



HAL
open science

Nulla è ancora profondo

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Stefano Bottero, Mattia Caponi, Stefano Milonia

► **To cite this version:**

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Stefano Bottero, Mattia Caponi, Stefano Milonia. Nulla è ancora profondo: Studi sull'opera di Antonella Anedda. Polisemie, 4, 2023, 10.31273/polisemie.v4 . hal-04475724v2

HAL Id: hal-04475724

<https://hal.science/hal-04475724v2>

Submitted on 7 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea

IV
2023

Nulla è ancora profondo
Studi sull'opera di Antonella Anedda

ISSN 2634-1867


WARWICK
THE UNIVERSITY OF WARWICK

Andrea Bongiorno
Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea

IV

2023

Nulla è ancora profondo

Studi sull'opera di Antonella Anedda

Numero monografico a cura di Giulia Bassi, Andrea Bongiorno,
Stefano Bottero, Mattia Caponi e Stefano Milonia

Comitato direttivo

Carmen Gallo (Sapienza Università di Roma, Italy)
Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma, Italy)
Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena, Italy)

Comitato scientifico

Davide Castiglione (Vilnius University, Lithuania)
Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italy)
Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italy)
Yannick Gouchan (Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France)
Rory O'Bryen (University of Cambridge, UK)
Tommaso Pomilio (Sapienza Università di Roma, Italy)
Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia, Italy)
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, France)

Coordinamento di redazione

Stefano Milonia (Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany)

Redazione

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena, Italy)
Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université, France)
Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia, Italy)
Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma, Italy)
Elena Casadio Tozzi (Università degli studi di Bergamo, Italy)
Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma, Italy)
Carlo Londero (Università degli Studi di Udine, Italy)
Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma, Italy)
Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italy)
Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma, Italy)
Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma, Italy)
Giulia Boitani (University of Cambridge, UK)

Polisemie è una rivista annuale pubblicata da University of Warwick Press.

Tutti i saggi pubblicati sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v4

Indice

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Stefano Bottero, Mattia Caponi, <i>Introduzione</i>	1
Riccardo Donati, <i>Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi</i>	9
Geografie, territori, ambienti	
Giancarlo Alfano, « <i>Geografie</i> ». <i>La scrittura come esercizio</i>	23
Caterina Verbaro, <i>Il sangue e il corallo: La scrittura ecologica di Antonella Anedda</i>	33
Giulia Bassi, <i>La Caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda</i>	49
Andrea Bongiorno, <i>La scienza nella scrittura di Antonella Anedda: Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo</i>	67
Storie, tradizioni, voci	
Alessandro Baldacci, <i>Soglie dell'impermanenza: Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda</i>	87
Stefano Bottero, « <i>Altre anestesie</i> ». <i>Riflessioni su poetica e ontologia tragica in Historiae</i>	101
Patricia Peterle, « <i>In cucina si ha l'impressione di sopravvivere</i> »: <i>Contatti tra Antonella Anedda e Martha Rosler</i>	117
Andrea Cortellessa, <i>Il coltello dello sguardo</i>	139
Mario Cianfoni, « <i>Onzi tandu naro una limba mia</i> ». <i>Aspetti, temi e problemi della poesia in Limba di Antonella Anedda</i>	177
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i>	213

INTRODUZIONE

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Stefano Bottero e Mattia Caponi

Nel frangente della poesia italiana contemporanea, la centralità del profilo poetico e letterario di Antonella Anedda appare oggi attestarsi su diversi livelli: quello critico, relativo al dibattito specialistico e degli 'addetti ai lavori' per cui i suoi versi costituiscono una sempre viva occasione di discussione; quello editoriale, in virtù della sua solida presenza in quelle collane che dal secondo dopoguerra ad oggi si sono attestate come le più rappresentative della poesia italiana; quello intergenerazionale, costituendosi come una figura di riferimento trasversale per poeti e poete.

Al suo esordio «tardivo», avvenuto nel 1992 con *Residenze invernali*, un'attenta operazione di ricerca di Carmelo Princiotta antepone una «preistoria di narratrice, legata al romanzo inedito *Voci d'inverno*».¹ Il dato è problematizzato dal critico come parte di un «*curriculum* irregolare» – il cui riflesso, a distanza di anni, torna osservabile in prose come *La vita dei dettagli* e *Geografie*. Una divergenza, quella di Anedda, in questo senso accomunabile al Milo De Angelis di *Poesia e destino*, al Roberto Carifi de *La piaga del nulla* o alla Giovanna Sicari de *La legge e l'estasi* – vale a dire: a momenti di sconfinamento, in cui voci attestate presso il (famigerato) pubblico della poesia, hanno adottato la *ratio* della trattazione ibrida, a metà strada tra il discorso critico e quello, ancora, poetico. L'assunzione di queste forme, da parte di Anedda, apre una delle tante finestre possibili sulle ragioni per cui la sua poesia ha assunto nel contesto contemporaneo una posizione centrale che, come rileva Maddalena Bergamin, «si configura sul solco dell'indecidibilità tra interno ed esterno».² L'addensarsi della sua parola in uno spazio *di confine*, in cui si esprime una memoria *celaniana*,³ costituisce così uno dei motivi per cui, nella sua opera, trovano posto i nodi tematici a cui la

¹ Carmelo Princiotta, *Il sentimento storico del tragico in Residenze invernali*, in «Atelier. Trimestrale di poesia, narrativa, teatro», 66 (2012), pp. 51-56, a p. 51.

² Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 109-132, a p. 112.

³ Come, d'altronde, da lei stessa dichiarato a più riprese, ad esempio in: Antonella Anedda, Stefano Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.

contemporaneità poetica si rivolge con maggiore interesse: quelli dell'*abitare*, della percezione di sé o dell'altro (antropologica o animale), dei *distanziamenti*, degli orizzonti paesaggistici e corporali, dell'esistenza intesa, irrimediabilmente, come tragedia.

Utilizzando un lemma caro alla critica contemporanea, si potrebbe affermare che, a partire da questi presupposti di centralità interdiscorsiva, la sua opera costituisca oggi un termine estremamente felice nel tracciare una *mappatura* dei rapporti e delle parentele poetiche – in senso, forse, più attivo che passivo. È infatti ad Anedda che molti giovani autori guardano, nel contemporaneo, come alla figura per eccellenza tra quelle della generazione dei “padri” e delle “madri”. Dunque, come a una voce da cui apprendere – con cui condividere un tempo. Un esempio chiaro a questo proposito – uno dei tanti – è offerto dall'ultimo *Quaderno di poesia contemporanea* di Marcos y Marcos,⁴ storica finestra di osservazione sull'avanzamento dei lavori e del dibattito della poesia di lingua italiana. Nella sedicesima uscita della serie, pubblicata nello scorso agosto, la selezione dei testi poetici mostra il ritratto di una generazione attenta alla lezione aneddiana in senso linguistico, formale, filosofico-estetico. In questo orizzonte trovano quindi posto una serie di coincidenze ispirative: la centralità dell'orizzonte naturale, a tratti spiritualizzato e a tratti svuotato di significato; l'alterità linguistica e l'integrazione di materiali verbali non solo afferenti, ma *appartenenti*, a codici altri; il posizionamento della propria vicenda biografica (osservata dal punto focale sfrangiato della molteplicità soggettiva) in una cornice storica e collettiva; la concezione dell'atto compositivo come momento sincretico di istante al contempo private, interiori ed emotive, e morali.

Una simile mappatura riguarderebbe da vicino non solo le ultime generazioni, ma interesserebbe, in senso cospicuo, il discorso poetico collettivo. Si pensi, ad esempio, alla fondatività del modello *aneddiano* per opere poetiche come quella di Franca Mancinelli (altra protagonista della contemporaneità poetica italiana), dove l'adozione di uno sguardo trans-soggettivo appare associata a una fenomenologia di rapporti minimi con l'alterità, in cui convergono e coesistono le ragioni della ritualità antropica, dell'ispirazione spiritualizzante, della «realizzazione del sé fra le costrizioni e la quotidianità».⁵ Ancora, si pensi al debito nei confronti di Anedda da parte di poeti come Vito Bonito (che addirittura dichiara l'importanza di tale rapporto, al termine del suo *La vita inferiore*) nell'adozione di una prospettiva tesa, come osservato da Caterina Verbaro, al «ridurre i corpi a oggetti», scomponendoli secondo un'ispirazione

⁴ *Sedicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2023.

⁵ Mattia Caponi, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala Krupa a Libretto di Transitio. Parte II*, in «Polisemie», II (2021), pp. 19-40, a p. 32.

«allucinatoria»,⁶ fino all'estremo linguistico ed estetico dei minimi termini.

Dedicare uno studio al caso letterario e poetico di Anedda, assume così i tratti di un'operazione significativa per approfondire non solo le questioni strettamente relative alla sua opera, ma anche per osservare le declinazioni di alcuni motivi fondanti del dibattito odierno, osservati alla luce delle istanze di una voce che appare tra le più importanti della poesia italiana contemporanea. L'intento che anima questo numero monografico è dunque orientato da diversi obiettivi: ad un primo livello, quella di offrire un contributo critico che possa costituire un punto di riferimento negli studi sull'autrice, a ridosso della pubblicazione del volume comprendente la sua opera poetica generale;⁷ ad un secondo, di raccogliere spunti plurali e orientati da approcci epistemologici diversi, nei confronti di questioni non solo testuali, ma compositive e poetiche, relative alla prassi creativa dell'autrice; ad un terzo livello, di proporre un approfondimento riferito a nodi tematici centrali per la contemporaneità letteraria italiana, come quelli menzionati fino a qui.

«Nulla è compiuto nulla è ancora profondo»: il verso scelto come titolo, tratto da uno snodo centrale del XIV movimento della prima sezione di *Notti di pace occidentale*,⁸ colpisce e interroga i lettori. Quel «nulla», di fortiniana memoria,⁹ geminato e martellato scandendo il verso in due emistichi, a quale vacuità allude? E se non fosse un leopardiano *néant*, ma al contrario un vuoto da riempire, un margine di resistenza in cui è ancora possibile, paradossalmente, esistere? Quel «nulla» sembra spalancare, in effetti, uno spazio residuale in cui il *tutto* sfugge alla compiutezza, all'inabissarsi profondo e irreversibile. D'altronde, profondo, e non per forza in senso tragico, è il reale osservato e rappresentato dalla poesia di Anedda. Una profondità, a nostro avviso, da intendersi allo stesso tempo in senso spaziale e temporale. La «sedimentazione», del resto parola chiave delle *Geografie* dell'autrice, descrive proprio questo costituirsi dello spazio e del tempo per stratificazioni successive.¹⁰ Nella poetica aneddiana, la profondità coincide con il dischiudersi dello spazio e del tempo, di cui osservare le falde

⁶ Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», 5 (2010), pp. 315-330, a p. 321.

⁷ Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2023.

⁸ *XIV. Benedetta tu a distanza...*, in Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 26; il testo è confluito, identico, in Ead., *Tutte le poesie*, p. 109.

⁹ Si veda l'explicit di *Traducendo Brecht* (dalla raccolta *Una volta per sempre*): «la poesia | non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (vv. 21-22), in Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 238.

¹⁰ Il legame fra geografia e sedimentazione, enunciato nella prosa *Mappe* (Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 111-112, cfr. *ivi*, p. 112), struttura, in un certo senso, l'intero libro costruito per stratificazioni successive, scandite da alcune formule ricorsive (si pensi a «ricominciamo»).

sedimentate, intersecate, attraversandole e restituendone la voce. L'articolazione del numero in due sezioni, *Geografie, territori, ambienti* e *Storie, tradizioni, voci*, nasce proprio da questa duplice valenza della profondità, spaziale e temporale. In effetti, se «nulla è compiuto», non è forse la scrittura uno di quegli spazi residuali dove attuare, se non creare, un margine di azione?

Di una profondità di tipo spaziale è emblematica l'opera *Geografie*, la cui prosa iniziale, *Considera*, ambienta immediatamente il lettore in uno spazio siderale e in un tempo cosmico, al di là del cronotopo umano: «(Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni.) Il tempo si consuma, lo spazio meno. Lo spazio si rinnova e non è vero che è vuoto».¹¹ L'opera, come è evidente dal titolo (congiunto e complementare a *Historiae*), si concentra sulla dimensione spaziale, indagata attraverso le superfici: dalle mappe geografiche alle tele dei quadri, la superficialità è sia una modalità di percezione che diventa stile («Il grande piacere che deriva dalla lettura delle descrizioni geografiche sta nel loro linguaggio oggettivo e privo di pathos, la precisione scontata, vengono disattivati tutti quei dispositivi emotivi che ci farebbero allontanare appunto dalla soddisfazione dello sguardo. L'informazione si traduce immediatamente in esperienza», come scrive l'autrice);¹² sia una modalità di entrare in relazione con un tempo e uno spazio stratificati, che se da un lato includono l'azione umana, dall'altro contemplanano una dimensione temporale, come si è detto, cosmica e geologica *infinita* (Leopardi, come si vedrà, è uno degli autori di riferimento). In tale accezione di profondità, la presenza umana è marginale o del tutto esclusa: *Geografie*, infatti, presenta il punto di vista di qualcuno che si deindividualizza il più possibile per osservare e descrivere.

È in quest'ultimo aspetto che la poesia di Anedda può essere letta, come viene proposto nei saggi della sezione *Geografie, territori, ambienti* in relazione a discipline come la geografia, la scienza e l'ecologia. In questa dinamica, il testo diventa una struttura di connessioni, un ambiente in cui l'essere umano, in quanto specie tra le altre, è solo una parte, ed è principalmente osservatore. La riflessione sulla percezione dello spazio coincide infatti con una postura anti-antropocentrica, che si concretizza almeno in due elementi. Il primo – e principale – riguarda appunto la desoggettivazione, o deindividuazione dell'io, il pensarsi come una tra le specie, o addirittura come un'altra specie (così in *Tiktaalik. Scavando fossili. Trovando sé stessi*: «Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare»¹³). Il rapporto tra poesia e spazialità comprende dunque una dimensione ecologica nel senso di intendere il testo come ambiente e sistema di

¹¹ Anedda, *Geografie*, p. 7.

¹² Ivi, p. 27.

¹³ Ivi, pp. 20-21.

relazioni tra soggetti umani e non:¹⁴ le geografie descritte sono anche ‘altre’ rispetto a quelle umane. In tal senso, la poesia entra in relazione con una linea di ricerca letterario-scientifica che trova i suoi modelli in Erasmus e Charles Darwin e in Leopardi, e che percorre tutto il Novecento. Su questo punto, inoltre, *Geografie* interagisce profondamente con altre opere, da *Historiae* (2018) al dialogo con Elisa Biagini *Poesia come ossigeno* (2021), al saggio *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (2022).

L’analisi della dimensione spaziale consente quindi di mettere in luce e definire alcuni elementi centrali della poetica aneddiana, come la stratificazione temporale e l’anti-antropocentrismo; le modalità scientifiche di percezione; l’idea di testo come ambiente e la conseguente diffrazione dello sguardo; l’ibridazione delle forme e dei generi su cui di modella la sua scrittura, che sconfina tra poesia e prosa.

Dall’altro lato, lo studio della temporalità mostra il campo di azione della parola per entrare in relazione con il tempo profondo, stratificato, compiuto o da compiersi. La Storia, in primo luogo, come suggerito dall’icastico titolo *Historiae* del 2018. Nella Storia, la parola poetica cerca, come spazio residuale, la soglia, il varco bifronte che costituisce un punto di vista alternativo dove l’io può porsi e resistere. L’adozione di questa peculiare prospettiva sul presente e sul passato permette di prendere coscienza della fragilità umana, di comprenderla, ma allo stesso tempo, di imparare a prendersi cura di questa soglia, della memoria delle voci che l’hanno fatta vibrare e che ora la sedimentano. In tal senso, la dimensione temporale apre anche a una riflessione sul tragico nella Storia e nell’esistenza individuale. Ogni fenomeno è osservato nel suo svolgersi inevitabile, tanto nell’attimo quanto nella durata. Eppure, ancora una volta, la parola poetica, che osserva l’irreparabile dalla propria condizione vulnerabile e impermanente, uno stato condiviso con tutto ciò che circonda l’io, può fessurare il muro del destino irrimediabile attraverso la propria voce, proprio perché frutto di una condizione universale.

È con tali concetti, infine, che interagisce l’idea di tradizione, centrale nella sezione *Storie, tradizioni, voci*. Che sia la poesia italiana, straniera, con i temi e le forme che più le stanno a cuore, che sia la lingua italiana o la *limba* sarda, la scrittura aneddiana si pone in ascolto delle voci delle tradizioni, per creare a sua volta un proprio percorso, una propria tradizione, da condividere con i lettori. Sarebbe riduttivo non includere anche la voce, per così dire, degli oggetti che popolano la poesia di Anedda, (in)ascoltati dal soggetto nel proprio spazio intimo

¹⁴ I testi di riferimento, per l’ambito italiano, sono: Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017 e su Anedda l’articolo di Id., *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218; e *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016.

e domestico.¹⁵ Anche altre forme di parola dialogano con la poesia, cardine d'altronde ben noto della poetica dell'autrice, e permettono di disinnescare i significati dello spazio domestico nonché di crearne altri, più abitabili. Ancora un margine in cui «nulla è compiuto», la cui profondità può essere esplorata, orizzontalmente e verticalmente, per rivelare nuove storie e nuove voci da ascoltare.

I saggi che si trovano in questo numero di «Polisemie» approfondiscono tali questioni, e sono introdotti dal dialogo leopardiano tra l'autrice e Riccardo Donati (*Il muoversi sorprendente del reale: In dialogo su Leopardi*) che prosegue la riflessione de *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*.

La sezione *Geografie, territori, ambienti* prende avvio con il contributo di Giancarlo Alfano (*Geografie. La scrittura come esercizio*), che tematizza proprio il legame che il volume aneddiano scopre tra soggetto e mondo, il primo «riverbero» e continuità del secondo, nella linea Darwin-Leopardi.

Una linea che prosegue con Caterina Verbaro (*Il sangue e il corallo. La scrittura ecologica di Antonella Anedda*) che esamina i procedimenti compositivi ed enunciativi di Anedda, come risultano dal processo di desoggettivizzazione che si rafforza nell'ambiente testuale. Per poi problematizzarsi ulteriormente ne *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda* (Giulia Bassi) dove la riflessione sui concetti di spazio e di tempo mostra le forme e le strategie testuali che rompono la dialettica tra spazio umano e paesaggio indipendente dall'uomo. La sequenza di analisi spaziali in Anedda è spinta oltre da *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo* (Andrea Bongiorno) in cui vengono studiate le dinamiche dello sguardo scientifico che mostra la poesia di Anedda, scovando nelle (micro e macro) rappresentazioni spaziali uno dei fuochi in cui orbitano il rapporto dell'autrice con la scienza e, ancora una volta, il rapporto con Darwin e Leopardi.

Solo apparentemente traguardando un limite, l'altra sezione *Storie, tradizioni, voci* comincia con *Soglie dell'impermanenza. Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda* di Alessandro Baldacci in cui il tema dello spazio aneddiano inizia a mostrare il suo volto bifronte, aprendosi alla realtà e alla storia, rivelando il suo aspetto benjaminiano di soglia e affondando nella dimensione etica, di cui viene analizzata ed esaltata la relazione salda e privilegiata con Paul Celan. Altro aspetto centrale nella poetica di Anedda è quello tragico che si mostra nel frangente compositivo del testo in «*Altre anestesie*». *Riflessioni su poetica e*

¹⁵ Si fa riferimento agli oggetti «inascoltati» che aprono la raccolta d'esordio dell'autrice, *Residenze invernali*: «Non parlavo che al cappotto disteso | al cestino con ancora una mela | ai miti oggetti legati | a un abbandono fuori di noi | eppure con noi, dentro la notte | inascoltati», Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 2019² [1992], p. 15; il testo è confluito, identico, in Ead., *Tutte le poesie*, p. 19.

ontologia tragica in Historiae (Stefano Bottero), dove si mostrano le sue implicazioni nello spazio soggettivo (ontologico e fenomenico) determinate dalla sua effettività metastorica, in quanto implicazione di irrimediabilità esistenziale. Un altro aspetto di questa visione lo espone la stessa Anedda nel dialogo in apertura di questo numero: «trovare il modo, il varco attraverso cui da un dettaglio apparentemente insignificante si spalanchi l'universale. A partire da *Residenze* ci sono stoviglie, pentole, piatti, tazze, ma anche corde, ormeggi, traghetti, bitte, molti detriti, bottiglie di latte, ferro».¹⁶ A questo ruolo centrale, etico ed esistenziale dell'ambito casalingo guarda il confronto con Martha Rosler operato da Patricia Peterle in «*In cucina si ha l'impressione di sopravvivere*». *Contatti fra Antonella Anedda e Martha Rosler*. Il volume prosegue con Andrea Cortellessa (*Il coltello dello sguardo*) che dallo studio approfondito de *La vita dei dettagli*, esaminando il rapporto dell'autrice con le immagini della storia dell'arte, ramifica e fa progredire l'analisi fino a trovarne i temi originari e fondativi.

Chiude il numero un attento testo sulla voce di Anedda: «*Onzi tandu naro una limba mia*». *Aspetti, temi e problemi della poesia in dialetto di Antonella Anedda* di Mario Cianfoni che si occupa della radice del dialetto nella lingua poetica aneddiana.

Da tutte queste prospettive diverse, nasce un numero di «Polisemie» diverso dagli altri, ma con lo stesso spirito: quello di valorizzare diversi approcci e vari punti di vista che uniti arricchiscano il panorama e affrontino il terreno incerto e in divenire della poesia contemporanea più recente. Si realizza, quindi, uno studio che è anche omaggio critico ad un'autrice dal ruolo sempre più significativo nel panorama poetico contemporaneo, riuscendo ad osservare di questo panorama alcuni degli aspetti incarnati proprio da Anedda e dai suoi testi. Concludendo, «Nulla è compiuto nulla è ancora profondo» neanche (e per ora) nello spazio critico, in cui però possiamo proporre delle analisi che hanno il valore di un importante, complesso e composito tentativo.

Bibliografia

AA. VV., *Sedicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2023.

Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

¹⁶ Antonella Anedda, Riccardo Donati, *Il muoversi sorprendente del reale: In dialogo su Leopardi*, *infra*, p. 17

- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 2019² [1992].
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2023.
- Bergamin, Maddalena, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 109-132.
- Bottero, Stefano, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.
- Caponi, Mattia, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala Kruna a Libretto di Transitò. Parte II*, in «Polisemie», II (2021), pp. 19-40.
- Fortini, Franco, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- Princiotta, Carmelo, *Il sentimento storico del tragico in Residenze invernali*, in «Atelier. Trimestrale di poesia, narrativa, teatro», 66 (2012), pp. 51-56.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218.
- Turi, Nicola (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», 5 (2010), pp. 315-330.

IL MUOVERSI SORPRENDENTE DEL REALE. IN DIALOGO SU LEOPARDI

Antonella Anedda, Riccardo Donati

I. Attenzione a con-fondersi (premessa)

Nel 2019 Antonella Anedda, Elisa Biagini e chi scrive, ossia due teste poetiche e una critica, decisero di provare a riflettere sulla natura della scrittura in versi: come nasce, cosa implica, quali compiti si assume e, implicitamente, quali responsabilità non è il caso di addossarle, gravandola di aspettative fuorvianti o eccessive.

Grazie alla complicità di Giulia Civiletti ne nacque *Poesia come ossigeno*,¹ un libro nel quale credo possiamo continuare a riconoscerci. Per vari motivi, a cominciare dall'intento relazionale, di aperto confronto, che lo ha determinato. Il dialogo, modernamente inteso, è altro dall'intervista, genere fisiologicamente gerarchico e partitivo. Nel secondo prevale l'assertività, il profilarsi netto di una posizione conoscitiva, di un convincimento, di un giudizio; il primo cerca la condivisione, la relazione, la messa in comune delle singole posizioni. Facemmo, allora, attenzione a con-fonderci, a mischiare saperi e idee nell'intento di conferire respiro al testo, lavorandolo a più voci.

In continuità con quella proposta, mossi dalla stessa volontà di scambio che oggi ancora ci pare la più arricchente delle opzioni, Antonella Anedda e il sottoscritto hanno pensato di riprendere a dialogare, stavolta intorno all'autore dei *Canti*. Ne sono nate le pagine che seguono, pagine dove il discorso si fa vagabondo e a tratti divagante, come è forse inevitabile quando si segue il sentiero di cresta dell'opera leopardiana, assistendo con lui, in compagnia della sua ombra, al muoversi sorprendente del reale.²

¹ Cfr. Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021.

² Si omaggia qui Rossana Rossanda, che in *La ragazza del secolo scorso* notava: «per [Antonio] Banfi la storia non aveva un fine né era un residuo, era il muoversi sorprendente del reale» (Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2007, p. 204).

Le note a piè di pagina sono tutte a firma di Riccardo Donati; il dialogo ha avuto luogo nell'aprile del 2023.

II. Giacomo ovvero ridersela di quelli che credono che il mondo sia fatto per loro (un dialogo)

Riccardo Donati - Ripercorrendo il tuo lavoro, in prosa e in versi, vedo il moltiplicarsi dei versanti da cui ti inerpichi verso la cima-Leopardi. Le tue prime prove, per esempio le pagine di *Cosa sono gli anni* (anni Novanta), evidenziano una predilezione per le *Operette*, per il lucido scetticismo e l'antropologia negativa di un ragazzo che guarda verso il basso e denuncia lo scandalo dell'arido vero, per poi qua e là sollevare lo sguardo a incrociare episodi di vitalità trasvolante (*l'Elogio degli uccelli*).³

A partire da *La luce delle cose* e da alcune liriche coeve (passaggio di secolo), *La Ginestra* diventa una tappa obbligata: incontri lì un Giacomo risentito e ostinatamente resistente, deciso, come ha scritto Andrea Afribo accostandovi, ad affrontare il paradosso di un'inermità che in verità è forza.⁴

Negli stessi paraggi ritrovo Antonio Prete: «Leopardi è con noi, ancora. Perché oppone a una civiltà che ama le astrazioni – popolo, pubblico, massa – il corpo individuo: con il suo affanno, con le sue ferite».⁵

Più di recente mi pare tu abbia preso a frequentare molto anche l'ironico-satirico poeta che si cimenta nel genere zoeopico (*Paralipomeni*) e nell'affondo polemico (*I*

³ In nota richiamo alcuni studi recenti che sono serviti da traccia al dialogo, utili anche come inviti alla lettura (senza alcuna pretesa di completezza bibliografica). Per un'interpretazione complessiva del poeta si rinvia a Franco D'Intino, Massimo Natale, *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018. Sulle *Operette* cfr. Emilio Russo, *Ridere del mondo: la lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017. Quanto all'*Elogio*, mi piace ricordare un brano di un artista seguace di Giacomo, solitamente poco citato dagli studiosi di "leopardismo": Filippo De Pisis. Il brano è tratto da *Note sulla nuova casa*, prosa dal vago sentore montaliano: «talora di notte sento un piccolo fischio un po' lugubre e penso che sia l'upupa che si sia destata dal sonno della morte. In questa umida primavera la striscia di giardino verde e l'orto col fico e i vasi di fiori variopinti sulle scalelle risuonano di molte voci. Si pensa all'elogio degli uccelli di Leopardi. Una specie di trillo argenteo, come un campanello, sull'alba, una cincia, un fringuello, non so, le sghignazzate dei merli, il canto appassionato e melodico di una capinera, il pio pio dei passerii» (Filippo De Pisis, *Ore veneziane*, Milano, Longanesi, 1974, p. 171).

⁴ Cfr. Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 73.

⁵ Antonio Prete, *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 10. Insieme a questo, e agli altri studi di Prete, ho tratto spunti anche dai lavori duemilleschi di Luigi Blasucci e Anna Dolfi. Per la dimensione etica cfr. Chiara Fenoglio, *Leopardi moralista*, Venezia, Marsilio, 2020.

nuovi credenti),⁶ voce scettica ma mordace, per la quale disincanto e «tuono ironico», riso e compassione, coesistono.

Intanto, ti riconosci in questo diario di viaggio teoretico e poetico sia pur così sommariamente compendiato?

Antonella Anedda - Sì, mi riconosco e credo ci sia una continuità tra il Leopardi delle *Operette*, che resta il mio preferito, e l'autore dei *Paralipomeni* e dello *Zibaldone*. Un autore modernissimo, che è giusto tradurre e ritradurre in altre lingue, come nel caso dello *Zibaldone* in inglese voluto qualche anno fa da Franco D'Intino.⁷

rd - Moderno anche perché 'poetico', secondo la definizione del termine proposta nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, ovvero capace, in prosa o in verso, di «muovere la immaginazione».

aa - Sì, poetico nel senso di un pensiero mobile, non fisso su se stesso.

rd - Negli anni Duemila la tua attenzione è calamitata da un Leopardi non solo progressivo (Luporini) ma proiettivo, teso in avanti rispetto alle conoscenze del suo tempo, fautore di un'idea dei saperi come forze che circolano senza coagularsi per l'ambizione del sistema o la pretesa del possesso.

aa - Mi interessa sempre di più il tardo Leopardi in cui il disincanto non impedisce la compassione, in cui il riso non è visto come potere ma come capacità di ridere prima di tutto di se stessi. Il suo sguardo sempre più anti-antropocentrico e ironico diventa «sguardo animale» (Prete) e sull'animale che si traduce in una solidarietà non generica ma concreta in cui, come dici, "riso e compassione" coesistono.

