. Questa coincidenza non è dovuta alla povertà del vocabolario, ma è dovuta al fatto che la parola è immediatamente azione, è cosa fatta. Io sono nell'ombra di quella fiducia nei confronti della parola». (E. De Luca, *Altre prove di risposta*, pp. 63). La traduzione interlineare riflette pertanto il modo di leggere di De Luca la *Mikrà*, e quel procedere passo dopo passo tra le righe è solo l'effetto più evidente della sua lentezza estrema di lettore e della sua ubbidienza ad una precedenza assoluta dell'ascolto.

20 È ciò che accade, appunto, con l'*hèvel* di *Kohèlet/Ecclesiaste*, inteso non come la *vanitas* della traduzione di Gerolamo, ma come “spreco”, contrapposto alla resistenza paradossale di brandelli di vita strappati al nulla. Circoscrivendo il campo semantico dello *spreco*, Scuderi ricostruisce, in quello che resta uno degli studi più sistematici dell'opera di Erri De Luca, una vera e propria poetica. (*Lo Spreco e il Tuttaltro: storia di un campo semantico*, in A. Scuderi, *Erri de Luca*, pp. 40-48)

passaggio alle nuove forme liriche, durante l'eclissi della rima e della metrica tradizionale: figure della ripetizione, elenchi, assonanze, parole-rime. Ma l'innesto dell'ebraico non è solo un compensare, riempire vuoti: fa affiorare nell'accostamento dei suoni qualcosa di più, l'effetto di una docilità della lingua ad ospitare. Vale, insomma, per la superficie mobile di questi versi, quello che, traducendo, De Luca riconosce in genere nell'italiano, lingua adatta al ricalco per la sua natura «morbida, dolce: non ne risente in perdita di luce né di senso a fare da sabbia per l'orma di un'altra lingua».²¹ Accade perciò che intere righe della Bibbia si fissino tra un verso e l'altro, seguite dalla loro immediata traduzione, chiusa in un'incidentale, fino al punto che la trasposizione lenta, scandita parola dopo parola, di un salmo di tempesta, il centosette, arriva a occupare, senza altri inserimenti, il corpo di un'intera poesia.²² Tradurre nella maniera più piatta possibile, «obbedire a una precedenza dell'ascolto», fermandosi «alla soglia della lettera», consente la maggiore aderenza all'esperienza di lettura dell'ebraico antico: una lettura bisbigliata, imparata come uno strumento a fiato e che prevede per l'esecuzione la partecipazione del corpo, almeno con labbra e

21 E. De Luca, *Altre prove di risposta*, p. 59.

22 È questa la pratica di Erri De Luca, nell'accostarsi prima al suono della scrittura sacra, al suo essere pronunciata, poi al suo significato letterale. La sua traduzione non vuole sostituire la tradizionale, ma solo accostarsi a questa: un'aggiunta, a servizio dell'antico ebraico disperso dalle versioni in greco e latino. Ecco perché compaiono doppie definizioni, come Bibbia/Mikrà.

soffio.²³ Sembra tornare quella che Zumthor chiama *la presenza della voce*, e tornare attraverso un gesto che accomuna molte delle scritture poetiche di questi ultimi anni, soprattutto se sorte dall'impegno e dall'urgenza di nuove responsabilità: ospitare voci. Come se la poesia, dopo il disperdersi della sua forza vociferante, diventasse il luogo dell'ascolto, l'ultimo asilo per le parole dei dimenticati. Sul vuoto degli a capo, che sa di non poter sostenere, si annuncia per De Luca una nuova possibilità: la deriva della scrittura in mare aperto gli consente di accogliere vite: perché «le acque hanno volti», come dicono i versi posti sulla doppia soglia del libro.²⁴ Nel tempo di un'epica impossibile, come in *Istmi e chiuse* di Eugenio De Signoribus, il poeta può raccogliere nei suoi versi le voci di chi è rimasto ai margini, dei «senza casa», diventando residenza di vite altrui.

Le acque dell'ebraico antico si svegliavano al soffio di Dio, quelle omeriche erano solcate da eroi. Ora, nel tempo della scrittura «sorda»,²⁵ il mare mostra la sua ambivalenza, risucchia come

23 «Anche quando uno legge la *Mikrà* per i fatti suoi, nel ritaglio di separazione dagli altri, la regola gli impone di muovere le labbra, di non reggere solo con gli occhi. Il corpo deve partecipare, soffio e labbra almeno, accompagnando il viaggio dalle parole antiche, facendosi loro portatore». (E. De Luca, *Altre prove di risposta*, p. 60).