Leopardi non smette di sorprendermi per quello che il suo pensiero anticipa. Non solo Charles Darwin attraverso il nonno Erasmus, ma Calvino che a dispetto di tempo e spazio raccoglie la sua lezione.

rd - È peculiare questa linea che tracci, Leopardi-Calvino. A quale Calvino pensi in particolare?

⁶ Rinvio alle considerazioni di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita nell'edizione da loro curata (Giacomo Leopardi, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002), e ancor prima alle pagine di Pierpaolo Fornaro in Pseudo Omero-Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

⁷ Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone: the notebooks of Leopardi*, edited by Michael Caesar and Franco D'Intino, London, Penguin, 2013.

aa - Penso all'*Elogio degli uccelli*, alla libertà del volo che sottintendono le pagine de *Il barone rampante*. Tra i progetti di Cosimo ce n'è uno che potrebbe essere stato ideato da Leopardi: *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe*.

rd - Anna Maria Ortese, una delle rare figure del nostro Novecento ad aver fatto i conti fino in fondo con Leopardi, si chiede: «cos'è mai questo sapere? Non si saprà tutto – e si avrà tutto – solo disarmando, contemplando?».⁸ Dal canto suo un fisico premio Nobel, Steven Weinberg, osserva: «the more the *universe* seems *comprehensible*, the more it also seems *pointless*».⁹

Trovare un punto di equilibrio tra perseguimento di una conoscenza rigorosa e volontà di stare dentro un orizzonte mobile, navigando a mente dis-orientata e disarmata, sembra una delle sfide più difficili che si pongono anche alla cultura odierna, sballottata tra fideismo e scetticismo radicali.

aa - Sì, comprendere non significa automaticamente che la cosa compresa abbia senso. Anche fisicamente quello che ci fa stare bene è un'omeostasi. Accettare il nostro disorientamento potrebbe forse farci accedere a una condizione di difficilissimo disarmo mentale attraverso una visione ampia che includa la lotta nei confronti di uno sfruttamento, di un meccanismo coloniale per niente usurato che ha spogliato sistematicamente le popolazioni più fragili di tutte le loro risorse.

E dietro il disagio, la creazione da parte delle destre di “nemici” da usare per spaventare altri poveri. Dietro il nostro cosiddetto progresso, il nostro benessere, c'è un mondo avido. Non credo sia peggiore del passato ma è molto organizzato. La *working class* in U.K. non può permettersi le verdure ma a Londra si concentra una finanza il cui potere non è stato scalfito dalla Brexit. Non è facile trovare una soluzione, forse è addirittura impossibile, eppure quale è l'alternativa? Il raccoglimento della scrittura per me convive con la non-rinuncia a un mondo meno ingiusto.

rd - Né sigillarsi né totalmente esporsi. Sottrarsi senza estraniarsi...

aa - Mi sottraggo volentieri alle occasioni mondane, ma non giudico certo chi non lo fa. Non so se non mi estraneo, cerco di non distogliere lo sguardo, di non rinunciare a ribellarmi se vedo un sopruso. Una misantropia attiva come quella di

⁸ Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Adelphi, 2011, p. 102.

⁹ Steven Weinberg, *The first three minutes*, New York, Bantam Books, 1997, p. 143.

Dedalo nei *Paralipomeni* che vive da solo ma asciuga e conforta il povero topo Conte Leccafondi, Signor di Pesafumo e Stracciavento.

E, sempre a proposito di Leopardi, le sue lettere a Francesco Puccinotti, suo amico medico, ci rivelano una persona isolata ma con le idee chiare per esempio sulla rivoluzione industriale. Leopardi vede, prevede quello che la fiducia nelle magnifiche sorti invece non prevede: povertà, sopraffazione, malattie, sfruttamento.

rd - «Leggere Darwin ci rende attenti»: così Mandel'stam nel brano che hai adottato come epigrafe del saggio apparso per Interlinea.¹⁰ In questa fase la tua reazione al regime tanatocratico – o, direbbe Achille Mbembe, necropolitico¹¹ – imperante sembra passare per un 'buon uso' del darwinismo, inteso non solo come lascito dei Darwin (dal nonno Erasmus al nipote Charles, entrambi per molti aspetti prossimi al Leopardi 'naturalista'),¹² ma come confronto con quella presenza bellissima e terribile, radicalmente altra, che è l'ambiente naturale. Nell'impossibilità di sapere che tipo di animale sia l'uomo, il darwinismo è scelto, direi, come metodo e come politica.

Partiamo, se vuoi, dal primo aspetto.

aa - Rileggere i Darwin, anzi rileggere Charles Darwin alla luce del nonno protoevoluzionista Erasmus, medico, antischiaivista, laico, favorevole ai diritti delle donne, e presente con i suoi *Amori delle piante* nella biblioteca di Leopardi,¹³ ha significato allontanarmi dai luoghi comuni che abbondano, quando si parla di evoluzionismo.

Darwin non è il darwinismo sociale e non è il teorico della sopraffazione del più forte nei confronti del più debole, al contrario la solidarietà è uno strumento evolutivo fondamentale. Per quanto riguarda la natura – rimando a un testo, che per me è stato fondamentale, del filosofo Orlando Franceschelli; si intitola *Darwin*

¹⁰ Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022, p. 11.

¹¹ Cfr. Achille Mbembe, *Necropolitica*, con un saggio di Roberto Beneduce, Verona, Ombrecorte, 2016.

¹² Questa una delle tesi di fondo di Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*. Circa i precoci interessi scientifici di Giacomo, tra astronomia, chimica e quella che allora si chiamava storia naturale, è utile la lettura di Valentina Sordani, *Il giovane Leopardi. La chimica e la storia naturale*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

¹³ Cfr. Erasmo Darwin, *Gli amori delle piante. Poema con note filosofiche di Erasmo Darwin medico di Derby*, traduzione dall'originale inglese di Giovanni Gherardini, Milano, Presso Pirotta e Maspero Stampatori-Libraii, 1805; la presenza del volume nella biblioteca di Monaldo è certificata da Campana cfr. *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di Andrea Campana, prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011, p. 112.

e *l'anima*¹⁴ – la posizione di Darwin è molto più complessa dell'immagine tutta "zanne e artigli" che ci è stata tramandata.

rd - Siamo dalle parti della *Ginestra*...

aa - Sì, somiglia molto alla natura nel tardo Leopardi, indifferente, certo ma solo se la pensiamo da un punto di vista umano che riferisce tutto a se stesso. Le piante, gli animali, la natura esistono e basta, sono una realtà con cui dobbiamo imparare a entrare in una relazione.

Lesistere è *awful, but cheerful* dice Elizabeth Bishop ammiratrice di Darwin che condivide, a dispetto di tempo e spazio, la posizione di Mandel'stam e loda la virtù dell'attenzione. Leggere i naturalisti, di nuovo spalanca in noi una radura e ci difende da ogni tentazione di arroganza.

rd - Queste tue parole mi fanno venire in mente che uno dei maggiori testi di riferimento sui rapporti tra biopolitica, biotecnologie e produzione creativa, il volume di Pietro Montani *Bioestetica*, reca in esergo il coro delle mummie di Ruysch: «Sola nel mondo eterna, a cui si volge / Ogni creata cosa, / In te, morte, si posa / Nostra ignuda natura; / Lieta no, ma sicura / Dall'antico dolor».¹⁵ Non è un caso, naturalmente.

Ricordata con questa epigrafe la natura finita d'ogni esperienza umana, Montani affronta nel libro il problema di creare un contro-movimento rispetto ai progetti della tecnica e del biopotere, riflettendo sulla necessità di un'apertura alla contingenza, all'alterità e all'imprevedibilità dell'esperienza. Propone perciò un'interpretazione darwiniana della prassi creativa. L'idea è che l'opera d'arte crei e plasmi al proprio interno le linee guida della sua crescita, si orienti su potenzialità ancora inattive, e insomma si comporti come una forma di vita.

aa - Corro a comprare Montani. Trovo importante questa idea della creatività come crescita sghemba, esposta a potenzialità sonnecchianti.

rd - In effetti mi sembra di scorgere qui, tra Darwin e Leopardi, qualcosa di prossimo alla tua prassi scrittoria: l'idea di una testualità che tiene conto dei dati biologicamente condizionati dell'esperienza umana – la memoria del passato e la

¹⁴ Antonella Anedda fa qui riferimento a Orlando Franceschelli, *Darwin e l'anima. L'evoluzione dell'uomo e dei suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2009.

¹⁵ Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007, p. 9. Qui, come altrove, i versi di Leopardi consuevano con quelli degli Antichi; penso ad esempio a Giovenale: «mors sola fatetur / quantula sint hominum corpuscola» (Giov. *Sat. X*, 172-173).

flagranza del presente, la fisiologia del ricambio cellulare, gli anelli che non tengono (più) in quella che Arthur Lovejoy chiama *the great chain of Being* ecc. – e poi la fascinazione, sempre più centrale nei tuoi versi, per certe intelligenze immemorabili, sorprendentemente affioranti dalla linea di emersione della coscienza. Presenze che risalgono dal fondo degli oceani, sospinte fino a noi dalle maree metropolitane...

aa - Condivido questa ultima immagine, maree metropolitane, memorie fossili... *e conchis omnia*, come il motto scelto da Erasmus Darwin, poi cancellato in seguito alle proteste dei bigotti.

rd - Dalle conchiglie tutto!

aa - Dalle conchiglie tutto. La scrittura, come la vita, non ha processo lineare. Darwin propone i coralli, non l'albero. Crescite inaspettate, sorprendenti. Il non credere nell'essere umano come prodotto perfetto di una creazione implica realtà meno spettacolari ma paradossalmente più commoventi.

I fossili ci rivelano la grande invasione della terra da parte dei pesci, la trasformazione del respiro, la formazione del collo, dei gomiti, la modificazione della coda. Strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, ci sollevano da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione.

Il nostro gomito viene dal movimento del tiktaalik che a un certo punto fa forza sulle zampe per uscire dall'acqua. Aveva ancora le pinne e le squame ma anche spalle, gomiti, polsi: era una creatura intermedia, proprio come noi. Il nome scientifico che gli verrà attribuito è il risultato di un incontro tra gli anziani Inuit del territorio artico in cui è stato trovato: "tiktaalik" significa semplicemente: grande pesce d'acqua dolce.

rd - Prima hai parlato dell'immagine tutta "zanne e artigli" di Darwin che anche la letteratura italiana ha, in parte involontariamente, accreditato. Siamo di nuovo alla tensione politica del tuo, come definirlo... leo-darwinismo? L'umorista Giacomo colora di beffa le scoperte della scienza, ne fa un'arma corrosiva dell'imbecillità, direbbe Gramsci, ridendosela di quelli che credono che il mondo sia fatto per loro.

aa - Leopardi non è antiscientifico ma si fa beffe di ogni presunzione.

rd - Sophia de Mello Breyner Andresen – autrice, val la pena ricordarlo, di un libro intitolato *Geografie* (1967) – asserisce che «come Antigone la poesia del nostro

tempo dice: “Sono colei che non ha imparato a cedere ai disastri”». ¹⁶ Non-cedere, non-assecondare, ¹⁷ sono scelte etiche.

Ecco, forse il “buon uso” politico del darwinismo passa anche per una parola che rifiuti il catastrofismo acquiescente, ed invece si incarichi, a dirla con Michel De Certeau, di rendere più forte il discorso più debole ¹⁸ – non solo in riferimento alle gerarchie sociali interne alla specie, ma all’intera biosfera.

aa - Sophia Bello Andresen è un’autrice che apprezzo molto e che ho letto (e mi colpisce che *Geografie* sia anche il titolo di un libro di Bishop), finalmente è stata tradotta. Certo il catastrofismo porta a una forma di immobilità. Allo stesso tempo, come dice De Certeau, rendere forte il discorso più debole può significare anche non dare per scontato che forza e bene siano divisi.

rd - In ultimo volevo accennare allo stile, perché mi pare importante sottolineare un elemento sempre meno ovvio, sia per una parte consistente dei fruitori di libri sia per tanti degli autori odierni: il fatto che nell’opera, nel testo il ‘come’ conta quanto il ‘cosa’ si dice.

aa - Il cosa è fonte di conoscenza ma il come è fonte di piacere. Il come sorprende, anzi deve prima di tutto sorprendere chi scrive. Nel come c’è una particolare solitudine, un particolare silenzio.

Che importa se l’intelligenza artificiale è in grado di scrivere una poesia piacevole e persino commovente ma sempre rivolta ad altri, un prodotto. Non potrà però riprodurre il piacere del come che sperimenta chi scrive. Io lo chiamo “spassarsela con il proprio cervello”, anche se, almeno per quanto mi riguarda, molto ma molto meno perfetto di una macchina.

rd - Nel modo in cui lavori il sensibile – ciò che propriamente è *aisthesis* – con pudore ed esattezza di forme mi pare di ritrovare ancora una volta la lezione di Leopardi, il compito che il poeta si dà di fare la punta alle parole per poi disporle in uno spazio di pronuncia fedele alla loro ferita originaria, senza ulteriori lacerazioni e senza riparazioni fasulle.

¹⁶ Sophia De Mello Breyner Andresen, *Il giardino di Sophia*, a cura di Roberto Maggiani, Roma, Il ramo e la foglia edizioni, 2022, p. 123. La frase è tratta da un discorso pubblico pronunciato nel 1964.

¹⁷ Ancora l’autrice portoghese, nel manifesto militante *Poesia e rivoluzione* (1975), nota che la poesia è il «non-accettare fondamentale», perché il «il poema non spiega implica» (Sophia De Mello Breyner Andresen, *Il nome delle cose*, antologia introdotta e tradotta da Carlo Vittorio Cattaneo, Roma, Associazione Culturale Portucale, 1983, p. 15).

¹⁸ Cfr. Michel De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 74-75.

aa - Sono d'accordissimo con la necessità di fare la punta alle parole per poi disporle e farle interagire in una tessitura il più possibile esatta ma che contempla proprio come nei tappeti un filo non previsto, un nodo disubbidiente.

rd - Anche l'irregolarità, la ruvidezza e persino l'asperità sono qualità da riscoprire in un mondo dove la levigatezza – pensiamo solo ai lisci schermi che abbiamo ogni momento davanti – è l'unico criterio.

aa - Irregolarità, ruvidezza, asperità, non potrei essere più d'accordo, ma mentre lo dico penso alle pietre e non mi dispiace l'idea di mischiare i ciottoli lisci di fiume al quarzo, al granito. La colonna liscia e la foglia del capitello sbrecciata, il tappeto con un nodo, un viso con una irregolarità. L'emozione che corregge la regola.

rd - Trovo anche, nei tuoi testi, un'altra urgenza: che le astrazioni non escludano la realtà fattuale. Le parole del quotidiano dischiudono prospettive universali sulla complessità fenomenica. Una persona che rincasa a tarda sera vista da un angolo di balcone invita la mente a ricordare come «ne porta il tempo / ogni umano accidente», le fronde di un albero viste dalla medesima specola spalancano «interminati spazi»...

aa - Esatto, il tentativo è questo: trovare il modo, il varco attraverso cui da un dettaglio apparentemente insignificante si spalanchi l'universale. A partire da *Residenze* ci sono stoviglie, pentole, piatti, tazze, ma anche corde, ormeggi, traghetti, bitte, molti detriti, bottiglie di latte, ferro. Vedere le cose davvero è forse il lavoro di una vita per parafrasare una scrittrice che mi piace molto, Rachel Cusk.¹⁹

rd - Un obiettivo, un dovere. E un piacere.

aa - È credo la ricompensa interna alla scrittura, al di là del desiderio di un riconoscimento esterno, che è umano, un'intensificazione della realtà che – almeno per me – prevede: osservazione, rovesciamento, coraggio.

¹⁹ Si allude a Rachel Cusk, *Il lavoro di una vita: sul diventare madri*, a cura di Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2021; la prima edizione di *A Life's Work* è del 2001.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.
- Anedda, Antonella, Biagini, Elisa, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021.
- Campana, Andrea (a cura di), *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.
- Cusk, Rachel, *Il lavoro di una vita: sul diventare madri*, a cura di Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2021.
- Darwin, Erasmo, *Gli amori delle piante. Poema con note filosofiche di Erasmo Darwin medico di Derby*, traduzione dall'originale inglese di Giovanni Gherardini, Milano, Presso Pirotta e Maspero Stampatori-Libraii, 1805.
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Andresen, Sophia De Mello Breyner, *Il nome delle cose*, antologia introdotta e tradotta da Carlo Vittorio Cattaneo, Roma, Associazione Culturale Portucale, 1983.
- Andresen, Sophia De Mello Breyner, *Il giardino di Sophia*, a cura di Roberto Maggiani, Roma, Il ramo e la foglia edizioni, 2022.
- De Pisis, Filippo, *Ore veneziane*, Milano, Longanesi, 1974.
- D'Intino, Franco, Natale, Massimo, *Leopardi*, Roma, Carocci, 2018.
- Fenoglio, Chiara, *Leopardi moralista*, Venezia, Marsilio, 2020.
- Franceschelli, Orlando, *Darwin e l'anima. L'evoluzione dell'uomo e dei suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2009.
- Leopardi, Giacomo, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone: the notebooks of Leopardi*, edited by Michael Caesar and Franco D'Intino, London, Penguin, 2013.
- Mbembe, Achille, *Necropolitica*, con un saggio di Roberto Beneduce, Verona, Ombrecorte, 2016.
- Montani, Pietro, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.

- Ortese, Anna Maria, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Adelphi, 2011.
- Prete, Antonio, *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
- Pseudo Omero-Leopardi, Giacomo, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- Rossanda, Rossana, *La ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2007.
- Russo, Emilio, *Ridere del mondo: la lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Sordoni, Valentina, *Il giovane Leopardi. La chimica e la storia naturale*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.
- Weinberg, Steven, *The first three minutes*, New York, Bantam Books, 1997.

Geografie, territori, ambienti

GEOGRAFIE.

LA SCRITTURA COME ESERCIZIO

Giancarlo Alfano

1. In un libro che ha profondamente segnato anche gli studi letterari, Franco Farinelli ha proposto alcuni anni fa una folgorante mitologia della carta geografica: Ulisse, facendo penetrare nell'occhio ebbro del ciclope la sua trave appuntita avrebbe imposto per la prima volta la violenza del compasso al volto sino ad allora informe della Terra. In questo modo il *kuklôps*, figlio di Gea, veniva ridotto a *kuklos*, l'organismo circoscritto a figura geometrica, e l'occhio unico del vivente veniva convertito in punto centrale dal quale poteva finalmente dispiegarsi la leggibilità matematica del mondo. Col gesto violento di Ulisse terminava l'epoca dell'incantamento naturale e si apriva il tempo mensurale del controllo, della razionalità dispiegata, della conquista dello spazio; di lì sarebbe venuta la prospettiva centrale, che col suo nuovo unico occhio avrebbe incatenati l'uno all'altro l'osservatore e la raffigurazione, facendo sì che la temporalità plastica delle tre dimensioni si componesse nella bidimensionalità senza tempo della tavola.¹

È utile partire dalla storia culturale della *Geografia* di Farinelli per provare un attraversamento di quella particolarissima storia naturale che Antonella Anedda ha proposto in *Geografie*: due libri che in una ideale biblioteca per ordine alfabetico dei titoli sarebbero posti fianco a fianco e che propongono, ognuno a suo modo e ciascuno dentro il suo proprio sistema di riferimenti concettuali, due forme di meditazione sul rapporto degli esseri umani con ciò che li circonda.

Farinelli riassume lo sviluppo della civiltà occidentale come tensione verso la pensabilità matematica che vuole tradurre le increspature, i vuoti, le faglie del reale nell'isotropismo continuo e omogeneo dello spazio euclideo; Anedda si prova invece in un esercizio che riconduca sulla pagina tipografica, anch'essa realizzata sulla base delle tre proprietà euclidee, l'esperienza del discontinuo, del sobbalzo, della deviazione, e che, per questa via, giunga a riconoscere – come proverò a mostrare (cfr. § 3) – una sorta di grande *politeia* della Natura.

¹ Cfr. Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

Se affianco questi due libri non è dunque per contrapporre alla razionalità geometrica della cartografia un presunto primato del vissuto, ma al contrario per suggerire la complementarità tra l'istanza che ci induce a privilegiare l'ordine del visibile mensurale – fissato dal perimetro della riga e dal metro del compasso – e l'altra istanza, che ci spinge invece verso un pensiero che sia esperienza dello spazio: Aristotele e Teofrasto insieme; Kant, questa volta, non letto insieme a de Sade, ma con Humboldt.²

2. L'invenzione mitologica di Farinelli fornisce anche una declinazione inedita del gioco di parole che tiene insieme, con una semplice inversione, geografia ed egografia, scrittura del mondo e scrittura dell'io, riconducendo alla potenza nomotetica del *cogito* («ego cogito ergo ego sum») il dispiegamento razionale della carta, capace di trasferire il globo sugli assi cartesiani delle parallele e dei meridiani. All'opposto, in *Geografie* la scrittura dell'io si realizza come esperienza del vivere, implicazione del soggetto col mondo e sua conseguente iscrizione *in* esso. Questa, del resto, sembra una tendenza istitutiva dell'intero lavoro poetico di Antonella Anedda, se è vero che possiamo coglierne le tracce sin dal suo primo libro, *Residenze invernali* (1992), dove per esempio si legge un componimento sul «mare» che «alza rovina» nei «nove giorni» durante i quali infuria il «maestrale»: la scena del paesaggio marino in burrasca si motiva, proseguendo la lettura, con la successiva immagine del faro, «solo raggio lontano» che «guida il traghetto»; qui, sul «ponte» si trova infine collocato il soggetto, il cui «pensiero si riduce | a passo sconosciuto di controllo».³ Se pure questi versi propongono l'io come *pensiero*, si tratta però di un pensiero implicato nello spazio esterno, anche quando sembrerebbe potersi rifugiare nella intimità della casa, giacché – come ancora ingiunge il primo libro – bisogna fare «in modo di abitare dove si accatista il gelo».

Si spiega così la centralità della variazione atmosferica nell'opera di Anedda, quella che Riccardo Donati ha di recente chiamato la sua «complessa meteorologia».⁴ Si spiega cioè come esposizione all'aperto, se non addirittura *estimità*, relazione intima con ciò che è fuori. Nelle prime pagine di *Geografie* ne troviamo una forma di ripercussione attenuata, peraltro realizzata ancora attraverso la «figura» del *Traghetto*:

Se sei su un traghetto e piove e il mare è calmo e dall'oblò vedi solo acqua e cielo, potrà

² Mi riferisco al celebre saggio di Jacques Lacan, *Kant avec Sade*, «Critique», 191 (1963), pp. 291-313.

³ Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

⁴ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 42.

succedere che una singola goccia sul vetro si biforchi in due laghi diversi e poi ancora in fiumi e si scomponga e ricomponga in un continente a parte.

Puoi confrontarla con quella riportata sulla cartina geografica. Puoi procedere all'anamnesi palpando la mappa seguendo con le dita le traiettorie. L'oblò è macchiato di salsedine, il vetro è opaco, all'alba è latteo prima che con la luce si faccia strada il vero mondo oltre la balaustra del ponte: saline e allevamenti di pesci con lunghe canne e reti, altre navi in rada. È allora che bisogna lasciare la cabina prendere i bagagli e uscire.⁵

Per quanto chiuso nel perimetro confortevole della cabina, al riparo dal vento e dalla pioggia, il soggetto è chiamato al rapporto col fuori attraverso la mediazione dell'oblò. Altro che trasformarsi in camera ottica, in finestra del dominio prospettico (com'è stato proposto in chiave di ricostruzione della metafora ottica da Gérard Wajcman nel suo *Fenêtres*),⁶ lo spazio di visione sull'esterno si tinge dei tratti mutevoli dell'aperto, col movimento della goccia di pioggia che evoca a sua volta il tracciato di una mappa. "Cartografia in movimento", il tracciato della goccia non va intesa come fissazione regolata dei punti offerta all'immobile visione dell'intelletto. Al contrario, questa «cartina geografica» chiede al soggetto il suo coinvolgimento fisico, imponendogli di procedere *palpando*, cioè nell'esposizione tattile al mondo, ossia nella estimità, lungo «traiettorie» in continua evoluzione, che volta a volta si *scompongono* e *ricompongono* in «continente».

In una prosa che, per riprendere un'intuizione di Andrea Cortellessa,⁷ illimpidisce «per gradi» sino a defluire verso un basso che è in realtà vettore ascensionale, Anedda trasforma la mappa in esperienza temporale. Collocato sull'intercapedine tra interno della cabina (*analogon* della chiusura dell'"io") ed esterno atmosferico, il soggetto è sottoposto a un attraversamento dei segni, cioè a una esperienza temporalizzata della concettualizzazione astratta, il cui esito risulta infine un'«anamnesi»: il racconto della propria storia sintomale.

3. Rispetto alla trave nell'occhio occidentale che istituisce la geografia, le geografie plurali di Anedda (ripeto: non contrappositive, ma complementari per quanto non complanari) presuppongono dunque una fisionomia del soggetto come riverbero del mondo, continuità col mondo. Da questo punto di vista mi sembra significativo che l'autrice abbia dedicato anni recenti della sua attività allo studio di Leopardi e dei Darwin, nonno Erasmus e nipote Charles.⁸ Per spiegare la nuova declinazione di un rapporto, quello con Leopardi, che è riconoscibile come antico nel lavoro di

⁵ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2020, pp. 14-15.

⁶ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004.

⁷ Andrea Cortellessa, *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 526.

⁸ Cfr. Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

Anedda,⁹ non trovo di meglio che ripetere le parole di Sergio Finzi, psicoanalista, teorico e co-fondatore della rivista «Il piccolo Hans», che in un libro del 1989 (non mi risulta tra le letture della poetessa) osservava che «l'oscillazione di [Charles] Darwin tra due espressioni: *a place in the economy of nature* e *a place in the polity of nature*, ci permette di evidenziare come non si tratti nel suo pensiero di picchiare i bordi di una “nicchia” per ogni essere vivente». ¹⁰ Altro che ridurre gli animali dentro una teca ordinata per morfologie o consanguineità, in questione per Darwin – suggerisce Finzi – era la possibilità di valutare in che modo «per il picchio» e «per l'essere parlante», a ciascuno secondo il proprio modo, si possa presentare l'accesso a un comune «diritto di cittadinanza nella natura».

Una coappartenenza alla grande repubblica degli *animantes*, si potrebbe dire con Lucrezio, il quale, come Darwin, non contrapponeva gli “animali” agli “uomini”, ma immaginava una comune *civilitas* di tutti i viventi, cioè coloro che sono dotati di *animus* e che pertanto sono costitutivamente esposti al mutamento, o meglio a quel che il grande Latino chiamava il *clinamen*.¹¹ La consentaneità col fatto di trovare un posto in questa comunità animata mi sembra conclamata in un componimento da *Il catalogo della gioia* (2003):

Ramarri, lucertole: una in particolare tra le pietre di Paestum
sotto il sole svelata dallo spavento. «Io sono te» le ho detto con
la mia lingua divisa. Aveva il corpo grigio, solo sul dorso la
pelle era verde-chiaro come se le fosse cresciuto un pezzetto di
prato, lo stesso che si muoveva sotto i templi e il passato
(loro e mio e delle mille lucertole e ramarri) con fili di erba
elettrici-morti
morti e lentamente nuovamente verdi.¹²

Qui l'evidenza archeologica si anima – attraverso la salienza improvvisa del ramarro (memore, nel calore estivo, del suo consanguineo dantesco e montaliano) – del movimento che con sé porta tutto ciò che è macchiato dai segni del tempo. Per questa via si articola anche la compassione per il vivente attraversato dalla Storia e ridotto prima del tempo a una delle sue possibili effigi di Natura. Come in questo componimento da *Historiae*:

Oggi penso a due dei tanti morti affogati

⁹ Mi limito a ricordare Ead., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

¹⁰ Cfr. Sergio Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989, p. 94. L'opera è stata ristampata da Luca Sossella Editore nel 2018.

¹¹ Lucrezio e Leopardi sono nominati in coppia anche da Damiano Frasca, recensione a *Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), p. 167.

¹² Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 46.

a pochi metri da queste coste soleggiate
 trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
 Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo
 e cosa ne sarà del sangue dentro il sale.
 Allora studio – cerco tra i vecchi libri
 di medicina legale di mio padre
 un manuale dove le vittime
 sono fotografate insieme ai criminali
 alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali.
 Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto,
 raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo,
 i piedi sopra una branda, nudi.
 Leggo. Scopro che il termine esatto è *livor mortis*.
 Il sangue si raccoglie in basso e si raggruma
 prima rosso poi livido infine si fa polvere
 e può – sì – sciogliersi nel sale.¹³

Memore della celebre *Ariel's Song* nella *Tempesta* shakespeariana, e più precisamente dell'immagine variamente ripresa da Eliot, Joyce e Montale,¹⁴ questo componimento dilata le parole di Tacito aprendosi in una meditazione sul mare come luogo popolato dall'esilio. Ripensando alle terribili vicissitudini del nostro presente, la voce poetante riconosce nella comunità dei viventi (umani, animali, piante, cioè quel che oggi diremmo la *biosfera*) la materia delle metamorfosi: comunità dei morti e dei vivi senza resurrezione della carne in cui il picchio e

¹³ *Esilii*, in Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 35.

¹⁴ Questa la *Ariel's song*: «Full fathom five thy father lies | Of his bones are coral made | Those are pearls that were his eyes | Nothing of him that doth fade, | But doth suffer a sea-change | Into something of rich and strange. | Sea-nymphs hourly ring his knell» (William Shakespeare, *The Tempest*, vv. 397-403, in William Shakespeare, *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, general editors Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, associate editors Francis X. Connor, Rory Loughnane, Anna Pruitt, assistant editors, Sarah Neville, Will Sharpe, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 3086). Questo il richiamo eliotiano: «those are pearls that were his eyes. Look!» (*The Waste Land*, v. 48, in Thomas S. Eliot, *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922, p. 13). Questa la ripresa di James Joyce, all'inizio dello *Ulysses*, quanto Stephen esce dalla Torre insieme a Buck Mulligan e, mentre si sta per recare a scuola, sente due uomini che commentano, guardando il mare: «There's five fathoms out there [...] It'll be swept up that way when the tide comes in about one. It's nine days today» (James Joyce, *Ulisse*, introduzione generale, traduzione, note e apparati critici di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021, p. 96). Questo il celebre verso di Montale (che però ne è una ripresa in chiave tecnologico-fotografica): «e poi? Luce di lampo || invano poté mutarvi in alcunché | di ricco e strano. Altro era il tuo stampo» (*Il ramarro, se scocca*, vv. 12-14, in Eugenio Montale, *Le occasioni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 147).

l'essere umano apprendono di essere consanguinei del ramarro e del filo d'erba, sempre sul punto di calcificarsi, stingersi in minerale.

4. «Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il tempo», dice l'anonimo manzoniano. Rispetto a questa lotta, inevitabilmente destinata al fallimento, *Geografie* suggerisce di «contrapporre gli spazi senza tempo» al tempo spazializzato della scrittura narrativa, sostituendo la «distesa, la prospettiva, l'orizzonte» della geografia a quella «spirale» della storia che tante volte sembra ci si stringa al collo e, impedendo alla voce di staccarsi dalla gola (*haesit faucibus vox*), ci costringa all'angoscia.¹⁵ E in effetti *Geografie* parte dalla evidenza dell'angoscia, dal suo istituirsi fisicamente nel soggetto come «nausea» e sgomento: cioè, rispettivamente, avvertimento della rotazione della terra, che ti coglie allo stomaco e ti consegna alla vertigine, e consapevolezza della nostra impermanenza rispetto ai luoghi. Rispetto a questo rapimento, l'istantanea certezza del fugace (*tempus fugit*, da sempre), la geo-grafia di Anedda non contrappone però la solidità della geometria cartografica; essa al contrario, come dicevamo in apertura, si propone come esperienza, cioè come movimento (*clinamen*). In questo modo il tempo può essere restituito al soggetto come forma istitutiva della scrittura, la quale rivela così la sua più profonda natura di esercizio.

Ci sono vari elementi che permettono di definire *Geografie*, se non forse l'intera opera di Anedda, come un esercizio: nel senso proprio (anche se non religioso confessionale) degli *esercizi spirituali* di Ignazio, la cui parentela con la plurisecolare storia delle tecniche della meditazione in quanto costruzione mentale (*fictio*) di un'immagine, fu riconosciuta a suo tempo da Roland Barthes in un saggio ancor oggi imprescindibile ed è stata poi confermata da una imponente bibliografia, di cui mi fa piacere ricordare almeno i nomi di Hans Belting, David Freedberg, Mary Carruthers e, qui in Italia, Lina Bolzoni.¹⁶ Che la scrittura prenda l'abbrivo dal racconto di viaggi realmente realizzati, o che insomma alla sua base ci possano essere delle occasioni autobiografiche conta poco rispetto al fatto che essa realizza, per via di immagine mentale (ossia per via di meditazione), una *anamnesi*,

¹⁵ Anedda, *Geografie*, p. 82.

¹⁶ Cfr. Roland Barthes, *Loyola*, in *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi 1977, pp. 27-64 (ed. or. Paris 1970), nonché, per una lettura analitica, Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992; cfr. inoltre: Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (ed. or. Berlin 1981); David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. Chicago 1989); Mary Carruthers, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (ed. or. Paris 2002); Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

proponevo in precedenza, così da mettere in opera una teoria del sintomo, un movimento mentale intorno alla evidenza del guasto singolare.

Non è difficile trovare evidenze sintattiche e lessicali di questo rapporto: come mostra, per esempio, il fatto che la prima prosa di *Geografie* s'intitola *Considera*, invitando appunto a una allucinazione controllata che metta il soggetto innanzi al mondo («Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni»). O come mostra la prosa intitolata *Valle, pozza d'acqua* che mette in scena la progressiva messa a fuoco della Storia collettiva (la strage nazista del 12 agosto 1944) a partire da ricordi personali, prima una caduta e poi un bagno in una pozza d'acqua, che ritmano il racconto di una passeggiata in montagna realizzata in un giorno estivo che, si scopre all'improvviso, coincide proprio (12 agosto 2019) con la ricorrenza di quel terribile episodio. E si osservi che la messa a fuoco viene scandita dall'anafora *Ricominciamo* che è il più chiaro indizio dell'applicazione, non meno dolorosa per il fatto di essere artificiale, della mente intenta a soddisfare il compito che si è assegnata:

[...] Nel tratto che separava un dirupo da una pozza d'acqua dolce dove si poteva nuotare, la mente ha calcolato male lo sforzo [...]. Il corpo si è sbilanciato ed è caduto in un fosso [...] Non ero il paesaggio ma una mosca catturata [...].

Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse si ero un pezzo di paesaggio. L'acqua freddava la testa bruciante, l'assenza di sale lisciava il petto, la schiena [...].

Ricominciamo. La pozza d'acqua dolce non è lontana da sant'Anna di Stazzema, un paese tra i platani dove il 12 agosto 1944 i nazisti uccisero per rappresaglia donne, vecchi, bambini.¹⁷

Un'analogia conferma arriva anche dalla scelta dei temi, e più precisamente dalla tematizzazione della scrittura come esercizio. Lo mostra la prosa *Appostamento*, in cui si spiega che questo termine, di origine militare, rende lo «spiare le modificazioni, vederle meglio, più profondamente, più intensamente» così da consentire alla visione di trascorrere di luogo in luogo e di tempo in tempo: «Dove siamo? Dove sono se non nella memoria di un giorno di pioggia come questo di oggi in cui ho attraversato (che mese era? dicembre? dicembre), un piccolo giardino di periferia».¹⁸ Mano a mano che l'esercizio dell'appostamento si svolge, il soggetto "in esercizio" entra in risonanza con lo spazio esterno e con l'insieme del vivente, sintonizzandosi con ciò che un taoista chiamerebbe l'impermanente e che qui possiamo considerare il comune consistere nella cittadinanza della natura. «Ricominciamo» è del resto la parola ultima di *Geografie*, significativamente utilizzata come sigla conclusiva del grande tema del tempo, lo *Sgretolarsi*, termine

¹⁷ Anedda, *Geografie*, pp. 11-12.

¹⁸ Ivi, p. 18.

che dà il titolo a una delle prime prose del libro e appunto a quella di chiusura, mettendo così in tensione la definizione iniziale, «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento», e l'affermazione con cui il libro giunge al termine: «Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. | Ricominciamo».¹⁹

È evidente che la ripresa dell'ingiunzione a *ricominciare* significa l'interminabilità della scrittura, la sua natura di esercizio che richiede un'applicazione devota. Ed è a mio avviso impressionante l'affinità tra questa idea della scrittura e le analoghe considerazioni sviluppate da Eugenio Turri, illustre geografo, e per certi versi maestro di Franco Farinelli, che all'inizio di un suo libro intitolato *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro* ha scritto così:

Le parole richiamano ora quel mattino, fanno rivivere quella disperazione. Ma sono soltanto parole. Non c'è più la sofferenza fisica della carne, l'afa senza tregua, la sensazione irritante del vento e del deserto, il patimento dell'animo, la perdita di ogni ottimismo vivendo il dramma geologico, l'accumularsi degli strati di sabbia che affioreranno un giorno per formare conglomerati di arenarie nelle pianure desolate. Le parole vestono le immagini, non sono la verità. Eppure solo quelle ci restano di quel mattino. Come il vento, che non si vede ma costruisce le dune che danno forma al deserto. | Il vento sono le parole, le dune e il deserto la verità vestita di parole.²⁰

Di fronte al dramma della geologia, sotto forma di erosione eolica o di aggressione delle maree al profilo delle coste, l'essere umano si affida all'esercizio della scrittura per poter cogliere il proprio rapporto non solo col picchio e l'istrice, ma anche con la felce e il lichene, e addirittura con la roccia e il granello di polvere. «Orofilia come desiderio di essere elementi della natura», scrive ancora Turri:²¹ desiderio di salire sulla vetta di una montagna non per segnare il confine tra le cose col perimetro del compasso, ma per riscoprire nel proprio scheletro gli stessi minerali del profilo dolomitico, per riconoscere nella punta del proprio orecchio il residuo, ormai inutile, di ciò che consentiva all'antico animale da cui discendiamo di muovere il suo apparato uditivo e così orientarsi meglio nello spazio.²²

Scrittura come esercizio, dunque, per apprendere a stare nel collasso, in quello sgretolarsi che Antonella Anedda ha fermato in una delle più belle immagini del

¹⁹ Ivi, pp. 21 e 154.

²⁰ Eugenio Turri, *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro*, con una prefazione di Gilberto Lonardi, Verbania, Tararà Edizioni, 2005, p. 3. Il nome di Turri parrà più pertinente, nel caso di Anedda, a chi ne conosca l'importanza anche per Andrea Zanzotto. Sulla presenza del quale in *Geografie*, cfr. le parole di Damiano Frasca: «il genio interiore che dà forza a *Geografie* è forse zanzottiano, del Zanzotto di *Galateo in bosco*, con l'interrogarsi del rapporto tra storia e paesaggio e con l'immagine della natura che fagocita e, a suo modo, protegge le tracce dell'umanità» (Frasca, recensione a *Geografie*, p. 167).

²¹ Turri, *Taklimakan*, p. 16.

²² Cfr. Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, p. 98.

suo libro, con la quale possiamo concludere questo breve omaggio a un'autrice che ha saputo riscoprire la meditazione come arte del movimento della mente:

Lanugine

C'è molta luce nella stanza. Anch'io sono di troppo, meglio allontanarsi fino al bordo dove il davanzale si scurisce, dare il dorso alla polvere consegnarle un'unghia, la miccia dei capelli, diventare il nodo di lanugine che sposta da un capo all'altro della casa il suo peso fino a perderlo.

Una nube trotta nel cielo mattutino, il resto dell'aria rovista fino all'acqua che si semina in pioggia, non m'importa del colore austero dei secchi, delle pentole gialle sulla credenza.²³

Nella propria dimora abituale, tra gli oggetti consueti e inoffensivi ci si colloca sul limite della stanza (come Turri sulla vetta) per meglio osservare il proprio evolvere in unghia, capello, e infine lanugine che si disfa muovendosi, e a sua volta si ritrova aria e acqua, pioggia che cade. Un resto. Le *Geografie*, cioè appunto le scritture dello spazio insegnano al soggetto il suo stare nel movimento del tempo. Che svanisce.

Bibliografia

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

Anedda, Antonella, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.

Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2020.

Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

Barthes, Roland, *Loyola*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi 1977 (ed. or. Paris 1970), pp. 27-64.

Belting, Hans, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (ed. or. Berlin 1981).

Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a*

²³ Anedda, *Geografie*, p. 85.

- Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Carruthers, Mary, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (ed. or. Paris 2002).
- Cortellessa, Andrea, *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, pp. 526-527.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Eliot, Thomas S., *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922.
- Fabre, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992.
- Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Finzi, Sergio, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989 [rist. Luca Sossella Editore, 2018].
- Frasca, Damiano, recensione a *Geografie*, in «Allegoria» 84 (2021), p. 167.
- Freedberg, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. Chicago 1989).
- Joyce, James, *Ulisse*, introduzione generale, traduzione, note e apparati critici di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021 (ed. or. Paris 1922).
- Lacan, Jacques, *Kant avec Sade*, in «Critique», 191 (1963), pp. 291-313.
- Montale, Eugenio, *Le occasioni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 107-192.
- William Shakespeare, *The Tempest*, in Id., *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, general editors Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, associate editors Francis X. Connor, Rory Loughnane, Anna Pruitt, assistant editors Sarah Neville, Will Sharpe, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 3069-3131.
- Turri, Eugenio, *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro*, con una prefazione di Gilberto Lonardi, Verbania, Tararà Edizioni, 2005.
- Wajcman, Gérard, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004.

IL SANGUE E IL CORALLO

LA SCRITTURA ECOLOGICA DI ANTONELLA ANEDDA

Caterina Verbaro

Una poetica relazionale

Fin dall'esordio nel 1989 con *Residenze invernali*, e poi con specifiche declinazioni in tutte le successive raccolte, il segno caratterizzante della poesia di Antonella Anedda è sempre stato quello della relazione: il testo poetico trova la propria ragione d'essere nel congegnare sé stesso come luogo di connessione, dialogo, intrecci. Come riconosciuto dai tanti studi dedicati a un'autrice ormai nel canone della poesia contemporanea,¹ la diffrazione del soggetto dell'enunciazione e la sua postura relazionale costituisce un dato significativo sia per definire l'inconfondibile profilo autoriale, sia in un'ottica storiografica, se è vero che la vicenda poetica di Anedda rappresenta una tappa essenziale di quella progressiva revisione del soggettivismo lirico che segna la tradizione del secondo Novecento. Nel contesto tardo modernista Anedda definisce una propria misura dissonante rispetto ai suoi possibili antecedenti,² soprattutto grazie alla specificità di un soggetto presente ma

¹ L'importante monografia di Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, è preceduta nei quindici anni precedenti da numerosi studi significativi, che costituiscono una delle più rilevanti bibliografie critiche dedicate a poeti contemporanei, tra i quali si ricordano Andrea Afribo, *Antonella Anedda*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203; Id., *Poesia*, in Andrea Afribo, Emanuele Zinato, *Modernità italiana*, Roma, Carocci, 2011, pp. 250-253; Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134; Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian poetry review», V (2010), pp. 315-330; Ead., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35; Eloisa Morra, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione della poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, pp. 167-181; Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblío», III, 11 (2013), pp. 124-133; Maria Borio, *Anedda*, in Mario Fresa (a cura di), *Dizionario critico della poesia italiana 1945-2020*, Firenze, Società editoriale fiorentina, 2021, pp. 14-16.

² In attesa di un'auspicabile indagine sistematica sulle ascendenze della poesia di Anedda, nell'ambito della poesia italiana si ricordano i nomi di Fortini, Montale e Rosselli, richiamati dalla stessa poetessa nell'intervista a cura di Eloisa Morra, *Passaggi tra immagini e parole. Intervista ad*

screziato, aperto e anzi sempre tipicamente “esposto”,³ segnato da una prevalente valenza percettiva che lo definisce come soggetto relazionale e mai autoreferenziale, e rispetto al quale si sperimenta una strategia di distanziamento che impedisce ogni assertività:

Parlo da sola. Parlo da solo.
Do del tu a me stessa. Do del tu a me stesso:
sfilati lentamente, fingiti morta – morto come i bruchi.
Oppure prova a virare
senza muovere le labbra inverti la rotta del male.⁴

La maniera in cui la postura enunciativa si evolve nelle varie raccolte di Anedda mostra una progressione incalzante verso una sempre più radicale desoggettivazione del testo. Sebbene all'interno di una poetica coesa e unitaria, è possibile individuare due fasi di sviluppo, una relativa alle prime tre raccolte poetiche, pubblicate tra il 1989 e il 2003, *Residenze invernali*, *Notti di pace occidentale*, *Il catalogo della gioia*, una seconda comprendente *Dal balcone del corpo* (2007) e *Salva con nome* (2012).⁵ Nella prima fase la strategia di relativizzazione del soggetto fa leva sulla presenza di oggetti relazionali, i «miti oggetti legati | a un abbandono fuori di noi | eppure con noi, dentro la notte | inascoltati» (*TLP* 19), terminali di un dialogo affettivo («Non parlavo che al cappotto disteso | al cestino con ancora una mela», *TLP* 19) e ricettacoli di memorie, mentre la vista è assunta

Antonella Anedda, in «Italianistica», XL (2011), 3, p. 183, mentre nella prima fase è percepibile l'ascendenza stilistica luziana. Ma il maggiore impatto sulla poesia di Anedda va fatto risalire a poeti stranieri, spesso oggetto di traduzione, tra i quali Paul Celan, Elizabeth Bishop, Marina Cvetaeva, Josif Brodskij, Osip Mandel'stam e Philippe Jaccottet. A relazioni e ascendenze letterarie Anedda ha dedicato il libro *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998.

³ Il termine riprende un concetto chiave di uno dei poeti più amati e citati di Anedda, Paul Celan: «la poésie ne s'impose plus, elle s'expose»; cfr. Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 1.

⁴ Antonella Anedda, «Come pensare l'orrore in questo cortile», in *Salva con nome*, Milano, Mondadori 2012, p. 100, ora in Ead., *Tutte le poesie*, Prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023, p. 439. Per semplificare i rimandi bibliografici dal testo aneddiano, citeremo d'ora in poi le poesie da quest'ultimo volume che le raccoglie tutte, utilizzando la sigla *TLP* seguita dalla pagina di riferimento. Utilizzeremo invece le sigle dei singoli volumi per i testi d'altro genere non compresi nella raccolta: *G* (Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021); *LPDTL* (Ead., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022); *PCO* (Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021).

⁵ Antonella Anedda, *Residenze invernali*, con una nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, Stamperia Bulla, Roma 1989, poi Milano, Crocetti, 1992; Ead. *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999; Ead., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003; Ead., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007; Ead., *Salva con nome*.

come organo principale di relazione e percezione («Vedo dal buio | come dal più radioso dei balconi», *TLP* 93),⁶ agente di una strategia espressiva che focalizza il dettaglio come nesso analogico tra vissuto e immagine iconografica:

Adorare (le immagini)
 la bellezza dei giardini minuscoli e dei boschi
 una sedia appoggiata alla parete e il vapore dei faggi
 [...].
 E adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
 i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
 quelle tempeste senza schiume, quel sangue senza grido. (*TLP* 172)

A partire dalla raccolta del 2007 *Dal balcone del corpo*, e continuando con *Salva con nome* del 2012, la decostruzione del soggetto enunciativo si approfondisce mediante un assetto testuale teatralizzato e plurivocale: nel suo nuovo «respiro drammaturgico»⁷ il testo accoglie diversi soggetti di enunciazione, diventando “cornice” di una pluralità di voci.⁸ L’epigrafe kafkiana che si legge in *Dal balcone del corpo*, «tra te e il mondo scegli il mondo» (*TLP* 281) sigla un’ampia strategia di deindividuazione, in cui, nel labirinto di pronomi che si intrecciano,⁹ l’io si frantuma e si rifrange in voci di diversa e indefinita provenienza:

L’aria è piena di grida. Sono attaccate ai muri,
 basta sfregare leggermente.
 Dai mattoni salgono respiri, brandelli di parole.
 Ferri di cavalli morti circondano immagini di battaglie
 le trattengono prima che vadano in un futuro senza cornici. (*TLP* 283)

Tale strategia di diffrazione del soggetto si approfondisce ulteriormente nella raccolta *Salva con nome* mediante la messa in discussione del segnale identitario del nome e una profonda meditazione sulla morte e sulla perdita, in cui gli spazi evocati come luoghi di turbata e temporanea permanenza – la casa, l’isola, la stanza, l’ospedale – costituiscono dei costrutti stranianti che, come in un’installazione, associano provvisoriamente identità disperse di vivi e di morti, secondo quella

⁶ «aprire la finestra | davanti a questo abete, guardarlo bene | in tutto il suo splendore, ascoltarne | il torrente invisibile di foglie | il suo scroscio nell’aria del mattino» (*TLP* 174).

⁷ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 32.

⁸ Sul topos plurivalente e metapoetico della cornice mi permetto di rimandare a Verbaro, *Natura morta con cornice*.

⁹ Si ricordi l’efficace definizione di Princiotta di «cubismo pronominale»: Carmelo Princiotta, Recensione a *Dal balcone del corpo*, in Paolo Febbraro, Giorgio Manacorda, *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi, 2002, p. 285.

metafora del “cucire” che connota la raccolta.¹⁰

La nostra indagine muove dunque da una poetica che con grande varietà di mezzi lavora nella direzione di una fuoriuscita dal perimetro individuale, tanto in termini di identità soggettiva, per le multiformi diffrazioni di un io che si guarda dal di fuori e che pratica l'esercizio della “perdita” e dello scambio identitario, sia in termini cronologici e ambientali, per la sistematica interferenza di orizzonti su cui essa si fonda: e in tal senso la poesia è intesa dall'autrice proprio come lo specifico agente capace di far reagire la vita individuale e il suo orizzonte cronologico con soggetti molteplici, vivi e morti, conosciuti e sconosciuti, umani e non umani, contemporanei e vicini o riconducibili a tempi altri, in quell'ottica che Donati ha efficacemente definito «transtemporale»,¹¹ e che delinea un universo connotato dall'autrice come «senza gerarchia».¹²

Ecologia e scrittura

Date queste premesse sull'aneddiana messa in discussione del soggetto, appare di particolare rilievo la svolta ecologica che radicalizza tale percorso poetico a partire dalla raccolta del 2018 *Historiae*,¹³ poi approfondita in una serie di opere di genere vario, i due libri del 2021 – le prose di viaggio *Geografie* e la conversazione a tre voci *Poesia come ossigeno* – e il volume uscito nel 2022, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, dissertazione sul Leopardi materialista dedicata agli intrecci intertestuali tra il poeta recanatese e gli scienziati Erasmus e Charles Darwin.

In tale fase si costruisce un universo segnato dall'antropocentrismo e dalla molteplicità delle specie, in cui elementi naturali, piante, oggetti, esseri umani, animali, regno minerale e inorganico, trovano nella pagina una loro misura di scambio e trasformazione continua:

Scrivere poesia oggi non può non fare i conti con tutto questo, ma come? Scardinando la nostra prospettiva antropocentrica. Nasciamo, moriamo, e con noi nascono e muoiono altre specie [...]. Siamo tutti in un intreccio di cui prendere atto. Basterebbe questo dato: il 98 per cento della massa biologica sulla terra non sono gli esseri umani e gli animali, ma le piante. Scriviamo tutti in una lingua di passaggio, vivendo sta

¹⁰ «Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo» (*TLP* 406). Sulla dinamica spaziale nella poetica aneddiana mi permetto di rinviare a Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*.

¹¹ «Questo significa transtemporalità: nei fatti che stiamo vivendo riverberano quelli che sono stati e che saranno; negli spazi che attraversiamo, risuonano le epoche che furono e che verranno» (Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 50).

¹² Antonella Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 11.

¹³ Ead., *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

passando, passa, passerà. (PCO 66)

A caratterizzare il percorso concettuale della poesia ecologica di Anedda è l'estensività del concetto di "ambiente": al di là del livello del contenuto poetico, tale concetto diventa un indicatore metapoetico e, identificandosi con la scrittura stessa, si fa metafora di ciò che riguarda l'espressività, i generi, i linguaggi. Come ben argomentato da Scaffai nel suo *Letteratura e ecologia*, per indagare la dimensione ecologica di cui un testo letterario è portatore non ci si può infatti limitare a un regesto tematico né alla rilevazione di un *ethos* complessivo di relazionalità planetaria, entrambi senz'altro presenti nella poesia di Anedda, ma bisogna piuttosto individuare un modello enunciativo idoneo a costruire un nuovo «paradigma distintivo».¹⁴ Nel nostro intervento ci interrogheremo dunque sulla sostenibilità ecologica delle strutture enunciative e delle scelte linguistiche aneddiane, con particolare attenzione ai nessi metaforici tra scrittura e ambiente. In un secondo momento leggeremo il procedimento testuale associativo dell'interferenza come dispositivo finalizzato a una visione ecologica, in quanto capace di cogliere il passato nel presente e la storia nello spazio, e di rilevare con particolare acutezza il metamorfismo e la trasformazione delle specie nell'osservazione delle rovine, dei resti mortali e del paesaggio, portatore di quell'ordinaria devastazione prodotta dal tempo e dalla storia.

Paradigmi di un linguaggio ecologico

La prima applicazione di un concetto estensivo di 'ambiente' riguarda l'intarsio poligrafico che caratterizza questa recente fase di scrittura. Se è vero che l'intratestualità tra i diversi generi caratterizza da sempre il percorso di Anedda,¹⁵

¹⁴ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 17. Molto opportunamente Scaffai prende le distanze sia dal paradigma edenico e deresponsabilizzante dell'*ecocriticism*, che parifica umano e non umano, sia da quello separativo, fondato sull'idea di un predominio distruttivo dell'uomo sulle altre specie. Il paradigma distintivo riconosce all'uomo la capacità e possibilità di modificare l'ambiente circostante entro un patto di rispettosa e consapevole relazionalità che davvero appare oggi una *conditio sine qua non* di sopravvivenza del pianeta. Su questo tema è utile la lettura di Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021. Sull'importanza del modello enunciativo nel definire una poetica ecologica Scaffai ritorna anche in *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in Caterina Verbaro (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblío», XII (2022), pp. 205-218.

¹⁵ Si pensi all'interscambio di motivi (l'elaborazione della poetica dello spazio, il dialogismo con gli oggetti, il disorientamento e la poetica notturna, l'intersemioticità artistica) tra le prose di *La luce delle cose* e di *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti* (Roma, Fazi, 1997) e le prime raccolte poetiche, o a quello tra *Salva con nome* e i due saggi dedicati all'«arte dello spazio», *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (Roma-Bari, Laterza, 2013), e soprattutto *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* (Roma, Donzelli, 2009). Si pensi poi ai motivi di poetica che

tale fenomeno può essere interpretato su basi nuove alla luce del concetto di «ecologia della parola», come recita il significativo sottotitolo di *Poesia come ossigeno*. Infatti la non univocità delle scritture aneddiane si fa essa stessa scelta di campo ‘ecologica’, alludendo alla necessaria pluralità di specie discorsive in assidua e proficua convivenza tra loro. Nessuna autosufficienza espressiva è ipotizzabile per una lingua poetica, che, com’è proprio delle scritture ecologiche, intesse scambi fruttuosi coi generi “minori” del saggismo lirico, della conversazione, della dissertazione parafilosofica.¹⁶ Alcune immagini ricorrenti nel macrotesto aneddiano – l’arcipelago, lo slittare continuo delle isole e della loro instabile “tregua” –¹⁷ offrono una metafora autoproiettiva di questo sistema di impercettibili movimenti, scambi, osmosi che oltrepassa le barriere del genere e delle sue diramazioni a vantaggio di una proficua relazionalità linguistica.

La costellazione testuale degli ultimi anni, in cui quantitativamente prevalgono gli scritti in prosa di taglio saggistico-diaristico,¹⁸ elabora idee e segmenti di immaginario che trasmigrano da un testo all’altro, da un genere all’altro. Si pensi ad esempio a come si costruisca parallelamente in *Historiae* e in *Geografie* il concetto di «presente esteso» (*G* 51), una nozione che vedremo essere centrale nella temporalità associativa raccontata nel volume del 2018, o si pensi agli illuminanti autocommenti dei più importanti testi di *Historiae* contenuti in *Poesia come ossigeno*.¹⁹

Anedda esplicita nelle sue tante interviste, vero e proprio genere critico e autopoietico che le è particolarmente congeniale, ad esempio si veda la relazione intratestuale tra *Dal balcone del corpo* e quanto dichiara in *L’ammaestramento delle lingue. Intervista ad Antonella Anedda*, a cura di Silvia Morotti, in «Soglie», X, 1 (2008), pp. 67-68 («il corpo serve come un qualsiasi balcone a entrare in casa e a guardare fuori», ivi, p. 68).

¹⁶ «Le narrazioni sull’ambiente tendono ad avere una specifica componente saggistica [...]; l’orientamento sul contesto invece che sul soggetto (la cui vicenda è strumentale allo spazio e consiste nell’attraversamento o nell’esperienza di un ambiente) implica un rovesciamento nelle proporzioni consuete tra narrazione e digressione» (Scaffai, *Letteratura e ecologia*, p. 36).