24 Nel *Prologo al buio*, posto ad apertura della raccolta, è proprio un soffio la prima presenza che percorre i versi: si tratta del vento di Elohím che, anticipando la luce, «alita sui volti delle acque», perché «le acque hanno volti», che affiorano attraversati dalla creazione divina e dal suo racconto ad alta voce. Così tra uomini e acqua è possibile un incontro faccia a faccia, come accade nei versi, intitolati appunto *Volti*, posti in copertina, insieme al titolo, come ingresso alla lettura. (E. De Luca, *Opera sull'acqua e altre poesie*, p. 7).

25 E. De Luca *Vento di*, p. 9.

l'elemento mitico per eccellenza ed espelle, confina a terra. Sulle sue onde dominano i naufragi. Il mare aperto, esperienza dell'epos antico, si è ridotto a crocevia per imperi capitalistici, sotto la sua superficie si disperdono i viaggi dei reietti della storia.²⁶ Proprio perché la poesia di De Luca è una forma residuale, si rivela più pronta di altre ad accogliere la voce dei reietti.

Del resto, sempre chi lascia la terraferma della prosa e si innalza sui versi finisce per perdere sé stesso. Il poeta «è spinto da un impulso che non coltiva la sua personalità, ma la cancella», assecondando «la deriva di una chiamata ad escludersi»: questa la definizione che De Luca aggiunge a commento di una frase di Eliot.²⁷ Lontani dalle torri d'avorio, i poeti che egli cita sono quelli che, nel precipitare della storia, diventano all'improvviso indispensabili e che, con le loro opere, suppliscono alla mancanza di parole e al «fiato corto», scrivendo negli assedi, nelle prigioni, nelle cantine su pezzi di carta di fortuna».²⁸ Come Izet Sarajlic che scriveva nella Sarajevo assediata «versi da tutti ripetuti

26 Acque, ancora omeriche e bibliche, si risveglieranno di fronte al viaggio di Sindbad. Ma solo perché, per questo traghettatore in cui si condensano tutte le esperienze, da quelle delle *Mille e una notte* alle tempeste della Bibbia, il tempo non esiste. Intorno al suo cammino c'è un presente assoluto, tagliato dalla chiglia della sua nave.

27 «“Poesia non è un libero dispiegarsi dell'emozione, ma una fuga dall'emozione, non l'espressione della personalità, ma una fuga dalla personalità”. Eliot con questa frase delude che crede l'arte un libero e potente dispiegarsi di energie creative, un dispiegamento della personalità. Sapeva dell'aspirazione artistica qualcosa di prossimo al contrario, alla demolizione dell'individualità dell'artista». (E. De Luca, *Alzaia*, p. 82).

28 E. De Luca, *Onore ai poeti che aiutano a vivere*, in «Il Mattino», 19 settembre, 2002.

a mente, perché laggiù le poesie stanno sul davanzale delle labbra».²⁹ O come Ghiannis Ritsos, con il suo rigo «caro agli inservibili (...) “Ti si è rotto l’aquilone? Lo spago tienilo”»,³⁰ o Paul Celan, che «ha cambiato sette volte di nazionalità»³¹ e Josif Brodskij che a Stoccolma, davanti al premio Nobel, sapeva di non aver raggiunto un punto di arrivo ma solo «un’occasione per voltarsi indietro e riconoscere «la saggezza di un destino che divaga sempre e per compiersi non insegue rotta, ma deriva».³² Una sorta di contropinta, un rispondere a una deriva con un’altra deriva, appare, dunque, il tentativo degli ultimi poeti di alzarsi sul vuoto dei versi. Anche nelle pagine di De Luca, pagine di scrittore di terraferma, il movimento verticale di una spinta etica, che pur dovrebbe sollevare e scolpire, si converte in un percorso erratico e orizzontale, in un viaggio-deriva che consuma e disperde. In *Opera sull’acqua*, quest’ultima è flusso continuo che scorre all’interno del tempo, dentro la storia, si intreccia sulla terra alle tragedie umane, ammassandosi rovinosamente nella diga di Vajont, gonfiandosi di sangue nei fiumi dell’Europa in guerra e infine spuntando come mancanza nel pianto senza lacrime di un soldato.³³ L’ultima aggiunta alla sua prima prova poetica è offerta alle voci dei migranti persi nel