¹⁷ Nel *Catalogo della gioia* si legge: «l’arcipelago dorme | il muso di ogni isola sull’acqua | le scaglie di ginepro abbassate nel vento» (*TLP* 230); «Tutte le isole volavano | riproducendo con esattezza il vuoto tra le pietre | riempiendosi di vento a ogni sosta | i sassi scattavano fischiando | come fionde fino al gelo dei piedi» (*TLP* 243); e in *Historiae*: «Quanta pioggia che dorme | tra la mandria di nubi quanti | sciami di api pronti a fendere l’estate | e intanto l’isola slitta schiacciata contro il cielo | senza sorgenti e prati, senza colline | di mandorli e noccioli | senza-mai-fiori se non questi – dolcemente | radioattivi – anemoni di mare» (*TLP* 463).

¹⁸ Ma tutta la produzione di Anedda è segnata da un anticonformismo di genere sotto il segno della scrittura ibrida: si pensi ad esempio a uno dei suoi primi libri, *Cosa sono gli anni*, o a un’opera minore ma interessante anche per la genesi di *Geografie*, il diario saggistico *Paesaggio con figure*, in AA.VV., *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi, 2005, pp. 11-36, resoconto di un soggiorno nel monastero di Novalesa.

¹⁹ Ad esempio a proposito di *Pelle, polvere* si legge: «La poesia è una riflessione sulla vanità, sul passare, sul nostro attaccamento ai nomi, al nominare [...]. Vivendo lasciamo scaglie di pelle

Alla circolarità dei concetti e delle immagini si aggiunge una tendenziale omogeneità stilistica, che piuttosto che contemplare una specificità di genere privilegia una tonalità media di descrizione lirica senza significative escursioni. La questione stilistica è particolarmente importante nel definire il tasso di ecologia formale del testo aneddiano, da sempre declinato entro i confini di un lirismo argomentativo, poco incline alle suggestioni foniche ma piuttosto guidato da un proprio ritmo di pensiero associativo, capace di modulare l'argomentazione con l'interferenza emozionale e di dilatarsi in paragrafi lirici o in versi prosastici o al contrario di contrarsi in versicoli. Se in *Historiae* si osserva una maggiore concessione al movimento metrico-sintattico, con alcuni originali episodi di enjambement e una maggiore pregnanza ritmico-metrica, rimane però un punto d'orgoglio la scelta di una sobrietà linguistica che riduce l'espressione all'essenziale. In tal senso Anedda ha spesso dichiarato di avere imparato una lezione di sprezzatura espressiva dal sardo e dal latino, lingue significativamente prive di rime, e di avere appreso la pratica della concisione espressiva dalla sua attività di traduttrice.²⁰

In quest'ultimo periodo si approfondisce la riflessione di Anedda sul linguaggio, che da sempre accompagna il suo percorso di scrittura. In *Poesia come ossigeno*, dedicato all'ecologia della lingua, l'autrice riflette sulla funzione della poesia alla luce dell'attuale tragica condizione di crisi ecologica che compromette quell'equilibrio tra esseri umani e pianeta necessario alla stessa sopravvivenza della specie, muovendo dall'acquisizione del linguaggio come ambiente sistemico e dall'equivalenza tra pagina e paesaggio. Scrive Anedda:

Molto bella l'equazione pagina-paesaggio. Riflettevo di nuovo con quanta cura dobbiamo trattare le parole, è come trasportare cose infiammabili. "Raccoglimento", "silenzio", "ascolto" stanno diventando sempre più usurate. Sta a noi [...] viverle e inserirle in una struttura di pensiero. Ecologia ed economia sono strettamente collegate. La prima è una parola relativamente moderna, la seconda antichissima, ma hanno una radice in comune: *oikos*, casa. Ecco, l'ecologia della parola potrebbe incontrare un'economia diversa, che gestisce il nostro ambiente-casa senza per forza coniugarsi con lo sfruttamento. Trattare la pagina come un paesaggio e il paesaggio come una pagina. (PCO 46)

Nel formulare qui un'idea forte di eticità del linguaggio, Anedda riprende un concetto proprio del suo percorso, l'idea che la poesia sia accudimento rivolto alla comune fragilità del mondo e del linguaggio, associati dall'essere 'ambiente', sistema relazionale che necessita di cura e tutele. Quanto si legge in *Poesia come ossigeno* –

nell'aria, sui ripiani, sulle cose e la polvere ha la stessa iniziale di poesia, è il teorema di questo disperdersi, ricomporsi e scindersi di nuovo in uno sciame di atomi» (PCO 134).

²⁰ Cfr. Morotti (a cura di), *L'ammaestramento delle lingue*, pp. 67-68, e *PCO*, pp. 19-21.

«la poesia è in questo “eppure” che esorta, senza imporre, alla difesa di un paesaggio, di un linguaggio, fragili minacciati» (PCO 38) – ricorda una delle più note poesie di *Notti di pace occidentale*, in cui la scrittura si pone come doppia difesa del mondo e della parola:

Se ho scritto è per pensiero
 perché ero in pensiero per la vita
 [...]

 Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
 trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli (TLP 115)

La consapevolezza ecologica di cui la poesia di Anedda si fa portatrice si riverbera in un’idea di linguaggio sostenibile, a tutela della specie, un’«ecologia dell’enunciazione»²¹ che assume la poesia come un genere benefico per la conservazione della lingua: «la poesia [...] conserva la specie della scrittura, facendo quello che fanno i vermi nella formazione del terriccio» (PCO 59).²² La lingua poetica ha un effetto terapeutico sull’intero sistema linguistico, ne previene la degenerazione e l’impoverimento, a patto però che risponda a precisi caratteri che Anedda rivendica e pratica con speciale rigore. La sua scrittura rifugge infatti da posture autoreferenziali, sia costruendo precise strategie retoriche fondate sulla sobrietà espressiva, sia teorizzando un’eticità relazionale del linguaggio e prendendo posizione contro quella «bulimia del dire» (PCO 23) che produce una verbalità fasulla e ingannevole perché sentimentale, enfatica, assertiva.²³ Ecologia ed etica della parola richiedono per Anedda al contrario un dire attento, rispettoso, misurato, dialogico, un atteggiamento espressivo che da sempre connota questa poetica. In *Poesia come ossigeno* si afferma con forza il valore relazionale della lingua, teorizzando lo scambio, l’ascolto, la porosità, e mettendo in campo un atteggiamento che è di per sé ecologico perché fondato sul rispetto dell’alterità, sulla consapevolezza della coabitazione nel sistema della lingua come in quello del pianeta. Leggiamo:

La lingua come una pietra, un terreno, come pure una pelle, assorbe ma fa anche traspirare. Solo con questa consapevolezza, di non essere “liscia”, innocente, indifferente, “pura”, forse può resistere. Penso al linguaggio come a un organismo

²¹ Scaffai, *Poesia e ecologia*, p. 216.

²² Alla passione di Charles Darwin per i lombrichi e alla sua ultima opera *L’azione dei vermi nella formazione del terriccio vegetale* (1882) Anedda dedica un capitolo di *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, argomentando intorno all’azione di trasformazione della terra, lenta e caparbia, compiuta dai vermi, e paragonando il loro carattere e la loro funzione alla ginestra di Leopardi: cfr. *Vermi e corpi, ginestre e pietre* (LPDTL, 225-275).

²³ «Io credo fortemente nell’economia della parola, cioè in una parola che va soppesata, che cerca la precisione, che è l’opposto dell’ossessione dell’accumulo» (PCO 44).

vivente, precario, mobile, carico di potenzialità. La poesia non cura, la poesia non salva, ma noi scrivendo conserviamo la specie-poesia. (PCO 14).

Anche in questo caso si osserva un incrocio tematico con *Historiae*, una raccolta poetica che fin dal titolo acquisisce la lingua del racconto storiografico di Tacito come lezione di stile e di etica del dire («di lui m'interessa il linguaggio conciso, il ritmo della sintassi, la riflessione sulla violenza del potere», PCO 135).²⁴ In una delle poesie centrali della raccolta, *Annales*, la funzione tacitiana di ecologia ed etica del linguaggio assume la forma di una dichiarazione di poetica:

Rileggendo Tacito, durante questa estate di massacri
 il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti,
 l'assenza o quasi di aggettivi,
 il gerundio che evita inutili giri di parole
 [...]
 la sintassi agiva come un laccio emostatico,
 frenava enfasi e lacrime.
 [...]
 Il grigio libro di Tacito
 scritto quando il suo autore aveva sessant'anni
 dice soltanto ciò che deve. Sul grigio orizzonte
 degli *Annales* non c'è posto per i paesaggi o per l'amore:
 Ci cura questa forma lapidaria (TLP 490).

La lingua di Tacito che «dice soltanto ciò che deve», forgiata sull'essenzialità ed esempio di quella retorica dell'*evidentia* capace di nominare il mondo nella sua varietà senza sottoporlo al «delirio antropocentrico» (PCO 31) della soggettività, è per Anedda paradigma di una modalità enunciativa eticamente ed ecologicamente sostenibile. Dell'assunzione di tale modello tacitiano di scrittura colpiscono due aspetti: da una parte la distanza cronologica, in cui si legge una ricerca di anacronismo non casuale, e a cui Anedda sembra alludere quando in *Historiae* scrive di costruire la sua lingua «impastandola al passato» (TLP 461); dall'altra la scelta di referenti di generi non letterari, qui la storiografia, ma altrove anche l'anatomia o più in generale il discorso scientifico.²⁵ Ad associare il racconto

²⁴ Sul rapporto della poesia di Anedda con Tacito si veda il recente Massimo Natale, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 149-180.

²⁵ Non può non venire in mente a questo proposito la predilezione di Gadda per i linguaggi scientifici e il suo considerarli, proprio come Anedda, non solo nutrimento essenziale per la letteratura, ma anche terapia contro l'imperante narcisismo; si veda ad esempio Carlo Emilio Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in Id., *Saggi, giornali, favole*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 475-488.

storiografico di Tacito ai «vecchi libri | di medicina legale di mio padre | un manuale dove le vittime | sono fotografate insieme ai criminali | alla rinfusa» (*TLP* 491), è il rifiuto della retorica del paesaggio e dell'inessenziale: se «sul grigio orizzonte | degli *Annales* non c'è posto per i paesaggi o per l'amore» (*TLP* 490), nel manuale di medicina legale di cui si parla in *Esilii* l'immagine della morte abraide ogni dettaglio («Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto, | raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo, | i piedi sopra una branda, nudi», *TLP* 491).

Temporalità e metamorfismo

Convinti che la visione ecologica di Anedda sia da ricercarsi non tanto nella presenza nella sua opera di una pluralità di specie animali e vegetali, d'altronde già esaurientemente evidenziata dalla critica,²⁶ quanto nei procedimenti formali, dopo avere evidenziato l'aspetto enunciativo e metapoetico della sua scrittura ecologica vogliamo ora osservare il modo del tutto peculiare in cui il costruito testuale aneddiano riesce a rendere le trasformazioni della materia, il metamorfismo del meccanismo evolutivo, i mutamenti prodotti dal tempo, grazie a quell'attitudine associativa che Donati ha efficacemente definito «collezione» o «metodo a intarsio»,²⁷ consistente nella convergenza di immagini, tempi e memorie in un unico punto d'incontro. Ricorrono in particolare due situazioni che vogliamo evidenziare: il segreto manifestarsi del passato nei segni visibili del paesaggio e dello spazio, che diventa così esso stesso mappa del tempo e della «memoria della specie» (*TLP* 522), come si legge in *Historiae*, e la trasformazione materiale dell'oggetto-corpo in altro, in una flessione metamorfica degli elementi che produce sovente un respiro cosmologico e spirituale.

Il trattamento del tempo, da sempre centrale nella scrittura di Anedda, prevede una sincronizzazione che legge il passato, ma anche il futuro, in quel punto mobile che in *Geografie* si definisce «presente espanso» o «presente esteso», un momento che, tramite intermittenze associative, intercetta la diacronia:

Quanto tempo è passato? Zero meno di zero? Siamo nella zona intermedia. Quella dove passato e futuro sono contigui, non più davvero passato, non ancora futuro. È un presente esteso solo che non lo sappiamo. Io oggi me ne accorgo [...]. Potresti essere in Islanda o verso le isole Shetland. Viaggi, hai viaggiato. Il tuo presente espanso sta

²⁶ Si vedano Camilla Marchisotti, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in AA.VV., *Riscrivere la natura/Attraversare il paesaggio*, «L'Ulisse», XXIV, 24 (2021), pp. 188-204; Mauro Candiloro, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, ivi, pp. 205-213; Justina Hanna Orzeł, Hanna Serkowska, *Abitare la parola "ecologia". L'ottica postantropologica di Antonella Anedda*, in «Studia Romanica Posnaniensia», 49, 3 (2022), pp. 49-61.

²⁷ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 25.

raccogliendo questi dati, registra, proietta pezzi del passato, sul futuro a pochi passi da te. (G 52)

Ricorre in *Historiae* una dinamica delle interferenze cronologiche, che «risputa il passato nel presente» (TLP 519), costituendo un meccanismo memoriale di tipo analogico, esemplificato dall'uso del «come quando» (TLP 467), un'epifania in base alla quale un dato momento ne riporta un altro alla memoria («affiora dal torpore l'immagine di un'acqua | intravista in campagna tra le felci e le ortiche», TLP 467). Secondo un antico carattere aneddiano, che legge il tempo nello spazio, è nel paesaggio che la «memoria della specie» (TLP 522) si fa leggibile:

La storia scrive sulla terra, è vero i corpi formano gli ossari, la fila di cippi di cadaveri dal Piave ai Pirenei, dall'Adriatico alla Manica, è vero la storia può radere a zero un campo, un bosco di abeti, può prosciugare un lago. (G 81)

Come appreso dalla lezione di Zanzotto, che «ha instancabilmente denunciato l'oltraggio dei campi, lo sterminio dei luoghi» (PCO 95), in Anedda le stratificazioni del paesaggio manifestano gli eccidi e le deprivazioni del passato che lo hanno generato. In *Geografie* ad esempio, muovendo dalle immagini del presente e dalle perlustrazioni dello spazio, si evocano le tragedie del Vajont e di Sant'Anna di Stazzema:

Il 9 ottobre 1963 alle ore 22:39, un pezzo del Monte Toc per la precisione dalle sue pendici settentrionali crolla nel sottostante bacino [...]. L'acqua distrusse i boschi, le coltivazioni, le strade, i ponti, gli impianti tecnologici. Per molti mesi sul lago, che continuava ad alzarsi, galleggiarono legnami, masserizie, carcasse di animali.

Dove c'era una profonda valle ora c'è una montagna, dove c'era un grande lago resta una valle erosa, al posto dei prati e delle casere la pietra bianca.

Eppure. Le acque si sono rimodellate, gli alvei di scorrimento, la vegetazione ha ricolonizzato i pendii e i versanti. (G 46-47)

In *Historiae* il meccanismo della sincronizzazione associativa evoca il tempo e le vite perdute, e ricorre l'«osservazione» – titolo di una serie di testi – delle tracce lasciate dal passato nel paesaggio, e insieme l'evocazione del paesaggio cancellato, l'attenzione alla stratificata geologia dei luoghi portatrice di memorie. Leggiamo due passaggi significativi di questa evocazione del tempo:

Nel vecchio paesaggio c'era il fiume
dove le donne andavano a lavare.
Stendendo le lenzuola sulle pietre
raccontavano di come le ombre delle madri

scendessero a turno dalla rupe solo per asciugare
le lacrime che continuavano a colare. (TLP 485)

*Ci sono tracce? O sento solo io i perduti, gli stranieri,
i prigionieri tempestati di spine, le loro voci
murate in questi templi i loro lividi prima neri poi gialli
sulla pelle delle colonne, il sangue
rappreso mentre le fontane spalancano le fauci
indisturbate dalle feci di cavalli e cani. (TLP 489)*

Il meccanismo che stiamo osservando si proietta anche nel futuro, segnalando l'inconsapevolezza degli umani («mio nonno in trincea a diciassette anni | che scrive versi d'amore ignaro | che l'inferno doveva ancora venire», TLP 501) e la loro incapacità di fuoriuscire dal perimetro individuale del presente, mentre la poesia costituisce il lampeggiante grandangolo che amplia gli orizzonti dell'esistenza a ciò che accade in altri tempi o in altri luoghi:

scendiamo in ascensore
ignari del libeccio sulle coste,
dei corpi già stretti nelle tele cerate e nella juta. (TLP 495)

Il pensiero ecologico di Anedda si fonda su una visione metamorfica dell'esistenza che rielabora il fondamento evuzionista della storia delle specie. Tutto si trasforma e tutto convive: per questo motivo il suo associare vita e morte conserva una matericità che si traduce in intensità espressiva ed emotiva, e nell'universo sincronico dei suoi testi si incrociano, presentificandosi, corpi e vite remoti («Pensa i morti e questi vivi che vanno verso casa | tra la pioggia e i lampioni, osservali | solo per un momento quando i gesti si fermano», TLP 493).

La visione ecologica di Anedda afferma perciò il continuo mutamento, di cui è parte integrante la biologia umana, come si evince da una delle più note poesie della raccolta, *Macchina*, che costituisce non solo un elogio dell'impermanenza come sigla dell'esistenza, ma anche la confutazione dell'essentialismo umanistico fondato sull'illusione identitaria:

Eppure non ha senso
rimpiangere il passato,
provare nostalgia per quello che
crediamo di essere stati.
Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
adesso siamo chi non eravamo.
Anche vivendo – lo dimentichiamo –
restiamo in carica per poco. (TLP 478)

In questa visione materialista e deindividualizzata la morte consiste in trapasso dal sistema-corpo all'inorganico, in un unico flusso di presenza che assume declinazioni consolatorie («per il paradiso forse non c'è strada migliore | che ritornare pietre, saperci senza cuore», *TLP* 533) o che trattiene il tragico in immagini memorabili. Si pensi al testo di *Esilii* in cui Anedda, alludendo a uno dei tanti strazianti episodi di naufragio nei nostri mari, e all'interno di un efficace canovaccio narrativo, rielabora la propria tipica simbologia dell'acqua come agente di trasformazione e di cancellazione della soggettività:

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
a pochi metri da queste coste soleggiate
trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo
e cosa ne sarà del sangue dentro il sale.
Allora studio – cerco tra i vecchi libri
di medicina legale di mio padre
[...].
Leggo. Scopro che il termine esatto è *livor mortis*.
Il sangue si raccoglie in basso e si raggruma
prima rosso poi livido infine si fa polvere
e può – sì – sciogliersi nel sale. (*TLP* 491)

Le ossa trasformate in corallo, il sangue ridotto a polvere e sale, rappresentano una potente immagine riassuntiva di quel metamorfismo evolutivo che è il messaggio essenziale dell'ultima poesia di Anedda, una scrittura ecologica proprio in quanto, facendo leva sui procedimenti compositivi ed enunciativi che abbiamo indagato, produce il racconto di una *oikos*, una casa comune fondata sulla relazione tra specie e tempi differenti, che «basta per acquietare le nostre anime tremanti di animali» (*TLP* 534).

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Antonella Anedda*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203.
- Afribo, Andrea, *Poesia*, in Andrea Afribo, Emanuele Zinato, *Modernità italiana*, Roma, Carocci, 2011, pp. 250-253.
- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, con una nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, Stamperia Bulla, 1989, poi Milano, Crocetti, 1992.

- Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi editore, 1997.
- Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998.
- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- Anedda, Antonella, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.
- Anedda, Antonella, *Paesaggio con figure*, in AA.VV., *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi, 2005, pp. 11-36.
- Anedda, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori 2012.
- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza 2013.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023.
- Anedda, Antonella, Biagini, Elisa, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Borio, Maria, *Anedda*, in Mario Fresa (a cura di), *Dizionario critico della poesia italiana 1945-2020*, Firenze, Società editoriale fiorentina, 2021, pp. 14-16.
- Candiloro, Mauro, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, in AA.VV., *Riscrivere la natura/Attraversare il paesaggio*, «L'Ulisse», XXIV, 24 (2021), pp. 205-213.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.

- Celan, Paul, *La verità della poesia. «Il meridiano» e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Gadda, Carlo Emilio, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in Id., *Saggi, giornali, favole*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 475-488.
- Marchisotti, Camilla, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in AA.VV., *Riscrivere la natura/Attraversare il paesaggio*, «L'Ulisse», XXIV, 24 (2021), pp. 188-204.
- Morotti, Silvia (a cura di), *L'ammaestramento delle lingue. Intervista ad Antonella Anedda*, in «Soglie», X, 1 (2008), pp. 67-68.
- Morra, Eloisa, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione della poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, pp. 167-181.
- Morra, Eloisa (a cura di), *Passaggi tra immagini e parole. Intervista ad Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, p. 183.
- Natale, Massimo, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 149-180.
- Orzeł, Justina Hanna, Serkowska, Hanna, *Abitare la parola "ecologia". Lottica postantropologica di Antonella Anedda*, in «Studia Romanica Posnaniensia», 49, 3 (2022), pp. 49-61.
- Princiotta, Carmelo, Recensione a *Dal balcone del corpo*, in Paolo Febbraro, Giorgio Manacorda, *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi, 2002.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in Caterina Verbaro (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblio», XII (2022), pp. 205-218.
- Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian poetry review», V (2010), pp. 315-330.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

LA CADUTA DI ICARO

SU SPAZI E FORME IN GEOGRAFIE DI ANEDDA

Giulia Bassi

1. Spazi

Tra gli spazi che compongono le prose di *Geografie* – urbani, insulari e aerei, come le rotte tra l'Europa e il Giappone – vi sono gli ambienti raffigurati: spazi pittorici che, inseriti nel tessuto delle prose, aprono il testo a un dialogo e a un confronto con le strutture formali dell'opera d'arte evocata: dai quadri di Bruegel a quelli di Monet, *Geografie* è anche e forse soprattutto un'interrogazione sulle forme artistiche di rappresentazione dello spazio: «la risposta è nel quadro» scrive Anedda nella prosa *Luoghi amorosi, ittici, etc.*, «nella cornice che circonda la scena e che non vediamo incrinarsi e poi rompersi. Lo stile? Le parole da usare? I dettagli?».¹ I testi di *Geografie* nascono, infatti, sia da spazi reali sia da paesaggi rappresentati. L'opera si colloca in tal senso sulla scia del volume *La vita dei dettagli* (2009) in cui l'autrice scrive: «Mi interessava vedere oltre l'immagine, leggere la traduzione di una poesia da un quadro».² Proprio *Luoghi amorosi, ittici, etc.*, esemplifica uno dei possibili dialoghi che si crea tra arte e scrittura nell'opera di Anedda.³ Nel testo, infatti, la riflessione sulla morte di una persona cara trova un corrispettivo nel quadro di Bruegel, *La caduta di Icaro*:

Il giorno sta finendo, qualcuno che conoscavamo (lo sapremo domani) muore proprio in questi momenti di tepore, la luce è già bassa, autunnale, la pila dei lenzuoli da stirare

¹ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 82.

² Ead., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. X.

³ Tema centrale nella poetica dell'autrice, su cui cfr.: Eloisa Morra, *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL (2011), 3, pp. 167-184 e Ead., *Galleria Anedda*, in *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167; Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134; Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie: rivista di poesia iper-contemporanea», III

si addensa, il vento soffia dalla finestra socchiusa. Nessuno può sapere come sia la morte in quella distanza. Nessuno nota, come nel quadro di Brueghel dove Icaro cade e il contadino continua ad arare.⁴

Il parallelismo tra il quadro e la prosa, evocato dall'impercettibilità delle due morti nella quotidianità delle giornate, è anche di tipo rappresentativo: il singolo evento, la fine di una storia individuale non sono al centro del discorso, esattamente come Icaro che annega è marginale rispetto al paesaggio raffigurato nel quadro. Paradossalmente, tuttavia, in questo meccanismo di decentramento le due morti rimangono centrali: come fulcro e spinta a creare una struttura formale che li inserisca nelle dinamiche a loro contemporanee, evidenziandone così non l'unicità, e tutto sommato neanche la marginalità, ma il loro far parte di un tessuto plurimo, in cui «nessuno nota».⁵ «Bruegel è uno dei pittori preferiti dai poeti» scrive Anedda nella *Vita dei dettagli*, alludendo a William Carlos Williams, W.H. Auden e a Jan Skácel. «È un "vecchio maestro" che sa l'insignificanza dell'umano e quanto il quotidiano sia più forte della morte».⁶ È anche con questi autori che dialoga la prosa di *Geografie*, in particolar modo con Auden:⁷

Per lo stesso quadro de *La caduta di Icaro* i versi di Auden traducono la realtà di un qualsiasi incidente, l'indifferenza del mondo quando non c'è coinvolgimento. Il dolore è un dettaglio che riguarda gli altri. Il cielo è limpido, qualcuno lavora, una nave viaggia. Di lato qualcuno muore, ma i cani continuano la loro vita da cani, i bambini continuano a pattinare [...]⁸

La dialettica tra spazio rappresentato e storia individuale e collettiva è il tema su cui si interroga l'intero libro di *Geografie*, prediligendo, come è chiaro fin dal titolo, la dimensione spaziale a quella temporale:⁹ «Il tempo si consuma, lo spazio

(2022), pp. 81-115; per una panoramica sull'intera opera dell'autrice di rimanda a Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2021.

⁴ Anedda, *Geografie*, p. 82.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 79.

⁷ Si riporta il brano citato da Anedda nel volume *La vita dei dettagli* (p. 79) tradotto da W.H. Auden, *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 2007: «...Nell'Icaro di Bruegel per esempio: come ogni cosa si volge | tranquilla al disastro! | Il contadino può aver udito il tonfo, il grido desolato, | per lui non era importante; il sole splendeva come doveva fare | sulle gambe di cera che scompaiono nell'acqua verde | e nave lussuosa e snella che pure aveva visto | qualcosa di sorprendente | un ragazzo che cade dal cielo, | sapeva dove andare, calma continuava a navigare».

⁸ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 79.

⁹ Sull'«arte dello spazio» come procedimento poetico, formula adottata da Anedda nei due versi «Contro il tempo troviamo l'arte dello spazio | la precisione che non permette alla mente di affondare» (Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 45) si veda Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35. Sul rapporto

meno»¹⁰ sono le prime parole della prosa d'apertura, *Considera*, in cui il lettore è immediatamente proiettato in uno spazio cosmico e infinito, privo cioè di storicità: «(Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni)».¹¹ In tal senso, una delle prose più significative è *Valle, pozza d'acqua*, che prelude e fa eco visivamente all'immagine della caduta evocata dal quadro di Bruegel, sviluppandone alcuni temi. In primo luogo, la caduta spezza l'armonia del soggetto con il paesaggio circostante, lo esclude, ne fa «una mosca catturata»:

Il corpo si è sbilanciato ed è caduto in un fosso e sarebbe caduto se non lo avesse trattenuto un ramo, il ramo non era stabile ma incrinato, fragile, annerito, questo si notava anche nel panico della caduta. Non ero il paesaggio, ma una sua mosca catturata. Tutte le energie si sono concentrate in un solo pensiero: uscire, sollevarsi, risalire, scappare dallo spazio del pericolo.¹²

Repentinamente, tuttavia, l'armonia tra soggetto e paesaggio si ricompone:

Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse sì ero un pezzo di paesaggio. L'acqua freddava la testa bruciante, l'assenza di sale lisciava il petto, la schiena. Le gambe unte dall'erba nell'acqua si muovevano dove non si toccava e tutto il corpo poteva incastrarsi tra due rocce in cui scrosciava la fonte. Dall'acqua e dall'erba, dai lecci, dai rovi di more saliva il silenzio estivo con la sua patina di polvere calda. Chinandosi anche di poco ecco l'odore delle foglie seccate dal sole.¹³

Due aspetti sono rilevanti in questo scarto: il primo è la formula «Ricominciamo», dispositivo usato per spostarsi temporalmente nello stesso luogo, mettendo in evidenza non tanto le coordinate spazio-temporali, quanto il mutamento della condizione esistenziale del soggetto in risposta alla stratificazione temporale che il paesaggio eredita.¹⁴ Lo si vedrà bene fra poco, con il sovrapporsi

spazio-dettaglio, anche in riferimento a *Geografie*, si rimanda a Cecilia Bello Minciocchi, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 478-498.

¹⁰ Anedda, *Geografie*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁴ Su questo aspetto, è interessante la lettura di Corrado Benigni, che lega il rapporto tra spazio e tempo in *Geografie* a quello tra ontogenesi e filogenesi in uno stesso essere vivente: «Il racconto del tempo presente è incastonato nella descrizione di eventi storici, la quotidianità si mescola ironicamente allo Spirito del Mondo: ogni luogo, se lo si sa osservare, è impregnato della storia del suo popolo, tanto quanto di quella personale dei suoi attuali abitanti. Così come ontogenesi e

nello stesso spazio geografico di due date, il 12 agosto 1944 e il 12 agosto 2019. Il secondo elemento su cui porre l'attenzione, poiché ricorrente ed emblematico in tutto il libro, è la pozza d'acqua. Le geografie attraversate nel testo sono soprattutto acquatiche, almeno in due sensi: il primo simbolico e l'altro formale e strutturale. Da un lato, infatti, l'immagine ricorrente dell'acqua esprime una condizione di armonia con il paesaggio circostante, di cui già il brano citato offre un esempio, e che ritorna soprattutto in due prose: *La felicità di Nikkō*, in cui la pioggia è espressione di una felicità, appunto, di una consonanza reale e mai più raggiunta con gli elementi della natura; e *Senza orizzonti. Monet*, forse più significativa perché a creare l'illusione di armonia è un paesaggio acquatico «secco di tempera», non reale ma dipinto:

Mentre guardavo in quel bagno senz'acqua vera, secco di tempera, ma concreto, indifferente come l'acqua, fuori continuavano le pene, gli affanni. L'assenza di prospettiva rende precaria la coscienza del dolore? Soffriamo davvero? O basta mettersi in viaggio con lo sguardo in questi territori per dimenticare i perché, i rancori, le attese?¹⁵

Dall'altro lato, l'immagine dell'acqua diventa un vero e proprio dispositivo formale di attraversamento tra una prosa poetica e l'altra. *Valle, pozza d'acqua* offre un esempio anche in questo senso, anticipato e introdotto dalla conclusione della prosa precedente, *L'impedimento*, attraverso un'immagine acquatica. Il testo si chiude con l'esortazione ad «accogliere per vuotezza» i rumori: «Pensa a un lago su un monte che è cavo e raccoglie le nubi, e alle nubi stesse, che nutrono il lago».¹⁶ L'immagine conclusiva del lago, non solo introduce quella della «pozza d'acqua dolce dove si poteva nuotare»¹⁷ con cui inizia il brano seguente, e dunque l'evento della caduta per raggiungerla e dell'immersione nel paesaggio, ma ritorna, quasi identica, molto più avanti nel libro, nella prosa intitolata, per l'appunto, *Vuotezza*:

Sopra il monte c'è un lago, il lago cede alla terra un po' della sua umidità, il monte raccoglie le nubi che alimenteranno il lago.¹⁸

Proprio in questa immagine di osmosi tra gli elementi si può individuare il procedimento adottato da Anedda nelle prose poetiche di *Geografie*: l'una "cede" all'altra degli elementi visivi, formali e sintattici che vengono raccolti in luoghi

filogenesi sono processi che riguardano lo stesso organismo» (Corrado Benigni, *Le pieghe della storia. Antonella Anedda, Geografie*, su *Doppiozero*, 12 aprile 2021).

¹⁵ Anedda, *Geografie*, p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 44.

testuali distanti o contigui. Un esempio simile si ritrova nel passaggio tra le due prose *Pura immaginazione* e *Venaco*: la prima si chiude con l'immagine in lontananza di «arterie dei fiumi, filamenti, macchie, le conche di pietra dove si raccoglie l'acqua dei torrenti»,¹⁹ introducendo con queste immagini acquatiche l'incipit della prosa seguente «Nel bosco di Venaco, fermanoci si sente lo scroscio e la stasi dell'acqua dolce dove si può nuotare, dove nuotano i cinghiali».²⁰

Tra queste forme di attraversamento testuale la più evidente è, come accennato, l'anafora della formula «Ricominciamo», adottata tra una prosa e l'altra e nello stesso testo, segno da un lato di una scrittura che ritorna circolarmente su sé stessa, dall'altro di coordinate temporali diverse che coesistono nello stesso spazio geografico. Come si è visto, ciò avviene nella prosa *Valle, pozza d'acqua*, in cui l'armonia raggiunta dopo la caduta si increspa nuovamente con l'irrompere della dimensione temporale, che conferisce al luogo un'identità storica precisa. Dopo la caduta e l'immersione nel lago, infatti, il testo si interrompe e 'ricomincia' di nuovo:

Ricominciamo. La pozza d'acqua dolce non è lontana da Sant'Anna di Stazzema, un paese tra i platani dove il 12 agosto 1944 i nazisti uccisero per rappresaglia donne, vecchi, bambini. Il più piccolo aveva venti giorni. Gli uomini si erano nascosti nei boschi. Al loro ritorno, sotto gli alberi c'era una montagna di cadaveri carbonizzati. I soldati avevano preso i banchi di legno dalla chiesa, li avevano messi sopra i corpi, avevano cosperso tutto di benzina e appiccato il fuoco.

La storia è un'ininterrotta geografia, la geografia è una storia interrotta? La geografia è uno spazio dove la storia potrebbe spezzarsi, pestata dai passi di vivi e morti?²¹

L'identificazione di quello spazio data dall'elemento storico impedisce infine qualsiasi possibilità di armonia con il paesaggio: sebbene lo spazio stratifichi tempi diversi (il soggetto si ritrova in quegli stessi luoghi decenni dopo la strage) un tempo preciso, interrotto e terribile, il 12 agosto 1944, continua a identificarli, fa sì che alla dimensione spaziale si sovrapponga un'identità storica (e culturale): in questo senso, «la geografia è una storia interrotta». Proprio per questo motivo, la ricorsività delle due date crea un effetto straniante quando la memoria di tale identità sembra venir dimenticata:

Il 12 agosto 2019 arriviamo nel punto più alto, parliamo con un geologo che ci fa da guida. Dal caldo umido di Marina di Pietrasanta sulle Alpi fa freddo e per il bianco del marmo accecante sono necessari gli occhiali. Il geologo racconta che là dove c'è uno spazio è stato organizzato un concerto con elicotteri che deponevano gli ospiti a terra, che si era alzato però un grande vento e il concerto era stato interrotto. Adesso c'era solo

¹⁹ Ivi, p. 106.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 12.

silenzio e un vento minimo che usciva ed entrava dal complesso di marmo che chiamano la Cattedrale.²²

Ora, un tratto essenziale di *Geografie* è proprio questo: dal momento che il «tempo si consuma, lo spazio meno», come mostra bene questo passo, per far coesistere passato e presente, mito, arte e realtà non occorrerà un'indagine verticale, di approfondimento o dilatazione temporale; non occorrerà nemmeno indugiare sull'identità storica di un luogo, non essendo questa esclusiva della sua evoluzione, come nel caso di Sant'Anna di Stazzema: «Il campo resta un campo anche se lì avviene un massacro» scrive Anedda nella prosa *Folto* (ecco un altro esempio di osmosi tra le prose):

Il faggio resta faggio con le foglie, le radici. La storia scrive sulla terra, è vero i corpi firmano gli ossari, la fila di cippi di cadaveri dal Piave ai Pirenei, dall'Adriatico alla Manica, è vero la storia può radere a zero un campo, un bosco di abeti, può prosciugare un lago.

Dunque dobbiamo parlare solo delle cose senza specie umana, solo sassi e vallate, natura inanimata, natura senza orrore.²³

Si tratta di una ricerca che si muove tutta in orizzontale. È nella superficie, infatti, che coesistono il presente e i segni del passato, il soggetto e lo spazio, o meglio il soggetto nello spazio, intendendo quest'ultimo soprattutto come tutto ciò che non è umano. Solo un'esplorazione rasente la superficie consente di *notare* tutti i suoi segni e incrinature, la molteplicità e contemporaneità delle storie individuali nel contesto generale, che non tiene conto dell'individuo: «Non raccontare, esplora» scrive più avanti «lo spazio è più interessante delle storie».²⁴

Riecheggia in questa postura la riflessione, tanto spaziale quanto conoscitiva, che Italo Calvino aveva affidato al personaggio di Palomar: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude –, ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile».²⁵ In questa indagine orizzontale si riconoscono l'atteggiamento conoscitivo sia di Calvino sia di Anedda, e di conseguenza i dispositivi che adottano nel raccontare. L'eco calviniana, infatti, non si esaurisce solo in questo sguardo di superficie, ma ritorna nelle forme adottate da Anedda in *Geografie*, come si vedrà tra poco. Calvino, insomma, potrebbe annoverarsi tra gli 'spettri' più o meno dichiarati dell'autrice,²⁶ sicuramente

²² Ivi, pp. 12-13.

²³ Ivi, p. 81.

²⁴ Ivi, p. 124.

²⁵ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 3 volumi, 1991-1994, vol. II, p. 920.

²⁶ In *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Anedda riprende il termine 'spettro' usato da Franco D'Intino e Luca Maccioni nella *Guida allo Zibaldone* (Carocci, 2016): «Alludendo agli scrittori

collocato nella linea anti-antropocentrica che a ritroso arriva e trova il suo modello nel Leopardi delle *Operette*.

Sulla base di queste coordinate, per la scrittura di Anedda si potrebbe parlare della rappresentazione di un pensiero 'geografico',²⁷ privo di uno scorrimento temporale:

[...] al tempo del tempo meglio contrapporre gli spazi senza tempo, azzerare la memoria contro la sua potenza. Alla spirale sostituire la distesa, la prospettiva, l'orizzonte. Alla storia, appunto, la geografia.²⁸

L'assenza della dimensione temporale è, in definitiva, un allontanamento dalla morte, come rivela proprio la prosa da cui si è partiti, *Luoghi amorosi*: «A Valencia, nel novembre del xxxx la temperatura era mite, alcuni facevano ancora il bagno [...] Siamo tutti vivi, tranne uno, colpito a caso pochi anni dopo».²⁹ Le date scompaiono, il presente è assoluto, come a dire siamo vivi, sì uno di noi morirà anni dopo, ma ora nello spazio del mio racconto siamo tutti vivi. Il testo per un momento ha annullato la spirale, lo sviluppo temporale, la morte. La questione su cui questa prosa sembra interrogarci è allora puramente di forma: come nel quadro di Bruegel, in che modo la scrittura può raccontare il contadino, il paesaggio, tutta la superficie intorno a Icaro, e fermarne la caduta?

2. Forme

Dall'interrogazione astratta sui concetti di spazio e di tempo, si passa dunque alla dimensione concretamente testuale, che riguarda cioè le forme e le strategie narrative adottate per scardinare la dialettica tra spazio umano, risultato di una stratificazione temporale e culturale, e paesaggio indipendente dalla presenza umana: l'identità data ai luoghi dalla storia umana è solo una delle tante, e non è affatto l'unica ad essere percepita. In questa prospettiva, come si è detto, la poesia

con i quali Leopardi si è misurato più profondamente, ma non esplicitamente, scrivono: «Sono spettri che affiorano poco e in modo obliquo, ma sono, come il padre di Amleto, tanto più decisivi per l'azione» (Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022, p. 20). La stessa definizione si adatta bene all'influsso che Calvino ha avuto nella scrittura dell'autrice, tra l'altro proprio a partire da Leopardi: si legga a tal proposito il dialogo con Riccardo Donati, *Il muoversi sorprendente del reale*, pubblicato in questo numero di «Polisemie».

²⁷ Con richiamo anche alla definizione di «scrittura terrestre» data da Donati, che si riferisce al modello degli *Indizi terrestri* di Marina Cvetaeva (1917-18) (Donati, *Disinsediare l'io*, p. 96).

²⁸ Anedda, *Geografie*, p. 82.

²⁹ Ivi, p. 83.

di Anedda si colloca, sulla scia di Leopardi e di Calvino, in una linea anti-antropocentrica e antropocentrica.³⁰

Posto dunque che «attraverso lo spazio si scardina il tempo»³¹ (umano), il primo dispositivo adottato da Anedda in *Geografie* riguarda proprio lo spazio testuale: è la cornice, intesa sia come spazio d'osservazione sia come confine e struttura del testo.³² La cornice tiene insieme contemporaneamente un'idea di confinamento e individuazione dello spazio, e soprattutto di limitazione del tempo. Circoscrivendo e contenendo lo spazio, infatti, la cornice ne impedisce anche l'evoluzione temporale, la continuazione nelle due dimensioni, il suo 'trascorrere', e si presta quindi come dispositivo formale e strutturale ideale per raccontare i luoghi senza tempo di *Geografie*: «La cornice è il compimento del mutevole, la sua barriera, il compianto dello spazio costretto a non trasmutare, continuare»³³ scrive Anedda nella prosa intitolata, appunto, *Cornice*. C'è qualcosa di calviniano anche in questo: le cornici di Anedda corrispondono quasi alla griglia visiva adottata da Palomar per «isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge», operazione «molto difficile»,³⁴ ammette:

Il signor Palomar ora cerca di limitare il suo campo d'osservazione; se egli tiene presente un quadrato diciamo di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo. La difficoltà è fissare i confini di questo quadrato, perché se per esempio lui considera come lato più distante da sé la linea rilevata d'un'onda che avanza, questa linea avvicinandosi a lui e innalzandosi nasconde ai suoi occhi tutto ciò

³⁰ Torna utile la distinzione tra i due termini «antropocentrico» e «Antropocene» su cui riflette Scaffai nell'Introduzione ai *Racconti del pianeta Terra*: «[...] l'avvio dell'Antropocene potrebbe dunque coincidere con la maturazione e l'espressione di un punto di vista di specie, di una visione relativistica e non antropocentrica. A dispetto della loro somiglianza e della comune radice etimologica, infatti, le parole "antropocentrico" e "Antropocene" dovrebbero essere considerate opposte: il prefisso "antropo", dal greco *anthropos* (essere umano), non dovrebbe essere interpretato solo come l'autoriconoscimento della preminenza dell'uomo, ma evocare la nostra condizione di specie in relazione orizzontale con le altre». (*Racconti del pianeta Terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi, 2022, p. IX)

³¹ Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021, p. 30.

³² È istruttiva in tal senso la definizione che Donati dà di «penna-ago» per la scrittura di Anedda, decisiva sia perché, come scrive il critico, «asseconda un bisogno di delimitare, perimetrare, trattenere» (Donati, *Disinsediare l'io*, p. 93), sia perché richiama quegli aspetti stilistici e di composizione messi in luce già da Cecilia Bello Minciocchi, in *L'identità, la morte, l'ago della memoria*. Salva con nome di Antonella Anedda, in «Oblío», III, 11 (2013), pp. 124-133.

³³ Anedda, *Geografie*, p. 31.

³⁴ Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 875.

che sta dietro; ed ecco che lo spazio preso in esame si ribalta e nello stesso tempo si schiaccia.³⁵

La rigidità del modello applicato da Palomar fa sì che tutta la struttura ‘si schiacci’ e l’esperimento fallisca. La difficoltà sta proprio nel fissare i confini: in questo la poesia di Anedda, collocandosi – come quella di Elizabeth Bishop – su una carta geografica,³⁶ è più duttile e risponde meglio a quell’elemento acquatico che fa crollare invece tutta la struttura del signor Palomar: «Faccio fatica a immaginare una linea d’acqua da non attraversare» scrive Anedda nella prosa *Confini* «Schiere di pesci a catena, fili d’alghe, cerchi di boe con le bandiere poi travolte da onde? Come dobbiamo pensare?». ³⁷ Si capisce che la questione riguarda proprio la forma del pensiero, e quindi il suo realizzarsi nel testo: mentre il signor Palomar fallisce nel tentativo di isolare un’onda (e più in generale lo spazio in evoluzione) in una griglia razionale e preconstituita,³⁸ il pensiero che si realizza in *Geografie* assume sì la forma di piccole cornici (le decine di prose poetiche che compongono il testo), ma queste ‘sconfinano’ e si aprono attraverso precisi procedimenti formali. I più evidenti sono da un lato quel trapasso osmotico di immagini e frasi tra una prosa e l’altra, che rende le prose distinte e congiunte allo stesso tempo; dall’altro, come si è detto, la ripetizione della formula «Ricominciamo» che attraversa tutto il testo, fino ad esserne l’ultima parola, e che attiva una riconfigurazione sia temporale sia formale (richiamando, anche in questo caso, alcuni tratti della scrittura calviniana, in particolar modo saggistica).³⁹

Tra questi elementi ricorsivi che ‘sconfinano’ oltre i perimetri delle singole prose rientra anche, come accennato all’inizio, l’inserimento di opere d’arte nel tessuto testuale: non tanto come ecfraresi vera e propria ma come apertura extratestuale a un

³⁵ Ivi, p. 877.

³⁶ Anche se la carta geografica è immaginaria, l’operazione che Anedda fa con *Geografie* è la stessa della poetessa Elizabeth Bishop, descritta in *Poesia come ossigeno*, nel paragrafo *Confini*: «Perché scrivere una poesia su una carta geografica come fa la poetessa americana Elizabeth Bishop nel 1934? Per riflettere sul ruolo dello spazio in relazione al tempo della storia e su come la poesia possa ragionare intorno al tema del confine» (Anedda, Biagini, *Poesia come ossigeno*, p. 93).

³⁷ Anedda, *Geografie*, p. 54. Non a caso, il titolo *Confini* ritorna nelle due opere *Geografie* e *Poesia come ossigeno*, come si vede dalla nota precedente.

³⁸ «Insomma, non si può osservare un’onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo» (Calvino, *Romanzi e racconti*, II, p. 876).

³⁹ Per Calvino si è parlato di una vera e propria «nevrosi o “sindrome” del ricominciamento e “della pietra sopra”», che si manifesta soprattutto nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui la sua scrittura «si presenta tutta formulazioni e riformulazioni» (Sergio Bozzola, Chiara De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2021, p. 175; la definizione di «sindrome del ricominciare, della pietra sopra» adottata dai critici proviene da Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2006, p. 61.

modello formale con cui *Geografie* dialoga. Così, ad esempio, *La caduta di Icaro* figura immediatamente una riflessione sulla marginalità di un singolo fatto umano, per quanto tragico, rispetto agli altri eventi e al paesaggio. Tema che trova la sua estremizzazione nel dialogo con l'opera di Claude Lorrain, nella prosa *Solo paesaggio*:

Lorrain era solo interessato al paesaggio. Il resto – e come non essere d'accordo? – era intercambiabile. Non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana.⁴⁰

Proprio l'idea dell'essere umano come specie tra le altre, di derivazione darwiniana, è uno dei fattori che rendono la scrittura di Anedda espressione del pensiero antropocenico.⁴¹ Da un punto di vista dei dispositivi formali usati nel testo, tale concezione si adatta alle forme tradizionali, che acquisiscono tuttavia una nuova sfumatura: così accade, ad esempio, con la forma dell'elenco, quando assume la funzione di catalogazione e nomenclatura. Tornando alla prosa *Valle pozza d'acqua*, si legge a proposito del territorio intorno a Sant'Anna di Stazzema:

La storia è storia con le sue brutalità e i faggi cedui oltre i 900 metri ma non oltre i 1600, gli alberi, la fonte dove è possibile bere, non lontano dal massacro, il marmo delle cave di monte Altissimo, stanno e basta. Sulla falda toscana ci sono querce, carpini e castagni, vicino ci sono piante diverse: Oxalis acetosella, Prenanthes purpurea, Asperula odorata, Neotia nidus-avis, Dentaria bulbifera, Laminum luteum, Stellaria nemorum, Geranium nodosum, Anemone nemorosa. Ora i faggi crescono, qua e là, in cespugli su rupi calve. Sul Monte Sagro le faggete sono state distrutte e trasformate in pascoli, con spuntoni e detriti che affiorano fra prati.⁴²

⁴⁰ Anedda, *Geografie*, p. 148. Eloisa Morra ha notato come questo brano è in continuità con le precedenti opere di Anedda: «Saldando e ampliando la linea non-antropocentrica che dominava le precedenti raccolte, Anedda continua a interrogarsi sulla continuità tra presenza dell'umano e di ciò che non lo è, portandoci a riflettere sulla precarietà dello statuto dell'io sulla provvisorietà del nostro passaggio nel quadro della complessità geologica». Il passo su Lorrain, continua, «avrebbe potuto benissimo provenire dalla *Vita dei dettagli*» (Morra, *Galleria Anedda*, p. 155).

⁴¹ Sul tema letteratura e Antropocene si rimanda a: Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017; Nicola Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, FUP, 2016; Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015; Adam Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2015; Alessandro Macilenti, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing*, Berlin, Peter Lang, 2018; Matteo Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, [Roma], Armillaria, 2020. Per un approfondimento su poesia e ecologia, con particolare riferimento anche a *Geografie* di Anedda, si veda: Niccolò Scaffai, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblio», 45, XII (2022), pp. 205-218.

⁴² Anedda, *Geografie*, p. 12.

Il brano citato mette in luce almeno due aspetti legati tra di loro: 1) l'elenco ha la funzione di individuare altre entità che costituiscono il paesaggio (ma non lo sfondo, come in Lorrain) di un luogo noto principalmente per gli avvenimenti tragici della storia umana; 2) la strage, le stragi, non riguardano solo gli uomini, la cui attività ha anzi violato e trasformato il paesaggio: le rupi ora sono "calve" e le faggete "distrutte e trasformate in pascoli". Poco più avanti il testo continua con un secondo elenco:

Di tutti i nomi di piante rare la sassifraga è quello che ricorre di più. *Saxifraga autumnalis*, *Saxifraga oppositifolia*, che nel territorio di Carrara si estende nelle pendici del Sagro a quota superiore ai 1600 metri circa. La vegetazione ipsofila cioè relativa alle vette cambia con l'esposizione, con la disposizione in parete; meglio conservata è quella della parete nord e dello spigolo est. Potremmo passare una vita a copiare e nominare. Osservare sgombra la testa da noi stessi: *Salix crataegifolia*, *Saxifraga lingulata*, *Silene lanuginosa* e ancora *Arenaria bertolonii*, *Aquilegia pyrenaica*, *Anemone alpina* var. *millefoliata*, *Veronica aphylla* var. *longistyla*, *Valeriana saxatilis*, *Bellidistrum michelii*. Nelle pareti silicee: *Saxifraga aizoon*, *Saxifraga autumnalis* var. *atrorubens*, *Saxifraga oppositifolia* var. *latina*, *Alchemilla alpina*.⁴³

L'elenco decentra l'inquadratura dal soggetto umano, individuando d'altro canto le numerose specie arboree di cui sono descritte le condizioni e l'habitat: la casa, cioè, di un altro essere vivente in quegli stessi luoghi. È questa sfasatura dello sguardo, sempre abituato a osservare il paesaggio in funzione dell'uomo, che proprio a partire dai dislivelli spaziali enfatizza quelli temporali:

Alcune sono arrivate dalle Alpi in tempi antichi, altre dall'Asia minore e dalla Grecia in tempi ancora più remoti. Nessuno da queste altezze avrebbe potuto sentire le urla, gli spari. I mondi paralleli sono qui sulla terra. Sediamo nel rifugio dei tecnici, guardiamo il panorama. Scendendo a valle ci fermeremo vicino a una fontana dove bevono due uomini. Quanti anni avranno? Settanta, ottanta, erano bambini al tempo della strage?⁴⁴

La narrazione passa da tempi «antichi» e «ancora più remoti» alla data del 12 agosto del 1944, collocando così nello stesso spazio i «mondi paralleli» in cui età distanti convergono e tornando infine a una misura del tempo umana, gli anni della vita di un uomo. Tutto ciò costruito nel testo intorno alla forma dell'elenco: come ha notato Cecilia Bello Minciocchi in un dialogo con l'autrice:

[...] l'osservazione è seguita – e questo per me è un dato molto interessante – dalla nominazione: la nominazione di tutte le piante, che crescono a diversi livelli di altitudine, secondo la classificazione botanica, secondo i loro nomi in latino. In questo

⁴³ Ivi, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*

vedo qualche riflesso metapoetico, anche se non dichiarato, in un certo senso implicito, ma racchiuso proprio nell'osservare: «Potremmo passare una vita a copiare e nominare.⁴⁵

Torna di nuovo alla mente il personaggio di Palomar, con i suoi elenchi di formaggi,⁴⁶ e non è forse del tutto inutile accostare ancora una volta l'operazione di Anedda con quella realizzata da Calvino: mentre in quest'ultimo la nomenclatura è «solo un aspetto esteriore, strumentale» della lingua, anche se «per il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi»⁴⁷ e tende a una funzione di totalità quasi enciclopedica, in Anedda l'elenco svolge una funzione affine ma, di nuovo, più duttile. Intorno a questo dispositivo si attiva infatti sì un'operazione simile a quella di Palomar, e cioè il voler comprendere, nella descrizione di un elemento, la sua storia, cause e concause; ma mentre il narratore calviniano adotta la forma dell'elenco anche per enfatizzare ironicamente la velleitaria volontà di onnicomprensività del personaggio, nelle prose di Anedda l'accento è posto sulla funzione di decentramento che l'elenco attiva. «Osservare sgombra la testa da noi stessi» è la frase posta in apertura della successione di nomi latini; enumerare rende il soggetto prima di tutto osservatore e (al contrario del nome parlante di Palomar, che richiama il celebre osservatorio astronomico) per Anedda «il nome di chi osserva è inesistente».⁴⁸ Viene cioè enfatizzato l'elemento anti-antropocentrico, estremizzando un aspetto che Calvino stesso, d'altronde, aveva già intuito, l'annullamento del soggetto individuale: «Come scriverei bene, se non ci fossi!» sono le parole affidate al diario di Silas Flannery, al capitolo VIII di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.⁴⁹

⁴⁵ Antonella Anedda, Cecilia Bello Miniacchi, «Le terre slittano impercettibilmente». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Miniacchi*, in «La sintassi del mondo». *La mappa e il testo*, p. 475.

⁴⁶ «La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla –, a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto – [...] ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni. Dietro ogni formaggio c'è un pascolo d'un diverso verde sotto un diverso cielo: prati incrostati di sale che le maree di Normandia depositano ogni sera; prati profumati d'aromi al sole ventoso di Provenza; ci sono diversi armenti con le loro stabulazioni e transumanze; ci sono segreti di lavorazione tramandati nei secoli. [...] Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme [...]» (Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 934-935).

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Sulla questione del nome, «vincolo» e «cosa inconsistente, volatile» allo stesso tempo, si veda Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 96 ss.

⁴⁹ «Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono

Infine, se da un lato l'elenco è espressione di un pensiero anti-antropocentrico, dall'altro lato è anche una forma positiva di antropocentrismo: Anedda si riappropria di uno strumento di nomenclatura scientifica di stampo darwiniano-leopardiano⁵⁰ che, distante da una tradizione cartesiana e religiosa che vedeva nella facoltà di 'nominare' un'espressione di possesso dell'uomo sulla natura,⁵¹ si afferma semmai come forma di conoscenza. In altre parole, l'elenco come nomenclatura scientifica è una forma di individuazione delle altre specie e dunque anche di creazione e conservazione di una memoria scientifica e culturale che le includa e ne riconosca la diversità. Proprio in questo sta l'elemento di 'cura' e responsabilità da

senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona!» (Calvino, *Romanzi e racconti*, II, p. 779).

⁵⁰ «Mi aveva sempre colpito la vicinanza tra l'atteggiamento antiantropocentrico di Darwin verso il mondo e quello di Leopardi in opere come lo *Zibaldone*, le *Operette*, *I nuovi credenti*, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* e infine *La ginestra* [...] Ricordavo quanto spesso Leopardi utilizzasse la parola "specie", il suo ridicolizzare la vanità dell'uomo che crede (come tutte le specie animali) il mondo fatto per lui. Ricordavo l'elenco di bestie catalogate nell'*Ade dei Topi dei Paralipomeni*, la beffa nei confronti di un possibile aldilà e la frase di Sebastiano Timpanaro secondo il quale Leopardi autore del *Frammento di Stratone Lampsaco*, lo scienziato e filosofo allievo di Teofrasto a sua volta discepolo di Aristotele, non si sarebbe scandalizzato di Darwin» (Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, p. 12). Sulla relazione tra la cultura scientifica di Erasmus e Charles Darwin con le opere di Leopardi nella poesia di Anedda si legga il testo di Massimo Natale, *I Darwin e Leopardi: un saggio di Anedda natura/letteratura*, in «Alias Domenica», 19 giugno 2022; si veda, a tal proposito, anche la sua *lectio magistralis* dedicata ad Anedda, Fabio Pusterla e Mario Benedetti, tenuta al seminario Poesiaeuropa 2022 e riascoltabile online. Di Natale si legga inoltre *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 149-179, in cui *Geografie* è letto in continuità con *Historiae* per «una condizione strutturale della poesia di *Historiae*: il suo puntare moltissimo proprio sull'io che guarda e conosce [...] a cominciare dal titolo della prima sezione, *Osservatorio*, e da un titolo analogo che si ripete tre volte nella stessa sezione, cioè *Osservare*; i verbi di vedere in effetti si susseguono, spesso in posizioni forti come l'esordio di una lirica [...]; infine, una lirica come *Perlustrazione 2* contiene una sentenza secondo la quale proprio "l'osservare | privo di giudizio" è sufficiente "per vivere" ed è anzi "una forma – data a noi umani – per amare"» (p. 172).