29 E. De Luca, *Onore ai poeti*.

30 E. De Luca, *Alzaia*, p. 16.

31 E. De Luca, *Alzaia*, p. 112.

32 E. De Luca, *Alzaia*, p. 122.

33 I riferimenti sono, rispettivamente, alle poesie *Diga* (E. De Luca, *Opera sull’acqua e altre poesie*, p. 14), *Fiumi di guerra* (p. 15), *Pregghiera di un soldato di notte* (pp. 26-27).

cavo delle onde. Intorno a questa materia umana ancora muta, i versi di *Naufragi* di De Luca, «pochi e svelti»,³⁴ sono destinati però a svilupparsi e a farsi poema nella seconda raccolta, *Sola andata*, dopo aver incrociato la *Folla sommersa* di Fabio Pusterla, per accogliere le voci di tutti i «maleandanti», mentre «inauditi» premono ai confini del mondo.³⁵ Sono, appunto, viaggi di solo andata, come dice Erri De Luca, di coloro che si staccano dall'equatore, «dalla metà del mondo, non dal sud»: per loro il mare è «precipizio», spinta verso il basso.³⁶ Quando le loro vite si inabissano, il paesaggio si rimargina, copre con acque calme il loro resto di ossa impigliate sul fondo, «semi» sprecati nel «solco scavato dall'ancora e non dall'aratro». ³⁷ Nel raccogliere le loro voci sul bianco della pagina, gli *a capo* dei versi galleggiano, come cime sganciate. Adatte ai dispersi, a chi può essere respinto, ma non tornare. Nella seconda parte di *Opera sull'acqua*, De Luca scrive di asciutto e i versi si addensano in una materia ispida, minerale (simile a quella, per esempio, di Milo De Angelis), accumulando oggetti e congiungendo il massimo di intensità visionaria con il massimo di fisicità nei referenti, lungo la grande linea europea del correlativo

34 E. De Luca, *La mia opera sull'acqua*.

35 Fabio Pusterla, *Folla sommersa*, Marcos Y Marcos, Milano, 2004. Nell'antologia *Nel pieno giorno dell'oscurità: antologia della poesia francese contemporanea*, Marcos Y Marcos, Milano, 1999, da lui curata, Pusterla fa notare come la lirica si stia spostando verso la sonorità sotterranea e affiorante di voci altrui.

36 E. De Luca, *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, pp. 12-13.

37 E. De Luca, *Solo andata*, p. 19.

oggettivo che la Grignani ha recentemente riattraversato.³⁸ Come se la scrittura, prima di ricomporsi sulla terraferma della prosa, raccogliesse avanzi della sua deriva, parole-cose da tirare in secco. Della spinta in mare aperto di una poesia inafferrabile, evaporata, si salva, così, il residuo minimo dei granelli di sale: per esempio, nella figura di un'ancora che al sole, e non negli abissi d'acqua, sente consumarsi la sua esistenza.³⁹ È proprio il deposito lasciato dalla sua permanenza in mare a deteriorarne la materia; a creare lo strato della ruggine. Non si tratta (come mai accade nella scrittura di De Luca) di un percorso metaforico svolto su significanti astratti: l'andare per il mare dei versi ha effetti materiali sulle parole, le bagna e poi le lascia allo scoperto, esposte al loro deterioramento. Un'ancora arrugginita che, all'asciutto, si accende al sole diventa l'ultima traccia poetica di una musica impedita. Molti dei versi ibridi, a metà tra prosa e lirica, che caratterizzano la poesia dell'ultimo novecento, brillano per schegge fatte della stessa luminosa e corrosiva sostanza. Come quel «po' di sale azzurro» che Nazim Hikmet, a metà del secolo, portò con sé, perché una traccia marina si infilasse nel buio di un viaggio senza ritorno.⁴⁰

38 M.A. Grignani, *Slittamenti del correlativo oggettivo nella poesia del secondo Novecento*, in «Italianistica», a. 2002, n. 2-3, maggio-dicembre, pp. 283-293.

39 «[...] un'ancora che si sfalda di ruggine lontano dal mare». (E. De Luca, *La mia opera sull'acqua*).

40 Ci riferiamo alla poesia di Nazim Hikmet *Arrivederci fratello mare*, che inaugura la sezione di liriche intitolata *Esilio*. N. Hikmet, *Poesie d'amore*, Mondadori, Milano, 2002, p. 41.