⁵¹ Come osserva Scaffai, nel rapporto tra uomo e natura la «relazione asimmetrica, basata sul controllo della natura prima che sulla responsabilità nei suoi confronti, ha un'espressione emblematica nella filosofia cartesiana. Nella parte sesta del *Discorso sul metodo* (*Discours de la méthode*, 1637), Descartes osserva infatti come la piena conoscenza delle leggi che presiedono alle forze naturali e agli astri possa garantire agli uomini il ruolo di "padroni e possessori" (*mâitres et possesseurs*) della natura. La prospettiva non sembra diversa da quella già affermata nella Bibbia, anche se per Descartes il possesso della natura passa attraverso la comprensione razionale dei suoi meccanismi, mentre nella Bibbia è proprio il desiderio di conoscenza a distanziare uomo e natura, attraverso la cacciata dal Paradiso terrestre. [...] Adamo ha il privilegio di dare un ordine alla natura creata, attraverso l'imposizione del nome; ciascun essere vivente, a eccezione dell'albero della conoscenza del bene e del male, è determinato nella sua specificità e funzione dall'uomo e per l'uomo» (Scaffai, *Letteratura e ecologia*, pp. 73-74).

parte dell'uomo sulla natura, come Anedda afferma chiaramente in due passi di *Poesia come ossigeno* (entrambi riferiti a Zanzotto):⁵²

Il paesaggio snaturato dalla costruzione di centri commerciali ha delle ripercussioni sul linguaggio. La memoria viene cancellata e sostituita da un supermercato. Una risposta della poesia è opporre alla generalizzazione l'esattezza. Non alberi, ma lecci, roveri, faggi.⁵³

“Non alberi, ma lecci, roveri, faggi”: l'elenco come forma di esattezza (anche questa un'eredità calviniana) e di risposta al paesaggio snaturato e alla memoria culturale cancellata; nominare le specie per distinguerle, e in questo capirle e proteggerle. Come scrive Riccardo Donati, a proposito del componimento *Se ho scritto è per pensiero*:⁵⁴

Scrivere, dunque, perché *si è in pensiero* o a causa del pensiero che muove (v. 1), che intima di avanzare (v. 11) tanto più quando occorre parlare di chi, invece, è costretto a indietreggiare (v. 7) [...] Soprattutto, scrivere per proteggere ciò che con fatica e pena esiste, si tratti di «esseri» e «creature» (vv. 3 e 7) o dell'ancor più labile, povero linguaggio (vv. 16-17).⁵⁵

⁵² A proposito di *Geografie* Damiano Frasca nota come «il vero demone, per dirla con Bloom, il genio interiore che dà forza a *Geografie* è forse zanzottiano, del Zanzotto del *Galateo in Bosco*, con l'interrogarsi sul rapporto tra storia e paesaggio e con l'immagine della natura che fagocita e, a suo modo, protegge le tracce dell'umanità. “Tempio, casa, teatri sbalzati dalla storia rincasano, sprofondano, si spezzano in rovine, ritornano nell'erba. La storia diventa geografia nell'erosione, nella faglia che scompono” (p. 143). Nello Zanzotto di Anedda, l'antagonismo al cosiddetto “progresso scorsoio” punta sull'esattezza contro la generalizzazione, nominando come in *Geografie* le piante o gli uccelli con una costante, ossessiva precisione» (Damiano Frasca, Antonella Anedda, *Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), ora su *Allegoriaonline*).

⁵³ Anedda, Biagini, *Poesia come ossigeno*, p. 37. A tal proposito, si legga quanto scrive Donati: «E in effetti, che la società dei consumi pretenda di dilagare dappertutto, senza resistenze né inciampi, rendendo ogni angolo del pianeta anodino e intercambiabile, e al contempo si picchi di santificare radici e tradizioni (spesso di fresca invenzione), costituisce uno dei tanti paradossi, forse il più stridente, del risorgente sentimento liberal-suprematista delle piccole e grandi patrie, come per tempo aveva capito Andrea Zanzotto» (Donati, *Disinsediare l'io*, p. 93).

⁵⁴ Si riporta qui il testo di *Se ho scritto è per pensiero*: «Se ho scritto è per pensiero | perché ero in pensiero per la vita | per gli esseri felici | stretti nell'ombra della sera | per la sera che di colpo crollava sulle nuche. || Scrivevo per la pietà del buio | per ogni | creatura che indietreggia | con la schiena premuta a una ringhiera | per l'attesa marina – senza grido – infinita. || Scrivi, dico a me stessa | e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma | perché gli occhi mi allarmano | e mio è il | silenzio dei passi, mia la luce deserta | – da brughiera – | sulla terra del viale. || Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco | trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli | perché solo il coraggio può scavare | in alto la pazienza | fino a togliere peso | al peso nero del prato. (Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 31).

⁵⁵ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 106.

Se la scrittura è portatrice di un elemento di cura e attenzione questo torna a rivolgersi, quasi circolarmente, al linguaggio stesso: «Le parole si sprecano? Sì e no [...]» si chiede Anedda nell'introdurre *Economia dell'imperduto* di Anne Carson: «La poesia, ci ricorda Carson, implica sempre la gratuità: se sia spreco o grazia dipende da noi».⁵⁶ In *Geografie* è proprio nelle forme più tradizionali di 'spreco' delle parole, come l'anafora e l'elenco, che la scrittura diventa allora una forma di *protezione* verso «ciò che con fatica e pena esiste» e verso sé stessa, quel «povero linguaggio» che è lo strumento di ogni scrittore. Il modello di Carson, d'altronde, richiama a una forma di duttilità propria di questa e di altre autrici⁵⁷. L'innesto tra arti visive, scrittura e lettura consente dunque di mettere a fuoco non solo i dispositivi formali che creano il tessuto di *Geografie*, ma soprattutto come questi attivino degli elementi di poetica che richiamano sia alcune scritture e opere d'autrice, sia un pensiero che, da Leopardi, attraversa il Novecento e trova in Zanzotto e Calvino due modelli espressivi di cui Anedda è, a suo modo, erede.

Bibliografia

- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea,

⁵⁶ Anedda, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia editore, 2020, p. 8.

⁵⁷ Oltre a Anne Carson e Elizabeth Bishop, ad esempio, Sophie Calle: a tal proposito si legga la seconda puntata della rubrica "Punti luce", dedicata ad Anedda e a cura di Franca Mancinelli, su *Le parole e le cose*², in cui si intrecciano i riferimenti a Calle, Bishop e Bruegel. Su Anne Carson si rimanda invece a Roberto Binetti, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, Special issue on Anne Carson, «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119. Per il legame tra arte e parola, intesa come «arte della tessitura», in relazione sia con l'opera di Carson sia soprattutto con quella di Maria Lai, si rimanda al capitolo di Morra, *Galleria Anedda* (in particolare le pagine 162 ss., da dove è tratta la formula) e al citato saggio di Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement*.

2022.

- Anedda, Antonella, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021.
- Anedda, Antonella, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia editore, 2020, pp. 7-8.
- Anedda, Antonella, Bello Minciocchi, Cecilia, «Le terre slittano impercettibilmente». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 461-476.
- Auden, Wystan Hugh, *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 2007.
- Bardazzi, Adele, *Textile Poetics of Entanglement. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «*Polisemie*», III (2022), pp. 81-115.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «*Oblio*», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 478-498.
- Binetti, Roberto, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in «*Trasparenze*», 8 (2022), pp. 98-119.
- Bozzola, Sergio, De Caprio, Chiara, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2021.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 3 voll., 1991-1994.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.
- Clark, Timothy, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2021.
- Donati, Riccardo, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero l'essere*

- altro(ve)*, in «L'ospite ingrato online» numero monografico «*Testimoni di se stessi*». *Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, a cura di Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca, 11 (2022), pp. 89-104.
- Frasca, Damiano, *Antonella Anedda, Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), ora su *Allegoriaonline*.
<<https://www.allegoriaonline.it/4353-antonella-anedda-geografie-2>>
- Macilenti, Alessandro, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing*, Berlin, Peter Lang, 2018.
- Meschiari, Matteo, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, [Roma], Armillaria, 2020.
- Morra, Eloisa, *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL (2011), 3, pp. 167-184
- Morra, Eloisa, *Galleria Anedda*, in *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167.
- Natale, Massimo, *I Darwin e Leopardi: un saggio di Anedda natura/letteratura*, in «Alias Domenica», 19 giugno 2022.
- Natale, Massimo, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 149-179.
- Serra, Francesca, *Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218.
- Scaffai, Niccolò (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022.
- Trexler, Adam, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2015.
- Turi, Nicola (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Sitografia

Benigni, Corrado, Le pieghe della storia. Antonella Anedda, Geografie, su *Doppiozero*, 12 aprile 2021.

<<https://www.doppiozero.com/antonella-anedda-geografie>>

Mancinelli, Franca (a cura di), Punti luce/2: Antonella Anedda e Sophie Calle, su *Le parole e le cose*², 28 luglio 2020.

<<https://www.leparoleelecose.it/?p=38936>>

Natale, Massimo, *Lectio magistralis* a ‘The Sea Has Many Voices... Natura e Letteratura – Poesiaeuropa’ (Isola Polvese, 22-24 settembre 2022), su *YouTube*, 23 settembre 2022.

<<https://www.youtube.com/watch?v=XorprFffYjs>>

LA SCIENZA NELLA SCRITTURA
DI ANTONELLA ANEDDA
LO SGUARDO PERCETTIVO FRA MICRO E MACROCOSMO

Andrea Bongiorno

Introduzione

Dai grandi classici della letteratura antica, medievale e moderna fino a oggi il mondo delle scienze, con il suo vocabolario, i suoi temi e i suoi interrogativi, ha costituito un bacino, o come avrebbe detto più elegantemente Montale, un «semenzaio» per fondare l'immaginario poetico.¹ Non è da meno la poesia contemporanea che, soprattutto in questi ultimissimi anni,² prende volentieri ispirazione da tale ricco e variegato mondo. Anche la scrittura di Antonella Anedda, come giustamente notato già da Donati nella monografia consacrata alla poetessa, ha intrapreso con sempre maggior pregnanza, soprattutto nelle sue ultime prove, questa direzione.³ D'altronde, come sottolineato dallo studioso, tali manifestazioni poetiche di temi scientifici sono anche un fertile riflesso degli

¹ La questione è, naturalmente, ricchissima di bibliografia; in ambito italiano si vedano perlomeno l'inquadramento di Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005 e gli atti raccolti nel volume *Letteratura e scienze*, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), Pisa, Adi editore, 2021 (si veda soprattutto la sezione «L'individuazione implacabile»: forme di ibridazione nella poesia italiana del secondo Novecento tra lirica e scienza); si considerino, in ambito anglofono, i saggi raccolti in *Science in Modern Poetry. New Directions*, a cura di John Holmes, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

² Oltre alla poesia di Anedda, qui oggetto di analisi, si vedano, ad esempio, le raccolte seguenti: Giuseppe Grattacaso, *Il mondo che farà*, Roma, Elliot, 2019 e Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021; su quest'ultimo libro e sugli aspetti scientifici della sua scrittura, si rinvia alle due contribuzioni seguenti: Francesco Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene nella poesia di Franco Buffoni*, in «L'Ulisse», 24 (2021), alle pp. 214-225 e Francesco Diaco, *Esplorando Betelgeuse. Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni*, in «L'ospite ingrato», 12 (2022), alle pp. 99-136.

³ Cfr. Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, pp. 101-104.

interessi accademici di Anedda, che alle consonanze fra il pensiero dei Darwin (Erasmus e Charles) e quello di Giacomo Leopardi ha dedicato la propria tesi di dottorato, recentemente pubblicata dall'editore Interlinea.⁴

Scopo di questo contributo è l'analisi della dimensione scientifica – in senso ampio, dalle scienze naturali alle discipline geografiche – che emerge nelle più recenti opere della poetessa. Concentrando l'attenzione su questa feconda e variegata dimensione, si vuole mettere in luce il peculiare approccio aneddiano. In effetti, non si tratta di una semplice presenza tematica, né di un mero serbatoio di campi semantici e metaforici, ma piuttosto di uno sguardo sulle cose e sulla creazione artistica che si inserisce agevolmente nel percorso poetico dell'autrice e che sviluppa alcune premesse già presenti nella sua scrittura. In questo quadro non viene proposta, tuttavia, un'analisi sistematica di tutte le occorrenze latamente scientifiche dell'opera di Anedda, ma il centro focale è puntato su alcuni passaggi significativi che mostrano gli originali sviluppi della poetica della scrittrice.

In un primo momento, si analizzerà quanta importanza e complessità assuma il concetto di percezione in Anedda, mettendo in risalto continuità e innovazione, soprattutto grazie allo sguardo scientifico. In seguito, sotto questa luce, si prenderanno in esame le rappresentazioni del micro e del macrocosmo per mostrarne la specificità e l'originalità. Sarà quindi possibile verificare che tale maniera di intendere il mondo e di rappresentarlo contiene anche una dimensione etica ed ecologica ricca di spunti di riflessione.

Osservare, ascoltare, percepire

Come anticipato, l'influenza della scienza sull'opera di Anedda non si limita alla scelta della sfera tematica, ma costituisce una maniera di costruire lo sguardo del soggetto sul reale e sulla sua rappresentazione poetica. Partendo da questa ipotesi, risulta poco proficuo individuare quale sia la scienza, fra le tante discipline, privilegiata da Anedda, seppure sia in qualche modo facilmente rintracciabile una predilezione per biologia, astronomia e geografia. Sarà, invece, interessante indagare l'importanza della scienza in quanto metodo per osservare e comprendere il mondo, con particolare attenzione al regno dei viventi, di cui l'essere umano fa del resto parte. In questa prospettiva, tale aspetto si lega a un nodo centrale dell'opera di Anedda: la percezione. Tale questione, fulcro creativo e creatore della sua opera della poetessa, è stata naturalmente al centro di molte analisi, che ne hanno messo in luce l'origine filosofica,⁵ le implicazioni cognitive⁶ e

⁴ Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

⁵ L'importanza di Husserl è stata sottolineata da Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 11 (cui si rimanda per le fonti bibliografiche), alla quale si potrà agevolmente aggiungere anche quella

soprattutto il suo ruolo nella costruzione dell'io.⁷ Come evidenziato dalla critica, il soggetto che percepisce è al centro della scrittura dell'autrice,⁸ dapprima in virtù del *pathos* tragico della prima Anedda⁹ (che va comunque sfumato considerando l'ironia soggiacente dell'autrice), poi nel solco dell'ibridazione e dell'intermedialità,¹⁰ e infine nell'ambito di una lirica che, «rifunzionalizzata»,¹¹ può spostare il baricentro prospettico dell'io, senza eliminarlo. Questa, infatti, sembra essere la direzione percorsa dalla soggettività aneddiana che, in linea con una tendenza condivisa, sembra porsi sempre più di lato, un elemento fra gli elementi, una presenza discreta in una rappresentazione policentrica.¹²

L'interesse scientifico, in effetti, non farà che accentuare una predisposizione già insita nella scrittura aneddiana, in cui la percezione risulta configurarsi come una maniera del soggetto di porsi in ascolto del mondo e di accoglierlo con discrezione. Si rileggano i versi, molti noti, della prima silloge di Anedda (1992):

Le nostre anime dovrebbero dormire
come dormono i corpi sottili
stare tra le lenzuola come un foglio

dell'opera di Merleau-Ponty, cfr. *ivi*, p. 51 e cfr. Sara Sermini, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, su *Antinomie*.

⁶ Cfr. Eloisa Morra, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, alle pp. 167-184.

⁷ Cfr. Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), alle pp. 315-330; cfr. Ead., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), alle pp. 23-35; limitatamente a *Geografie*, cfr. Riccardo Donati, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda, ovvero essere altro(ve)*, in *L'ospite ingrato*, 11 (2022), alle pp. 89-104.

⁸ Questa centralità è stata notata anche empiricamente dal gruppo di lavoro per la mappatura della poesia contemporanea, coordinato da Laura Pugno (cfr. Laura Pugno, *Mappa immaginaria della poesia contemporanea*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. 68-71).

⁹ Su tale *pathos* tragico della prima Anedda, di origine deangelisiana, ha insistito Afribo, cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203.

¹⁰ Si pensi all'ibridazione fra prosa, poesia e saggistica che caratterizza, con modalità e intensità differenti, l'intero corpus aneddiano e al continuo confronto con l'immagine, al centro, fra gli altri, soprattutto del libro *La vita dei dettagli* (2009) e della raccolta fototestuale *Salva con nome* (2012).

¹¹ L'idea di una lirica contemporanea «rifunzionalizzata», cioè rimodulata a partire di lavoro di depotenziamento, fra le altre cose, dell'egocentrismo e espressivismo dell'io, è ipotesi su cui si struttura parte della monografia di Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, cfr. *ivi*, pp. 243-253; per un inquadramento più generale su Anedda, cfr. *ivi*, pp. 283-302.

¹² Tale aspetto, già alluso dalle varie fonti citate, è compiutamente (e persuasivamente) analizzato da Riccardo Socci, *Modi di deindividuatione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 169-206.

i capelli dietro le orecchie
le orecchie aperte
capaci di ascoltare. [...] ¹³

La percezione sonora è il cardine della postura, latamente etica, auspicata dal soggetto. Tale postura uditiva è accentuata dai numerosi elementi fisici («corpi», «capelli», «orecchie») in relazione alle «anime», che l'io mira per costituirsi e non solo, per ricostruire un noi, come sottolineato dall'uso del possessivo alla prima persona plurale («nostre»). Anche lo sguardo, elemento centrale dell'intermedialità aneddiana, entra in maniera sinestetica in questa dinamica che vuole porre il soggetto in ascolto discreto del mondo. Vale la pena considerare un passaggio fondamentale della *Vita dei dettagli* (2009):

Lo sguardo si traduce in ascolto: «écouter» è il verbo che Jaccottet sceglie quando parla della traduzione «come ascolto della voce dell'altro». ¹⁴

Al di là del valore programmatico di questo estratto per quanto riguarda precipuamente l'opera da cui è tratto, ¹⁵ è interessante mettere in luce l'associazione fra sguardo e ascolto. I due sensi si fondono all'interno di un processo percettivo in cui il soggetto ha un'attitudine conciliante rispetto al reale, accolto in sé. Come l'autrice asserirà in *Geografie* (2021):

Dovremo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione nella nostra mente dei luoghi a fronte dell'osservare e dell'ascoltare. ¹⁶

Il ritorno della prima persona plurale («dovremo»), al futuro, sancisce la centralità etica ¹⁷ della percezione, cui allude la perifrasi («alla rappresentazione della nostra mente»), centrata sull'assimilazione sensoriale che coniuga indissolubilmente osservazione e ascolto.

Insomma, nella scrittura di Anedda la percezione non è solo un modo di

¹³ *Residenze invernali*, I, vv. 1-6, in Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 2019² [1992], p. 29; per un commento a questo testo, cfr. Afribo, *Poesia contemporanea*, pp. 194-196.

¹⁴ Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. 74.

¹⁵ Sulla poetica del dettaglio in Anedda, cfr. Cecilia Bello Minciocchi, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 477-498, cfr. *ivi*, pp. 477-485.

¹⁶ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 34.

¹⁷ La dimensione etica della poesia aneddiana, rilevata da numerosi critici, è stata discussa più ad ampio spettro da Francesco Brancati, *Lo spazio dell'etica nella poesia contemporanea*, in «Forum italicum», LV (2020), 1, alle pp. 161-184.

entrare in relazione con il mondo sensibile, ma anche una maniera di *essere* al mondo, di *esserci*, con una disposizione aperta e accogliente rispetto ai fenomeni. Una simile attitudine non traspare solo fra le righe, ma è assunta esplicitamente dall'autrice nei numerosi momenti metapoetici della sua scrittura.¹⁸ In molteplici passaggi metadiscorsivi la poetessa si mostra ben consapevole del ruolo della percezione nella costruzione del soggetto, e specificamente del soggetto poetico, poiché la scrittura è un modo di riflettere sulla percezione del mondo. Si pensi alla nota metapoesia *Se ho scritto è per pensiero...* (*Notti di pace occidentale*), a *Scrivere una poesia* (*Il catalogo della gioia*)¹⁹ e ai vari momenti metadiscorsivi nelle prose di *Isolatria* (2013) e in *Geografie* (2021). In questi due ultimi libri la scrittura, inserendosi (anche) nel genere dei taccuini di viaggio, è sovente espressamente presentata come una forma di registrazione del reale. Basti pensare alla ricorsività del motivo della registrazione audiovisuale in *Isolatria*, in concorrenza, o forse piuttosto in complementarità, rispetto alla scrittura:

Le mie sono foto senza alcuna pretesa, scattate con il cellulare, ma servono a ricordare velocemente e ho sempre più la convinzione che servano meglio delle parole.²⁰

Si osservi come in *Geografie* tali spunti metadiscorsivi siano ripresi e sviluppati. Il ruolo della scrittura come operazione che *Salva con nome* il reale – prendendo in prestito l'anfibologia aneddiana – diviene più marcato:

Perché scriviamo? Non per lasciare le nostre tracce ma perché le cose così disperatamente irreali e fugaci si attardino ancora un po' nel mondo.²¹

Oppure, formulato in modo maggiormente evocativo, ma più direttamente metapoetico:

¹⁸ La metapoesia aneddiana, cui accennano numerosi studiosi – sulla metafora metapoetica del cucito, cfr. Verbaro, *L'arte dello spazio*, p. 30, cfr. Donati, *Apri gli occhi*, p. 51, sul tema della lingua cfr. *ivi*, pp. 84-95, più generalmente si veda anche Carmelo Princiotta, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, a cura di Aldo Maria Morace, Alessandro Giannanti, I, Pisa, ETS, 2016, pp. 593-604 – meriterebbe un discorso critico a parte, che chi scrive auspica in futuro poter approfondire.

¹⁹ Antonella Anedda, *Se ho scritto è per pensiero...*, in *Ead.*, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli 1999, p. 31; per un commento a questo testo si vedano Afribo, *Poesia contemporanea*, pp. 198-199, Borio, *Poetiche e individui*, pp. 296-298 e Donati, *Apri gli occhi*, pp. 105-106.

²⁰ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 13.

²¹ Anedda, *Geografie*, p. 132

Per questo viaggiare, annotare qualcosa e ordinarlo è diventato naturale. (La poesia non è una cosa semmai è una gabbia toracica con le ossa curve che danno aria al respirare).²²

In conclusione, Anedda mostra nelle varie fasi della propria scrittura la consapevolezza di quanto la percezione costruisca lo sguardo sul reale e di come la scrittura dia corpo e voce a questo sguardo. In che maniera allora lo sguardo scientifico, con il suo repertorio tematico, nonché etico, si inserisce in questa dinamica tipicamente aneddiana? Come si potrà vedere, ciò avviene attraverso la «diffrazione»,²³ cioè la capacità di scindere il punto di vista unico ed esclusivo dell'io in prospettive plurime, nelle quali il soggetto non è solo astrattamente un elemento fra elementi, ma anche, in modo scientifico e anti-antropocentrico, un elemento biologico dell'ecosistema e del cosmo.

Microcosmi

Innanzitutto, possiamo osservare come tale diffrazione dello sguardo permetta un'osservazione decentrata e incuriosita dal microcosmo vivente, senza per forza costruire una prospettiva straniata. Certo, l'alternarsi tra uno sguardo attento ai minimi particolari e uno sguardo più abituale o, come vedremo, ampio e geografico, produce inevitabili effetti di straniamento. Tuttavia, non sembra trattarsi di un decentramento dello sguardo alienante o perturbante, ma piuttosto di un'attenzione alle diverse dimensioni del reale, attraversato da un soggetto che non vuole porsi come invadente.

Se osserviamo con attenzione la natura, noteremo che le capacità peculiari della specie umana non costituiscono certo l'unico fatto degno di nota.²⁴

D'altronde, ancora una volta, si tratta di uno sviluppo di premesse già insite nella scrittura dell'autrice. Basti considerare come Anedda integri nella propria poetica un particolare modo di convergere lo sguardo sui particolari,²⁵ come testimoniato dalla *Vita dei dettagli*: «il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole». ²⁶ Tale sguardo che trasgredisce la spazialità convenzionale è paradossalmente

²² Ivi, p. 108.

²³ Termine mutuato proprio dall'opera della poetessa, cfr. Anedda, *Le piante*, pp. 11-44.

²⁴ Ivi, p. 99.

²⁵ Relativamente a *Historiae*, vi riflette anche il contributo seguente: Gilda Policastro, *La poetica del dettaglio. Su "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*².

²⁶ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 2; si noti, di sfuggita, l'endecasillabo (con dialefe) della prima frase.

complementare alla distanza che viene inevitabilmente a crearsi tra soggetto e microcosmo. «Per descrivere bisogna osservare mantenendo la distanza»,²⁷ afferma Anedda in *Geografie*, prima di tratteggiare un micropaesaggio popolato da piante officinali e da formiche. In questo quadro, la biologia accentua la dimensione etica e fornisce spunti di riflessione. Infatti, i vermi studiati da Charles Darwin, paragonati alla «lenta ginestra» leopardiana, sono l'emblema di uno spirito di adattamento armonico e non prevaricatore che agevolmente l'autrice sembra suggerire come modello per gli esseri umani.²⁸ Insomma, non si tratta né del dettaglio del preziosismo descrittivo né del frammento epifanico modernista, ma di una prospettiva etica ed ecologica sul reale. Questo modo di porsi è una forma di accoglienza di chi osserva e ascolta senza invadere o imporre. L'osservazione dei dettagli si configura anche come una forma di compassione empatica fra i diversi appartenenti del mondo biologico.²⁹ Un esserci e un percepire senza voler lasciare tracce, come denunciato con delicatezza ed efficacia in *Geografie*:

Un tempo temevo di morire senza aver scritto abbastanza. Ora questo pensiero mi fa ridere. Temevo di morire senza lasciare traccia. Ora non lasciare traccia mi sembra l'unica benedizione.³⁰

Ancora una volta, Anedda affida la costruzione di questa coscienza, mediata dalla percezione, a un passaggio metadiscorsivo, costruito su una semplice ma incisiva antitesi³¹ (non senza un richiamo metaletterario all'archetipo del «giovanile errore» petrarchesco).

Tale consapevolezza non si limita a nutrire qualche passaggio metapoetico, ma produce un nuovo sguardo che, in primo luogo, il soggetto proietta su sé stesso. Ciò si traduce, soprattutto nella prima sezione di *Historiae* (2018), dall'oltremodo pregnante titolo di *Osservatorio*, nella presentazione di un'immagine di sé come polvere, frammento, scarto e finanche atomo.³² Tuttavia, il microscopio porta

²⁷ Anedda, *Geografie*, p. 138.

²⁸ Cfr. Anedda, *Le piante*, pp. 225-228.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 224.

³⁰ Anedda, *Geografie*, p. 86.

³¹ Oltre alle fluide iterazioni simmetriche e il chiasmo fra periodi più lunghi e più succinti, si noti ancora una volta l'attento uso degli effetti ritmici e prosodici tipici del *poème en prose*: un endecasillabo *a maggiore* («ora questo pensiero mi fa ridere»), un martelliano («temevo di morire senza lasciare traccia») e un endecasillabo *a minore* («mi sembra l'unica benedizione»).

³² Si pensi, ad esempio, a un compimento esemplare come il seguente: «Non esistono nomi, autrici, autori, | volano soltanto parole, si mischiano | alla pelle che cade sui divani, quella | che ogni giorno perdiamo e offusca | le mensole, le sedie, i davanzali | e contro cui ci ostiniamo, spostandola, | facendola aspirare e che chiamiamo polvere. | Questo resta, la polvere e i suoi atomi

soprattutto alla costituzione di una identità biologica, coscienza che Donati chiama il «*sapersi-corpo*», denominatore comune di molta poesia di questi anni,³³ e che Anedda manifesta icasticamente nel proprio saggio letterario-naturalistico attraverso la formula «tutto è corpo».³⁴ Non stupirà, dunque, che l'io-polvere diventi, ancora in *Historiae*, un io-organismo, come testimoniato da uno dei testi più noti della raccolta, che si conclude con una considerazione che riformula in chiave biologica i *topoi* della *mutatio animi* e della precarietà della vita umana:

Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
 adesso siamo chi non eravamo.
 Anche vivendo – lo dimentichiamo –
 restiamo in carica per poco.³⁵

La biologia non fornisce, quindi, solamente un lessico e una metafora dal sapore scientifico, ma anche uno sguardo al microscopio su di sé e un'attitudine nei confronti dell'esistenza. Inserita in una prospettiva ecosistemica, l'identità biologica diventa, in Anedda, anche coscienza di specie. Quest'ultima giunge a maturazione soprattutto in *Geografie*, nelle prose, fra i tanti esempi possibili, come *Non così ma così*,³⁶ *Tiktaalik. Scavando fossili. Trovando sé stessi*,³⁷ *Folto*,³⁸ ma modo particolarmente interessante nelle prose dedicate all'esperienza dell'infezione da covid-19: *Pangolini*, *Rettifica I*, *Rettifica II*, *Rettifica III*.³⁹ Grazie all'osservazione distaccata e implicata allo stesso tempo, dimensione mondiale e privata della malattia infettiva, spazio globale, naturale e domestico, prospettiva umana e non, convivono in un procedere policentrico, per rettifiche successive, non senza un velo costante di autoironia.⁴⁰

In secondo luogo, questo sguardo biologico al microscopio si rivolge anche alle altre specie. Questo avviene soprattutto in prosa e naturalmente nel saggio sulle consonanze fra naturalismo darwiniano e leopardiano, ma anche, come già notato, nei paesaggi di *Geografie*. Detto ciò, non si deve trascurare che da questo sguardo *animalier* non sono esenti nemmeno i versi. In *Historiae*, la quarta

sparsi, | cateti e ipotenusata per il teorema che chiamiamo poesia.» (*Pelle, polvere*, in Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 18).

³³ Cfr. Riccardo Donati, *Scenari di fine e d'inizio millennio*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 387-406, cfr. *ivi*, p. 389.

³⁴ Si tratta del titolo della seconda parte del quinto capitolo, cfr. Anedda, *Le piante*, pp. 228-252.

³⁵ *Macchina*, vv. 14-17, in Anedda, *Historiae*, p. 22.

³⁶ Anedda, *Geografie*, p. 17 (il soggetto prende coscienza della respirazione come atto biologico proprio dei mammiferi).

³⁷ *Ivi*, pp. 20-21 (il soggetto si inserisce in una storia biologica grazie alla paleontologia).

³⁸ *Ivi*, p. 81 (il soggetto si sforza a concepire uno spazio senza umani).

³⁹ *Ivi*, pp. 39-43.

⁴⁰ Su policentrismo e autoironia, si veda l'interpretazione di Donati, *Disinsediare l'io*.

sezione, intitolata proprio *Animalia*, presenta proprio sei brevi testi poetici che presentano altrettanti micropaesaggi organici.⁴¹ Vi si scorgono tanto la coscienza di specie («fino a vedere il bianco velare quello sguardo | facesse davvero parte della mia evoluzione»)⁴² quanto alcuni animali tipici del bestiario aneddiano, che si incontrano spesso, tra l'altro, in *Geografie*: gatti, pesci, gechi e formiche. Converrà leggere proprio un testo dedicato a questi insetti sociali:

Oggi mi cura guardare un grumo di formiche:
 il pulsare del nero, l'affannarsi a ridosso di una tana
 il filo di necrofore con un moscerino,
 lo stuolo di operaie in marcia,
 verso il loro villaggio da preistoria.
 Tutto mi arrende a un io distante che trascende
 il dolore alla schiena di ogni lungo osservare,
 mi stacca dal paesaggio degli umani e lo depone
 in fondo ad un cratere dove lo sguardo incrocia
 l'insetto catturato, portato nei recessi, poi smembrato.
 Dura un intero inverno, cibo di ogni schiera.⁴³

Certo, lo sguardo del soggetto non rinuncia ad antropomorfizzare ciò che vede – la classificazione delle formiche in «necrofore» e «operaie» ricalca la società umana, il formicaio è definito «villaggio preistorico» – e tuttavia sta proprio in questa immedesimazione il principio del superamento dell'antropocentrismo. L'osservazione lucida, distaccata e naturalistica, permette di «trascendere» la condizione umana, in un *trasumanare* non metafisico ma tutto organico, nel microscopico. Lo sguardo permette al soggetto di staccarsi dal «paesaggio degli umani» e di deporre e trascendere l'individualità dell'*anthropos* («tutto mi arrende a un io distante»). L'osservazione distaccata del microscopico, pur constatando – con una chiara eco leopardiana – la brutalità della natura,⁴⁴ è la via dell'empatia e della comprensione ecosistemica del mondo.

L'approccio biologico al reale microscopico, dunque, plasma lo sguardo del soggetto che, grazie all'osservazione distaccata, trasgredisce lo spazio scoprendo al tempo stesso distanza anti-anthropocentrica e vicinanza, scoprendo sé stesso, non in quanto io singolare, ma in quanto parte di un ecosistema.

⁴¹ Oltre alle fonti già segnalate dalla critica, come la scrittura naturalistica di Primo Levi, si può intravedere, come antecedente, anche la sezione sull'apicoltura nel libro di Mario Rigoni Stern, *Uomini, boschi e api*, Torino, Einaudi, 2015³ [1980], cfr. ivi, pp. 121-143 (anche tale sezione è divisa in brevi capitoli senza titolo, numerati progressivamente); peraltro, il sesto testo della sezione *Animalia* descrive proprio la morte di un'ape.

⁴² *Animalia*, 1, vv. 11-12, in Anedda, *Historiae*, p. 69.

⁴³ *Animalia*, 5, in ivi, p. 73.

⁴⁴ Si vedano ancora le riflessioni a tal proposito dell'autrice: cfr. Anedda, *Le piante*, p. 224.

Macrocosmi

In maniera speculare rispetto all'attenzione portata al microcosmo, la scienza modella in Anedda anche lo sguardo rivolto alla dimensione macroscopica. Si possono individuare due approcci di questo sguardo scientifico puntato su questo opposto ordine di grandezza: da una parte l'osservazione cosmica, soprattutto astronomica, e dall'altra una visione geografica, se non più precisamente cartografica, sullo spazio vissuto o immaginato.⁴⁵ Per quanto riguarda il primo approccio, occorre rimanere ancora in *Historiae*: basti pensare alla prima sezione del libro, *Osservatorio*, che naturalmente allude all'osservatorio astronomico, metafora dello sguardo del soggetto. Due poesie, in particolare, esprimono e sviluppano questo campo metaforico, cioè *Sciami, fotoni* e *Galassie*. Se ne leggano i rispettivi testi:

Sciami, fotoni

Gas che collidono, tempeste, scontro di comete,
in questo cielo curvo che ci appare in pace
nessuna eco, nessun solco d'aratro,
nessun tragitto di linfa
dalla radice del platano al suo nero,
solo uno stormire di foglie
fino alla stella irraggiungibile
dove il tuo respiro rallentava.
Alla fine dell'inverno senza neve
– è solo un altro lutto – mi dicevo – inosservato
nel mondo che s'intreccia al gelo.
All'improvviso invece in un angolo del letto
è apparso il sole, scavava silenzioso una sua strada
verso un luogo dove s'irradia la luce
e non esistono i pronomi.⁴⁶

Galassie

perché mi vinse il lume d'èsta stella
DANTE, *Paradiso*, IX, 33

Sognavo di osservare la terra da lontano,
vedevo i prati, la luna, la risacca

⁴⁵ Sulla categoria di «topofrenia», lo spazio vissuto dall'io aneddiano, si rinvia a Camilla Marchisotti, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in «L'Ulisse», 24 (2021), alle pp. 188-204.

⁴⁶ *Sciami, fotoni*, in Anedda, *Historiae*, p. 13.

e come ogni marea scalzasse terra dall'acqua.
Volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta
di fuoco e piombo, dunque nuttivo la malinconia.
Ruotavo la nebbia per cercarti ed eri giù
tra i vivi. Amavi chi non ero o non sarei mai stata
ma là nel vuoto, in quella luce siderale vedevo
l'autunno che filava foglie di verde-rame,
sentivo il tonfo del vento su un lenzuolo
mentre una voce chiamava un'altra voce
e questa rispondeva qualcosa nella sera
che avanzava con l'ombra sulle sedie.

Ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti
eppure mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita.⁴⁷

In entrambi i componimenti, non solo nei rispettivi titoli, elementi cosmici si alternano a elementi naturali, soprattutto vegetali, immaginati o percepiti dal soggetto sulla terra. Di conseguenza, lo sguardo rivolto al macrocosmo non è esclusivo, anzi, esso è continuamente riportato alla taglia umana. Questo passaggio è particolarmente visibile in *Galassie*, dal momento che la prospettiva extra-terrestre («sognavo di osservare la terra da lontano») è in fin dei conti ricusata, poiché lo sguardo subisce una sorta di attrazione gravitazionale che lo riporta sul nostro pianeta, alle dimensioni del mondo vivente («ancora viva d'invidia per la vita»). L'uso di un campo metaforico scientifico associato a una prospettiva cosmica, apparentemente esterna al pianeta Terra, ma in realtà occasione di proporre un riflesso straniato del nostro mondo, ha a dire il vero una lunga tradizione nella poesia italiana, anche in quella più canonica. Si pensi al *Paradiso* dantesco (d'altronde citato anche in esergo a *Galassie*), e al *topos* del viaggio lunare in Ariosto, Leopardi e Pascoli⁴⁸ e ad altre, più o meno tradizionali, riformulazioni. Lo sguardo macrocosmico aneddiano si inserisce, dunque, pur con delle caratteristiche peculiari, in questo solco letterario ben collaudato.

Una seconda strategia con cui Anedda costruisce la rappresentazione dello spazio *macro* prende delle forme che si potrebbero qualificare come cartografiche. Questo tipo di sguardo geografico comincia a delinearsi in *Isolatria* per poi giungere a piena maturazione, naturalmente, con *Geografie*. Ma si pensi, inoltre, alla presenza dei punti cardinali nelle raccolte poetiche, spesso fulcro di un sistema simbolico, come il nord-est dell'inverno russo in *Residenze invernali* e la

⁴⁷ *Galassie*, in *ivi*, p. 16.

⁴⁸ Per quest'ultimo autore si fa riferimento a un testo poco noto, il poemetto *Gli emigranti sulla luna* nei *Nuovi poemetti* (1909).

contrapposizione fra Oriente e Occidente in *Notti di pace occidentale* (2001).⁴⁹ Questa visione geografica risulta, invece, un approccio particolarmente innovativo, sia rispetto alla tradizione letteraria italiana, sia rispetto al paesaggio poetico contemporaneo. Tale visione permette, in effetti, all'autrice di coniugare la prospettiva soggettiva dello spazio vissuto a una forma di scrittura più orizzontale, che consente di decentrare il punto di vista esclusivo dell'io e di inserirlo in una rete di relazioni. Occorre dire che modelli in prosa, soprattutto dei grandi classici antichi (Erodoto, Marco Polo, ecc.) e contemporanei (Kapuściński, Bouvier, ecc.) che hanno trasformato il taccuino di viaggio in opera letteraria odeporica non sono certo pochi. L'originalità di Anedda sta nella riformulazione di tale tradizione, articolandola su tre assi. Il primo, tematico-filosofico, giustamente, è l'osservazione scientifica che funge da spunto di riflessione e che plasma l'immaginario. È la stessa Anedda a sottolineare, in dialogo con Cecilia Bello, le fonti scientifiche e soprattutto il naturalismo di Erasmus e Charles Darwin già evocati, che sono alla base della scrittura di *Geografie*.⁵⁰ Il secondo asse, relativo al genere letterario, è lo sviluppo, nel solco della poetica dell'autrice, della forma ibrida del libro in prosa, che sembra sempre più configurarsi come zibaldone, come un taccuino di viaggio, ma anche come raccolta di poesie in prosa, aforismi e riflessioni filosofiche. Il terzo asse, di ordine poetico e stilistico, consiste nella concezione di una enunciazione che vuole costruirsi e presentarsi, essa stessa, come una forma di cartografia.⁵¹ Se i primi due assi sono per lo più pertinenti a *Geografie*, il terzo è già ben visibile in *Isolatria*. Dal punto di vista formale, si consideri la struttura del libro, un "arcipelago" di

⁴⁹ Quanto al nord-est russo, si consideri la «notte orientale» (*Residenze invernali*, II, rigo 5, in Anedda, *Residenze invernali*, p. 31) e «l'aria del nord» (*Chiusa di vento*, VIII, v. 3, in ivi, p. 75); la contrapposizione tra Occidente e Oriente regge, invece, l'intera raccolta del 1999, a partire dal titolo e soprattutto nella prima sezione, eponima: si legga soprattutto *Notti di pace occidentale*, II, in Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 10.

⁵⁰ Antonella Anedda, Cecilia Bello Minciocchi, «Le terre slittano impercettibilmente». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi*, in Bardelli, Caporiccio, Conti, D'Ambrosio, Facchin, Romanelli, *La sintassi del mondo*, pp. 461-476.

⁵¹ Su questo aspetto cartografico della poetica di Anedda, chi scrive sta preparando uno studio più approfondito – di cui è prevista la pubblicazione nel 2024 sulla rivista «Italian Studies» – soprattutto attraverso la nozione di «carticità», cioè il potenziale figurativo della scrittura che può innescare quei processi cognitivi che ci permettono, come le carte geografiche, di interpretare i territori; se ne presentano qui alcune sintetiche anticipazioni. Per la questione teorica del rapporto fra letteratura e cartografia, in questa sede si rimanderà solamente a due opere teoriche, entrambe in ambito italiano: cfr. Marina Guglielmi, Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012 e Francesco Fiorentino, Gianluca Paolucci (a cura di), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis, 2017. Si vedano anche gli studi raccolti nel volume già citato, in cui figura peraltro l'intervista ad Anedda: Bardelli, Caporiccio, Conti, D'Ambrosio, Facchin, Romanelli, *La sintassi del mondo*.

capitoli, ciascuno intitolato, dedicato a un luogo preciso che rappresenta lo spazio vissuto ed esplorato in quel testo. Dal punto di vista contenutistico, non pochi sono i passaggi di descrizione non paesaggistica ma puramente geografica, benché liricizzata dalla similitudine evocatrice, come nell'incipit del secondo capitolo (uno fra numerosi esempi possibili):

Vista sulla mappa, La Maddalena ha la forma di una fiamma pietrificata con le lingue del fuoco diramate verso l'alto. È a sud-est della Corsica e a nord-ovest della Sardegna. È la più grande e abitata di un arcipelago composto da isole e isolotti [...].⁵²

Oltre alle descrizioni che ricalcano quelle della scrittura geografica, *Isolatria* presenta anche vere e proprie riflessioni sullo strumento della mappa:

Le mappe sono le radiografie delle isole. Benché le legga con fatica mi piace la loro astrazione, la strada che si assottiglia diventando una linea, l'acqua del fiume che si contrare diventando un filo celeste, l'acqua dei laghi minuscola come una goccia di pioggia, il mare carta azzurra più cupa dove è fondo e i monti appena increspati come quelli dei presepi. Le mappe sono silenziose e per me una delle poesie più belle del Novecento è *The Map* di Elizabeth Bishop. [...] «Topography displays no favorites: North's near as West. / More delicate than historians's are the map-makers's colors». Sì, i colori dei cartografi sono più delicati di quelli degli storici, la topografia è imparziale.⁵³

La prima parte della citazione sembra una tipica ecfrasi aneddiana, nonostante l'oggetto descritto non sia il dettaglio di un quadro, bensì un'ipotetica carta geografica. Tuttavia, fra le righe sembra possibile scorgere un'analogia implicita tra la scrittura, il *medium* praticato, e la carta geografica descritta. Tale analogia è, in seguito, rafforzata dalla citazione di Bishop, non a caso una poetessa: il modello della mappa viene, attraverso i versi citati, posto come modello etico di scrittura. *Geografie* porterà a compimento tale modello, poiché la mappa è al cuore di forma e contenuto del libro, come indicato dal titolo e come confermato dalla struttura orizzontale, policentrica e stratigrafica dell'opera, nonché dall'insistenza, anche in questo caso, sul fascino per la carta geografica. Si veda, ad esempio, come lo stile cartografico sia posto come modello di asciuttezza formale nella prosa intitolata proprio *Topografia*:

Il grande piacere che deriva dalla lettura delle descrizioni geografiche sta nel loro

⁵² Anedda, *Isolatria*, p. 17.

⁵³ Ivi, p. 28; si noti, tra l'altro, che la citazione di Bishop ha dato anche il titolo al volume seguente: Antonella Anedda, *Più delicati degli storici sono i colori dei cartografi*, Quaderno del Premio di Poesia e Traduzione Poetica "Achille Marazza", XXII edizione, 2018, Borgomanero, Fondazione Marazza, 2018.

linguaggio oggettivo e privo di pathos, la precisione scontata, vengono disattivati tutti quei dispositivi emotivi che ci farebbero allontanare dalla soddisfazione dello sguardo.⁵⁴

Insomma, anche la rappresentazione dei macrospazi subisce l'influsso, non solo tematico ma anche stilistico e formale, della scienza, in questo caso delle scienze naturali e soprattutto della geografia. Allo stesso tempo, le scienze si rivelano fondamentali nel loro modo di orientare lo sguardo percettivo del soggetto e di modellarne la scrittura.

Conclusione

Concentrandoci sulle manifestazioni della percezione dell'io nella scrittura aneddiana, soprattutto nell'osservazione-ascolto delle dimensioni micro e macro delle rappresentazioni spaziali, è stato possibile mettere in luce il ruolo fondamentale assunto dalla scienza. Essa offre ad Anedda un modello che influenza il modo di percepire il mondo nonché quello di rappresentarlo artisticamente, come la scrittrice stessa afferma concludendo il proprio saggio sui Darwin e Leopardi: «il lavoro di tutti questi anni credo mi abbia fatto capire ancora più profondamente il legame tra poesia e scienza, tra il fare della poesia e l'osservazione».⁵⁵ Ne risulta uno sguardo sul mondo e soprattutto sui viventi che rovescia alcuni punti di vista abituali e che alterna, con un effetto spaesante, ma mai alienante, micro e macrocosmo. Tuttavia, ritornando alle premesse enunciate all'inizio di questa analisi, non deve essere sottovalutato il carattere etico di questo fertile legame fra scrittura e scienza. In effetti, la portata ecologica della scrittura di Anedda risiede anche – e forse soprattutto – in questo legame profondo tra modo di situarsi nel mondo, di percepirlo e di *esserci*. D'altronde, come l'autrice afferma nel suo *Congedo* dagli studi nelle *Piante di Darwin*: «ora sono una persona diversa».⁵⁶ L'ecologia della scrittura di Anedda non è meramente contenutistica o ostentatamente *engagée*, ma si fonda sul legame stretto tra forma dell'enunciazione e visione del mondo veicolata dalla scrittura.⁵⁷ Si tratta, in Anedda, di un modo di scrivere e di un modo dell'io di essere allo stesso tempo al mondo (rappresentato)

⁵⁴ Anedda, *Geografie*, p. 27; si veda, per lo meno, anche la prosa *Mappe*, cfr. *ivi*, pp. 111-112.

⁵⁵ Anedda, *Le piante*, p. 277.

⁵⁶ *Ivi*, p. 278; in corsivo nel testo originale.

⁵⁷ Sulla distinzione fra i diversi livelli di ecopoesia nel campo italiano, si veda Niccolò Scaffai, *Poesia e ecologia: prospettive contemporanee*, relazione nell'ambito del Convegno TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry (25 maggio 2021), su *Polisemie.it*, pubblicato poi in *Id.*, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, 45 (2022), alle pp. 205-218.

e nel testo.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Più delicati degli storici sono i colori dei cartografi*, Quaderno del Premio di Poesia e Traduzione Poetica "Achille Marazza", XXII edizione, 2018, Borgomanero (NO), Fondazione Marazza, 2018.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 2019² [1992].
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.
- Anedda, Antonella, Bello Minciocchi, Cecilia, «*Le terre slittano impercettibilmente*». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 461-476.
- Antonello, Pierpaolo, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- Bardelli, Laura, Caporiccio, Elisa, Conti, Ugo, D'Ambrosio, Antonio, Facchin, Carlo, Romanelli, Martina (a cura di), *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'infermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice

- Fiorentina, 2023, pp. 477-498.
- Borio, Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Brancati, Francesco, *Lo spazio dell'etica nella poesia contemporanea*, in «Forum italicum», LV (2020), 1, alle pp. 161-184.
- Buffoni, Franco, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021.
- Casadei, Alberto, Fedi, Francesca, Nacinovich, Annalisa, Torre, Andrea (a cura di), *Letteratura e scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), Pisa, Adi editore, 2021.
- Diacò, Francesco, *Esplorando Betelgeuse. Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni*, in «L'ospite ingrato», 12 (2022), alle pp. 99-136.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Donati, Riccardo, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda, ovvero essere altro(ve)*, in *L'ospite ingrato*, 11 (2022), alle pp. 89-104.
- Donati, Riccardo, *Scenari di fine e d'inizio millennio*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 387-406.
- Fiorentino, Francesco, Paolucci, Gianluca (a cura di), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis, 2017.
- Grattacaso, Giuseppe, *Il mondo che farà*, Roma, Elliot, 2019.
- Guglielmi, Marina, Iacoli, Giulio (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Holmes John (ed.), *Science in Modern Poetry. New Directions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- Marchisotti, Camilla, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in «L'Ulisse», 24 (2021), alle pp. 188-204.
- Morra, Eloisa, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, alle pp. 167-184.
- Ottonello, Francesco, *Scienza, antropocentrismo e antropocene nella poesia di Franco Buffoni*, in «L'Ulisse», 24 (2021), alle pp. 214-225.
- Princiotta, Carmelo, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV

- Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, a cura di Aldo Maria Morace, Alessandro Giannanti, I, Pisa, ETS, 2016, pp. 593-604.
- Pugno, Laura, *Mappa immaginaria della poesia contemporanea*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. 68-71.
- Rigoni Stern, Mario, *Uomini, boschi e api*, Torino, Einaudi, 2015³ [1980].
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, 45 (2022), alle pp. 205-218.
- Socci, Riccardo, *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano, Mimesis, 2022.
- Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), alle pp. 315-330.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), alle pp. 23-35.

Sitografia

- Policastro, Gilda, *La poetica del dettaglio. Su "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*², 16 dicembre 2008.
<leparoleelecose.it/?p=34427>
- Sermini, Sara, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, su *Antinomie*, 23 gennaio 2022.
<<https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/>>
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia: prospettive contemporanee*, relazione nell'ambito del Convegno TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry, su *Polisemie.it*, 25 maggio 2021.
<<https://polisemie.it/2021/01/19/past-sessions/>>

Storie, tradizioni, voci

SOGLIE DELL'IMPERMANENZA
LO SPAZIO ETICO DELLA POESIA DI ANTONELLA
ANEDDA¹

Alessandro Baldacci

Lo spazio e l'esistenza

Dalla fine della seconda guerra mondiale tanto in campo filosofico, culturale e letterario la concezione dello spazio avanza in primissimo piano,² portando la questione del tempo a doversi ricollocare e ripensare, complicandosi nell'aperto, nel "non protetto", con intrecci sempre più arditi fra geografia, geologia e immaginario, conducendo a un nuovo dialogo fra orizzonte interiore ed esteriore. Soglie, margini, confini e bordi si presentano inoltre come nuovi punti di vista e di focalizzazione sul reale, in grado di cogliere urgenze e domande che rapidamente emergono dalla società e dalla storia. La secca opposizione dualistica spazio-tempo salta generando intrecci, ibridazioni, sprofondamenti e 'sovrimpressioni' fra verticalità e orizzontalità, fra mappe mentali e affettive, psicologiche e antropologiche, reali così come fantastiche. Si affermano in tale contesto prospettive necessariamente multidisciplinari, se non rizomatiche, che chiedono di porre in dialogo saperi cartografici, geologici, archeologici, filosofici e umanistici. Un ulteriore salto poi si determina a partire dalla fine del XX secolo con l'esplosione dell'emergenza planetaria, connessa al rischio globale di una catastrofe climatica in grado di portare l'umanità, per la prima volta nella storia, sulla soglia di una condizione di non ritorno, investendo in tal modo lo spazio di questioni vertiginose e impensate in passato, connesse alla sopravvivenza di ogni forma di vita.

Come aveva sostenuto Merleau-Ponty è opportuno prendere coscienza del fatto che «l'esistenza è spaziale»,³ e che "lo spazio è vivo", non riducibile a pura cartografia, mai meramente inerte. Per tali ragioni esso è in grado di dare voce a

¹ This work is supported by the National Science Center of Poland through the grant nr. 2022/45/B/HS2/01015.

² Cfr. Anna Carta, *Letteratura e spazio. Un itinerario a tappe*, Valverde (CT), Villaggio Maori Edizioni, 2009.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bari, Il Saggiatore, 1965 (ed. or. Paris 1945), p. 55.

domande che sollecitano l'agire umano, codeterminandolo, nonché stimolando inedite descrizioni e percezioni del mondo, offrendo nuove topologie in grado di rimescolare l'estraneo e il proprio, stimolando una idea di spazio da intendersi come zona di trasformazione, movimento e mutamento, come esperienza della soglia.⁴ Lo spazio dunque, in un certo senso, si scopre più soggettivo che oggettivo, più culturale che fisico, più politico che puramente cartografico, e costantemente sottoposto alla trasformazione, nonché, allo stesso tempo, parziale (come ci insegna l'idea di paesaggio) e molteplice (come già Einstein aveva dimostrato facendo saltare il cronotopo pre-novecentesco). Ragionando di spazio dobbiamo dunque esser coscienti di avere a che fare con una categoria mobile, "sensibile", "inventiva" e "reattiva", al contempo fisica e fantasmatica (a tratti spettrale), orizzonte di incontro e scontro fra cultura e natura, fra mondo interiore e mondo esterno, fra esperienza individuale e collettiva.

Una delle più intense interrogazioni e problematizzazioni della questione spaziale nella letteratura italiana contemporanea la ritroviamo lungo tutta l'opera di Antonella Anedda, portavoce di una vera e propria poetica della soglia e del transito che ha quale suo ideale punto di avvio la riflessione benjaminiana sviluppata nei *Passages*, in cui leggiamo:

La soglia [Schwelle] è una zona. La parola «schwellen» [gonfiarsi] racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire. D'altronde è necessario attenersi fermamente al contesto tettonico e cerimoniale che ha portato la parola al suo significato.⁵

In questa declinazione di soglia come *Schwelle* piuttosto che come *Limes*, Anedda coglie le molte facce e declinazioni (o implicazioni) dello spazio, scrivendo in bilico fra orientamento e incertezza, fra inclusione ed esclusione, fra esilio e accoglienza, fra terrore (come insegna la radice etimologica del termine "territorio") e identità.

Lo spazio per Anedda rende sensibili, se frequentato con rigore, umiltà e attenzione, verso un "canto del mondo" fatto di silenzi, rumori, smarrimenti, assenze e lontananze fisiche, piuttosto che metafisiche, e permette inoltre di porre le basi per una particolarissima "topologia della vulnerabilità". Quella di Anedda è, in altre parole, una poesia che attraversa lo spazio lo abita, lo interroga, lo sollecita alla ricerca di ombre e ferite prodotte dal tempo e dalla storia, intendendo lo sconfinamento come moto naturale della scrittura e del pensiero, come lavoro dell'occhio e della percezione, al fine di essere pudicamente e drammaticamente,

⁴ Sulla questione della soglia intesa come punto chiave di una nuova idea di spazio si veda *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, a cura di Mauro Ponzi e Dario Gentili, Milano, Mimesis, 2012.

⁵ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. Frankfurt am Main 1983), p. 555.

fraterna, soccorrevole. L'autrice sente che la "fragilità del bene" di cui parlava Martha Nussbaum⁶ ci mostra in modo ancor più radicale e urgente il "bene della fragilità", un bene in forza del quale rispondere alla violenza illimitata della storia creando inaspettate radure del senso, con una parola che, come scrive la poetessa richiamandosi esplicitamente al magistero di Celan, «getta le sue reti a nord del futuro».⁷ Questa fragilità individua in primo luogo nel corpo le radici di un pensiero differente, di una attenzione che sperimenta continuamente il nostro "essere soglia", punto di confine fra dicibile e non dicibile, visibile e non visibile.

Spazio, sguardo e smarrimento si intrecciano continuamente in Anedda come conferma il suo rapporto elettivo con un luogo non vissuto ma fantasticato a partire dai libri, ovvero la Russia di Achmatova, Mandel'stam e Cvetaeva: è questo per lei un universo in cui la luce è nell'assenza di luce, dove lo spazio prende forma dentro di noi e davanti a noi, e la terra radica allo smarrimento di un Odisseo contemporaneo che non potrà più tornare alla sua Itaca, come nel *Dottor Zivago* di Pasternak. Questo luogo sconfinato in cui si muovono figure e destini che cercano, senza riposo e senza redenzione, altra aria, altro spazio, sempre in fuga, braccate dai dittatori e dal loro potere votato ad annientare la sovranità della vita, ci accosta esemplarmente ai destini dei profughi, degli esiliati, degli inseguiti, che sperimentano tragicamente la "passio dello spazio", popolato di allarmi, minacce e dolore. Anedda denuncia in tale quadro come Oriente e Occidente assistano nel nostro presente, indifferenti e colpevoli, a come sulla terra che condividono si susseguano, sempre più prossime a un incubo, false "notti di pace". Le creature sferzate da bisogni essenziali, che trascinano nella neve e nella fame il loro essere esausti si palesano come incarnazioni viventi dei personaggi post-apocalittici di Beckett e dello spazio stesso inteso quale esperienza radicale di transito e di dubbio, di riconoscimento della propria identità nell'indistinzione fra estraneo e intimo. Una geografia interiore, esistenziale, etica ed esemplare al contempo guida la poesia aneddiana, la tiene ancorata "a ciò che trema", fra i libri e la storia. La poetica dello spazio di questa poetessa non promette né offre ipocrite prospettive di salvezza, quanto orizzonti di condivisione che, tramite il nostro sguardo, chiamano a una strategia prossima alla stretta di mano teorizzata da Celan. In tal modo Anedda dirige il nostro sguardo nella ferita aperta del reale, offrendoci una esperienza di sbandamento e autenticità.

Cartografie del mortale

L'opera di Antonella Anedda pone da sempre al centro della pagina la presa di

⁶ Cfr. Martha Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 2011 (ed. or. Cambridge 1986).

⁷ Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Milano, Interlinea, 2022, p. 19.

coscienza circa la nostra precarietà. Questa precarietà vede nel tempo la propria ossessione e nella storia il proprio incubo. Ma Anedda alla realtà vuole restare ancorata: sa che altra prospettiva non ci è concessa se non quella di abitare il disordine, il rischio, l'incertezza del mondo, descrivendo e denunciando le dinamiche sempre più perverse dei nostri tempi, ponendosi accanto al dolore delle vittime, dando loro spazio, registrando con stile asciutto, severo, allergico a trucchi e orpelli retorici, le miserie umane e lo sproposito della violenza, dell'orrore. Allo spazio da sempre questa scrittura si espone, si consegna. Il pensiero poetico di Anedda si mette a nudo in un acuirsi del conoscere che passa per l'esperienza della precarietà e della perdita. Nello spazio che questa poesia spalanca, e in cui si immerge, respira, vibra, trema, gela, si impunta e resiste la vita stessa; nello spazio si sperimenta la costante, dolorosa apertura di uno sguardo che richiede anche apertura e sconfinamento di forme, generi, pensiero e scrittura. Nello spazio Anedda coglie per questo la tensione, a tratti abissale, fra parole cose; sempre nello spazio soffre e rivendica una distanza necessaria fra l'atto dell'osservare e la realtà osservata. Tutto ciò al fine di mettere meglio a fuoco le ustioni della storia, cogliendo di ogni mappa tanto la sua muta quanto utopica richiesta di pace, quanto il risvolto di una angosciante tregua, entro la quale è già attiva l'azione criminale degli eserciti e dei tiranni di sempre. Non a caso una delle poesie più care ad Anedda è *La carta geografica (The Map)* di Elizabeth Bishop, in cui leggiamo:

La terra sta sull'acqua, ombrata in verde.
Le ombre, o sono secche?, vi ricalcano
la linea di scogliere invase d'alghe
che dal blu schietto inclinano al verde.
O la terra si china a sollevare il mare dal profondo
e senza batter ciglio se ne avvolge?
Lungo il banco di sabbia fulvo
la terra tira il mare dal profondo?

L'ombra di Terranova è stesa immobile.
Il Labrador è giallo dove l'ha lubrificato
l'eschimese lunare. Possiamo carezzare queste baie
leggiadre sottovetro come dovessero sbocciare
o far da gabbia pulita a pesci invisibili. I nomi
delle località costiere sfociano nel mare,
i nomi delle città attraversano i monti circostanti
– e il tipografo in preda a un'emozione
spropositata qui va in visibilio.
Le penisole palpano l'acqua tra i polpastrelli
come fanno le donne con gli scampoli.

Sulla carta le acque sono più quiete della terra,
ne informano la forma con le onde:
e la lepre Norvegia scappa a sud a nascondersi.
I contorni scandagliano il mare, in cerca della terra.
Sono assegnati o sta ai paesi scegliere i colori
che al carattere o alle acque proprie meglio si confanno?
È imparziale la topografia; Ovest o Nord equidistanti stanno.
Con più delicatezza degli storici, scelgono i cartografi i colori.⁸

Questo testo rappresenta per la poetessa italiana un esempio di come intendere lo spazio tramite un continuo intreccio, ironico e drammatico allo stesso tempo, fra frontiere e sconfinamenti, dove la fragilità di ogni topologia parla e denuncia la fragilità umana, il nostro ininterrotto “essere soglia” fra vita e morte, nonché la potenziale ombra di terrore che è (non solo etimologicamente, come accennato) dentro il termine territorio. Si pensi così a versi estremamente indicativi di una particolare sensibilità ai “fantasmi dello spazio” che portano Anedda ad affermare: «perlustro quella zona (sarà quella?) | solo per constatare che non c'è difesa»⁹.

Lo spazio è una sorta di organismo vivente e pulsante per la scrittura di Anedda: si restringe e si spalanca, stordisce e al contempo impone una lucida, rigorosa fusione fra percezione, descrizione, denuncia e riflessione. Nello spazio si materializza nulla di meno che la questione della nostra sopravvivenza; al suo interno si sperimenta quel «lacerarci che ci rende vivi».¹⁰ Maestro di sguardo è per questo per la poetessa italiana il polacco Herbert, con la sua oggettività affilata, stoica, tanto più netta e secca quanto indignata dalle sofferenze che assediano il nostro occidente. Non c'è infatti nell'opera di Anedda effusione o intimismo, confessione o ricerca del sublime, domina per converso il freddo di un gelo pietrificante, da inferno dantesco, a tratti quasi metallico, che impone all'occhio di cogliere dettagli e crepe di luce, di acuire il proprio sforzo nel buio, al fine di individuare dettagli in cui il senso si ostina a resistere, la speranza agisca come una controparola resiliente, celaniana, memore anche della intima distanza propria della postura radicalmente etica di Simone Weil. Spesso negli spazi descritti da Anedda ci si rintana e si finisce in trappola come animali inseguiti, si striscia con la tenacia dei lombrichi, e se si punta verso l'alto lo si fa rigettando la retorica, il sublime romantico, facendo proprio l'eroismo “mite”, spontaneo e cocciuto di una lumaca.

⁸ Elizabeth Bishop, *Miracolo a colazione*, trad. it. Damiano Abeni, Riccardo Duranti, Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2006, p. 56.

⁹ Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 43.

¹⁰ Antonella Anedda, *La luce delle cose: immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 173.

Nella scrittura di Anedda ritroviamo spesso due fenomeni di particolare rilievo. Il primo consiste nella costante riduzione del soggetto, sino a una sorta di esercizio di scomparsa o di trasparenza dell'io, presente sulla pagina come forma neutra, cava, spugna che assorbe e si nutre di una impersonalità che anima la voce poetica, trasformandola in strumento di risonanza dell'altro e di altro. Il secondo fenomeno, invece, corrisponde a una "vertigine del terrestre", che risiede nella adesione/adorazione, da parte dell'autrice, nei confronti della vulnerabilità che fonda e attraversa ogni creatura, che la spalanca nella sua vera essenza. Il suo pensiero punta per questo a svelare lo scheletro di una realtà da intendere e abitare come "spazio mortale": prospettiva che al medesimo tempo apre il pensiero stesso alla abbacinante verità del tragico quanto ad una utopia di solidarietà non solo tra umani, ma rivolta ad abbracciare e implicare tutte le creature e le presenze del mondo organico ed inorganico, in una sorta di unica, inedita corallità del vivente. Per questo per Anedda è fondamentale comprendere che la fragilità e la perdita rappresentano la nostra vera dimora, il nostro solo orizzonte e la nostra unica radice.

Lo spazio aneddiano è uno "spazio della povertà" che permette di pensare e abbracciare forme di vita, oggetti, paesaggi e immagini, fiabe e incubi, tenendo tutto ciò in relazione tramite il cordone della *philia*, e stimolando nuove, inedite relazioni, vie segrete e passaggi di senso, a partire dai quali diviene possibile anche provare a far nascere una diversa idea di *polis*. Anedda sa che uno dei doni della fragilità è quello di metterci a nudo, rivelandoci limiti intrinseci e insuperabili, e contemporaneamente sollecitando un ripensamento del nostro universo di valori, mostrandoci la possibilità di un discorso pubblico basato sul riconoscimento non solo angosciante della nostra finitudine. La finitudine infatti può essere intesa come sigillo della nostra preziosissima "grazia laica". Anedda ne è cosciente e per questo la sua poesia individua in tale orizzonte l'immagine di una bellezza che supera vecchie canonizzazioni e nuovi anti-canoni, per porsi in prossimità di ciò che è precario, inerme, inadeguato, malato, anziano, non riconducibile ai criteri di una utilità quantificabile o monetizzabile. Fragilità e vulnerabilità rappresentano dunque per lei i pilastri di una diversa idea di individuo, di società, di economia e di arte. Tanto che la dominante di una relazione asimmetrica che spesso si lega alle esperienze della fragilità e della vulnerabilità, come quella debole-forte, inerme-potente, sano-malato, viene da lei radicalmente messa in discussione, per attivare un sapere della finitudine teso a porre in primo piano domande ed esigenze etiche, corali e collettive, di protezione e di cura dell'altro.

Se, come Anedda più volte ribadisce, la perdita è la nostra casa, il rovesciamento di ogni volontà di potenza e sopraffazione, la prima regola morale, ciò che la poesia è chiamata a celebrare e invocare è il coraggio di una umiltà carica di empatia, la quale sa che ciò che vi è di più prezioso è proprio il limite

dell'umano. La nostra dignità dunque, secondo tale visione, risiede nella capacità di prendere atto e fare tesoro, come affermava Arnold Gehlen, del nostro essere animali carenti, esseri mancanti, inadeguati rispetto all'ambiente che ci circonda. Tradire questa nostra vocazione all'imperfezione, all'incompiutezza, all'inermità, soffocarla per mezzo di isteriche (e catastrofiche) impennate di presunta onnipotenza, denuncia Anedda, è ciò che conduce al male senza radici della più brutale degenerazione della storia umana. Per questo contestando la *hybris* del "soggetto sovrano" e la sua "volontà di potenza", Anedda, molto prossima in ciò ad Anna Maria Ortese, con la sua opera ci ammonisce e ci ricorda: «impara nel tuo spazio mortale | imparando si sfiora il paradiso».¹¹

Accanto a Celan: traghettare una distanza

La centralità della questione dello spazio nella poesia di Anedda trova ulteriore conferma nelle dinamiche della sua ricezione di un poeta decisivo per tutta la poesia italiana dagli anni Settanta in poi, quale Paul Celan. Quella di Celan è per antonomasia una delle più radicali e coerenti "poetiche della soglia" della letteratura europea nel XX secolo, per il suo costante oscillare fra vita e morte, fra monologo e dimensione corale, fra silenzio e voce, fra solitudine e dialogo, fra ammutolimento e respiro, inabissamento e resistenza del senso: questioni fondanti anche per l'opera di Anedda e per la sua idea di poesia come "spazio della sopravvivenza". In un recente saggio dal titolo *Parole di soglia. Sulla poesia di Paul Celan*, Martino Dalla Valle ha opportunamente sottolineato come la parola celaniana radicandosi alla soglia, essendo "parola-soglia", «perde il potere di nominare le cose e si consegna all'ombra, a ciò che resta "fuori", ai margini dell'essere e della luce».¹² Quelle del poeta di lingua tedesca sono per questo, continua Dalla Valle, «parole umbratili, notturne, in bilico tra linguaggio e silenzio, presenza ed assenza: parole liminari, *Schwellexwörter*»,¹³ per le quali abitare la soglia significa restare, in esilio e nel transito, nell'incertezza, fra presenza e assenza, senza alcuna prospettiva di approdo. Celan ha fatto della poesia un luogo dedicato alla veglia dei morti e al vigilare affinché la testimonianza delle vittime non venga cancellata dal "silenzio dei persecutori". Questo vegliare e vigilare della parola davanti (e accanto) al corpo degli inseguiti, dei perseguitati, Anedda lo ha inserito come una spina, etico-tragica, nel suo sguardo, perché l'indicibile e l'irrapresentabile trovino luogo in cui manifestarsi e

¹¹ Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 99.

¹² Martino Dalla Valle, *Parole di soglia. Su Paul Celan*, in *Sulla soglia. Pensare il limite e il confine*, a cura di Lorenza Bottacin Cantoni, Francesco Tomatis, numero speciale di «Paradosso. Rivista di filosofia», (2020), 1, pp. 109-130.

¹³ Ivi, p. 114.

“sopravvivere”.

Nel territorio di estrema inermità e solitudine in cui Celan radica la sua parola Anedda si muove per assistere al manifestarsi di una vertiginosa «impotenza del linguaggio»¹⁴ che motiva il parlare, nelle sue fratture e nei suoi silenzi. L'autrice condivide la necessità di una poesia in cui lontananza e sottrazione vengano tramutati in elementi di relazione con l'altro, o, come direbbe Celan, con il *ganz Andere*, il “radicalmente Altro”, o con i sommersi, per dirla con Levi. Seguire il meridiano celaniano significa inoltre per Anedda lavorare in direzione di un rovesciamento della potenza della lirica¹⁵ a partire da un «io dimentico di sé»,¹⁶ per il quale il compito primo della poesia non è quello di servire la letteratura, ma di trovare parole capaci di esporsi come un corpo, un corpo ferito, torturato, in fuga, compiendo un passo obbligato, un passo cui non è dato indietreggiare, in direzione di un orizzonte di sopravvivenza o di memoria. È questo il passo della «creatura ferita»: ¹⁷ questo è il suo spazio e il suo strazio, il tremore/soglia in cui si afferma quanto sia “eroica” la vulnerabilità, e quante implicazioni etiche essa porti con sé. Anche per quanto riguarda l'importanza della memoria Anedda guarda intensamente all'esempio celaniano che la declina in forma di spazio che si schiude, come una ferita che non cicatrizza, al fine di richiamare lontananze, di sfidare l'oblio e accogliere “controparole” che si collocano in bilico fra il *Nirgends* e l'Utopia. Ponendosi accanto a Celan Anedda punta ad una poesia che, senza esaltazioni o presunzioni, con la sola perentorietà della *pietas*, riconosca che «ognuno a suo modo trova il suo luogo e il nome profondo cui appartiene».¹⁸

Pur non condividendo in pieno le perplessità di Primo Levi verso lo scrivere oscuro di Celan, Anedda però è convinta, come l'autore torinese, «che Celan poeta debba essere compianto e meditato piuttosto che imitato».¹⁹ Ciò significa che chiunque intenda relazionarsi all'opera del poeta bucovino deve «rispettarne l'unicità: sapere che proprio l'esperienza di quel linguaggio respinge qualsiasi mimesis, anche la più partecipe».²⁰ Si tratta di una posizione molto prossima a quella di Andrea Zanzotto per il quale Celan «genera una messe abbagliante di invenzioni che hanno contato decisamente nella poesia del Secondo Novecento,

¹⁴ Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 53.

¹⁵ Per una lettura della poesia di Celan quale massima messa in discussione novecentesca del paradigma della “potenza della lirica” si rimanda a Marcella Blasi, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Macerata, Quodlibet, Macerata, 2014.

¹⁶ Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e alte prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1998, p. 10.

¹⁷ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 20.

¹⁸ Ivi, p. 18

¹⁹ Primo Levi, *Racconti e saggi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 367.

²⁰ Antonella Anedda, «Accanto» ad *Auschwitz. La poesia di Paul Celan*, «Nuovi Argomenti», 4 (1998), pp. 266-280, alla p. 268.

non solo europeo, e pur sono esclusive, escludenti, inavvicinabili e non passibili di imitazione».²¹

Leggere Celan per Anedda significa riconoscere la necessità di una “voce grigia”, di una voce soglia/veglia che non può sostenersi tramite orpelli retorici, che non può adornarsi di melodie incantatorie, nutrendosi invece da due fonti apparentemente contrapposte come quella della testimonianza e quella dell'ammutolimento, che proprio le “parole di soglia” celaniane hanno insegnato a pensare come due mani che si stringono. Inoltre è opportuno sottolineare come la ricezione celaniana di Anedda sia portatrice di una diversa sensibilità nella lettura di questo autore rispetto a quella che si manifesta presso molti altri poeti italiani che in particolare a partire dagli anni Ottanta riconoscono in Celan una autorità cui si relazionano nel segno di strategie prevalentemente estetiche o esistenziali.²² La ricezione aneddiana invece, lo abbiamo già accennato, è di natura etica e rigetta come inadeguati e pericolosi tentativi di rispecchiamento di questo autore dimentichi che su Celan grava il peso di una verità tragica,²³ la condanna dei sopravvissuti, di coloro i quali sono «ancora senza morte, eppure senza oblio, forse vivi soltanto per accogliere nel loro corpo quell'ingiustizia, quello smarrimento»²⁴. Tutto ciò impedisce di accostarsi a Celan come pura fonte letteraria, richiedendo per converso di riconoscere (e rispettare) la agghiacciante, abissale, distanza da cui questo autore ci parla. Leggerlo (in senso pieno: accogliendo e rifrangendo oltre il sacrificio delle sue parole e della sua vita) significa allora traghettare una distanza, collocarsi entro uno spazio di ascolto e accoglienza, facendosi carico di un dolore spropositato, senza confondere voci e destini, ma nutrendosi di una frequentazione delle sue “parole di soglia”, fra estrema luce e sconfinato, impenetrabile buio, per spingere la poesia a dire ancora, a perlustrare le zone devastate del dolore umano, per tenere testa all'orrore, per accogliere la sofferenza senza esserne annullati e senza annullarla con abbellimenti estetizzanti o rassicuranti.

Questa particolare sensibilità aneddiana, capace di riconoscere vicinanze, così

²¹ Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, 2 voll., a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 345.

²² Per una prima ricostruzione della ricezione dell'opera di Celan nella poesia italiana si rimanda a Alessandro Baldacci, *L'astro e le spine. Paul Celan nella poesia italiana contemporanea*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014), a cura di Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimbarri, Roma, Università Sapienza Editrice, 2015, pp. 361-370.

²³ Sulla specificità del tragico in Anedda si veda Carmelo Princiotta, *La scuola dei viventi. Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti, a cura di Beatrice Alfonzetti; Guido Baldassarri; Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

²⁴ Anedda, «Accanto» ad *Auschwitz*, p. 279.

come distanze siderali rispetto all'unicum della traiettoria poetica celaniana, che «si avvicina sempre al silenzio assoluto causato dall'ammutolire della parola diventata criptica»,²⁵ nasce anche dal fatto che questa autrice rappresenta una delle poche figure nel panorama poetico degli anni Ottanta che sente come prioritaria la domanda circa la possibilità di scrivere dopo Auschwitz. Anedda infatti ripropone in tutta la sua radicalità la riflessione su poesia e Shoah che parte da Adorno e dal suo *Dialettica negativa*, in cui leggiamo: «Dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma d'arte, nessuna affermazione creatrice è più possibile. Il rapporto delle cose non può stabilirsi che in un terreno vago, in una specie di *no man's land* filosofica». ²⁶ Non per eludere ma per andare ancora più a fondo rispetto a ciò che sta alla base dell'interdetto adorniano (ovvero la connivenza fra cultura e barbarie incarnata dal nazismo) Anedda attraversa l'opera di Celan, interrogandosi assiduamente anche sugli scritti poetologici di questo autore, curati da Bevilacqua nel 1993, così come passando per l'interpretazione del ciclo *Atemkristall* proposta da Gadamer (e tradotta in Italia nel 1989), per *L'ultimo a parlare* di Blanchot, per i tre lavori monografici della germanista Camilla Miglio (del 1997, del 2005 e del 2022),²⁷ per i saggi sullo scrittore della Bucovina di Ida Porena e le riflessioni di Rocco Ronchi, allontanando, sin da subito, con la propria ricezione il poeta di lingua tedesca dall'orizzonte della lirica moderna proposto da Hugo Friedrich così come da quello dell'ermetismo europeo. Tutto ciò ci mostra quanto sia meditato e approfondito il suo dialogo con Celan e quanto esso sia prezioso per la ricezione di questo autore all'interno della cultura italiana. Per Anedda infatti Celan invita i suoi lettori a fare i conti con una poesia "inquantificabile", in cui si offre (in senso anche sacrificale) «un linguaggio fatto di durata e dispersione, esposto alla perdita eppure [...] "unverloren", non del tutto perduto».²⁸

La ricerca della possibilità della poesia dopo Auschwitz, di un suo "spazio/stretta", che ossessiona Celan, e lo muove ad una lotta disperata dentro il ritmo del respiro stesso della creatura (e sperso contro lo stesso artificio del discorso letterario), è ciò che maggiormente influenza Anedda, collocandosi al fondo anche del suo «sentimento storico del tragico».²⁹ In definitiva Anedda

²⁵ Hans Georg Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di Franco Camera, Genova, Marietti, 1989 (ed or. Frankfurt am Main 1973), p. 7.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004 (ed or. Frankfurt am Main 1966), p. 326.

²⁷ Cfr. Camilla Miglio, *Celan e Valéry: poesia, traduzione di una distanza*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997; Ead., *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005; Ead., *Ricercar per verba: Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022.

²⁸ Antonella Anedda, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia Editore, 2020, p. 7.

²⁹ Carmelo Princiotta, *La scuola dei viventi. Il tragico in De Angelis e Anedda.*, p. 4.

coglie l'elemento chiave della "poetica della soglia" messa in atto da Celan: il suo radicarsi nella ferita fra linguaggio e silenzio, fra storia e vittime, al fine di mostrarcene lo scandalo, da un lato, e dall'altro, di accogliere corpi e fiati sommersi, ma accoglierli nell'esperienza inguaribile della loro distanza, che nessuna opzione letteraria può suturare o valicare. Nella "poetica della soglia" di Celan e Anedda abbiamo a che fare con esperienze dello spazio in cui la "topologia dell'estraneità" entra in primo piano. Ciò significa che la soglia non può esser interpretata come ostacolo «che noi, in caso di necessità, possiamo rimuovere o superare».³⁰ Nel caso delle soglie dell'estraneità, come sono quelle che incontriamo nell'opera di questi due poeti, «il pathos estraneo che arriva su di noi e la risposta del proprio che viene da noi si scontrano fra loro senza ridursi in un'unica esperienza».³¹

Possiamo inoltre aggiungere che Celan nell'intera opera di Anedda, tanto nei saggi quanto nelle sue poesie, viene "convocato" e chiamato a reagire entro una ampia costellazione di autori e autrici, determinando diverse rimappature del territorio del poetico. La sua presenza può agire ad esempio in congiunzione e alleanza con alcune pagine di Szyborska, Moore e Bishop, pur nella radicale distanza stilistica ed esistenziale che lo distingue da queste autrici, al fine di permettere alla necessità di precisione e rigore che orienta la lingua aneddiana di collocarsi sulla soglia fra mistero e trasparenza, fra descrizione e indicibilità dell'oltraggio che pesa sul vissuto della vittima. Altra possibile costellazione, che vede Celan in funzione decisiva, è quella cui Anedda dà forma per configurare il suo sguardo e il suo pensiero geologico, intrecciando l'autore del *Meridian* con la sensibilità verso il mondo minerale di Mandelštam e il tempo profondo, fossile, roccioso di Zanzotto. Scrivere in rapporto con Celan per questa autrice si palesa, in definitiva, come una strategia aperta fatta di distanziamento e dialogo, uno stargli accanto che significa non volersi appropriare in modo autoritario della voce della vittima, dando piuttosto risonanza a quella radicale zona di dolore; significa lavorare alla creazione di uno spazio creaturale e mortale, che accoglie, conserva e traghetta distanze, e in tal modo spinge ad avanzare «in uno spazio diverso, senza abitudini e senza sicurezza»,³² in cui l'essere esposti, non ha nulla a che fare con posture sublimi di eredità romantica, ma significa radicarsi nello smarrimento della soglia, per cogliere ed accogliere ciò che trema fra presenza e abbandono, fra vuoto e resto. Restare in dialogo con Celan, con il suo "essere soglia" significa per Anedda riconoscere e rispettare in questo autore la classicità eccentrica di un percorso che si muove nella distanza, dandole continuamente «corpo, vita,

³⁰ Bernhard Waldenfels, *Soglie di estraneità*, in Ponzi, Gentili (a cura di), *Soglie*, p. 21.

³¹ Ivi, p. 22.

³² Anedda, «*Accanto*» ad *Auschwitz*, p. 278.

respiro».³³ L'*Atemwende* celaniano e gli "spazi metrici" rosselliani, come notato da Donati, divengono coordinate decisive per la poesia di Anedda, caratterizzata «da un andamento diseguale del respiro, del soffio vitale dei polmoni che si alzano e abbassano in modo sempre diverso: ora lieve, quieto, ma vitalissimo [...], ora alterno, per intervalli di sollievo (gli affanni d'ogni giorno), ora faticoso e frantumato, rantolante (il respiro mozzo degli inseguiti, degli anziani e degli agonizzanti)».³⁴

In tale cornice Celan è riconosciuto da Anedda come interlocutore privilegiato e al contempo come «classico per questo tempo affamato, per questo secolo fitto di orrore, velocissimo nel male, velocissimo nell'oblio».³⁵ Restare in dialogo con lui significa, in conclusione, per Anedda accoglierne la lezione etica, rivendicare che «non esiste una parola "dopo" Auschwitz, ma "dentro" ad Auschwitz, "accanto" ad Auschwitz»,³⁶ una parola che resiste eticamente sulla soglia al fine di offrire «un dono | per questa terra folgorata».³⁷

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004 (ed. or. Frankfurt am Main 1966).

Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

Anedda, Antonella, «Accanto» ad Auschwitz. *La poesia di Paul Celan*, in «Nuovi Argomenti», 4 (1998), pp. 266-280.

Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

Anedda, Antonella, *La luce delle cose: immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.

Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

Anedda, Antonella, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia Editore, 2020, pp. 7-8.

³³ *Ibid.*

³⁴ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 92.

³⁵ Anedda, «Accanto» ad Auschwitz, p. 276.

³⁶ *Ivi*, p. 280.

³⁷ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 23.

- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Milano, Interlinea, 2022.
- Baldacci, Alessandro, *L'astro e le spine. Paul Celan nella poesia italiana contemporanea*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014), a cura di Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri, Roma, Università Sapienza Editrice, 2015, pp. 361-370.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. Frankfurt am Main 1983).
- Bishop, Elizabeth, *Miracolo a colazione*, trad. it. Damiano Abeni, Riccardo Duranti, Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2006.
- Blasi, Marcella, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Carta, Anna, *Letteratura e spazio. Un itinerario a tappe*, Valverde (CT), Villaggio Maori Edizioni, 2009.
- Celan, Paul, *La verità della poesia. «Il meridiano» e alte prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1998.
- Dalla Valle, Martino, *Parole di soglia. Su Paul Celan*, in *Sulla soglia. Pensare il limite e il confine*, a cura di Lorenza Bottacin Cantoni, Francesco Tomatis, numero speciale di «Paradosso. Rivista di filosofia», (2020), 1, pp. 109-130.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Gadamer, Hans Georg, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di Franco Camera, Genova, Marietti, 1989 (Frankfurt am Main 1973).
- Levi, Primo, *Racconti e saggi*, Torino, Einaudi, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Bari, Il Saggiatore, 1965 (ed. or. Paris 1945).
- Miglio, Camilla, *Celan e Valéry: poesia, traduzione di una distanza*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Miglio, Camilla, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Miglio, Camilla, *Ricercar per verba: Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022.

-
- Ponzi, Mauro, Gentili, Dario (a cura di), *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Milano, Mimesis, 2012.
- Princiotta, Carmelo, *Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma – Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.
<http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581>
- Nussbaum, Martha, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 2011 (ed. or. Cambridge 1986).
- Waldenfels, Bernhard, *Soglie di estraneità*, in *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, a cura di Mauro Ponzi e Dario Gentili, Milano, Mimesis, 2012, pp. 15-30.
- Zanzotto, Andrea, *Scritti sulla letteratura*, 2 voll., a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

«ALTRE ANESTESIE»
RIFLESSIONI SU POETICA E ONTOLOGIA
TRAGICA IN *HISTORIAE*

Stefano Bottero

Antonella Anedda pubblica la sua ultima raccolta poetica, *Historiae*, nel 2018. Come sottolineato da Guido Monti, la configurazione compositiva del testo risponde a una «costruzione di pensiero unitaria, che indaga non solo la cognizione del dolore, [...] ma anche il senso di precarietà di ogni cosa».¹ Nell'ambito della riflessione critica sulla raccolta, e operando un'analisi secondo una metodologia parimenti ermeneutico-testuale e critico-filosofica, è infatti possibile rilevare una forte centralità dell'orizzonte tragico² nel frangente della costruzione testuale caratterizzata, come secondo Monti, da forte organicità e programmaticità. A partire da questa osservazione, il presente articolo intende proporre una riflessione dedicata alle questioni di concezione poetica e ontologica dell'autrice, fondamentali nell'ambito di quella che Eloisa Morra indica, con esattezza, come la «definizione» del suo «mondo poetico».³

Prospettive analitiche

In un passaggio del *Sommario di decomposizione*, edito nel 1949 da Gallimard, Emil Cioran approfondisce le questioni teoretiche e fenomenologiche relative al dato del tragico. Il filosofo sottolinea l'inconciliabilità tra quest'ultimo e l'ammissione, nel contesto estetico dell'opera, di una redenzione possibile. Scrive Cioran: «niente è

¹ Guido Monti, *Parola-fiamma / Antonella Anedda. Historiae*, su *Doppiozero*, 20 dicembre 2018,

² Espressione qui utilizzata parimenti in senso tematico e di concezione filosofica autoriale, in linea con quanto già espresso da Andrea Afribo nell'ambito della «collocazione» critica di Anedda «nel solco» della poesia tragica italiana recente (Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2015, p. 183).

³ Eloisa Morra, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, «Italianistica», XL (2011), 3, p. 167.

più estraneo alla tragedia che l'idea di redenzione, di salvezza e di immortalità».⁴ L'*irreparabilità* appare essere la condizione necessaria e imprescindibile affinché il senso del tragico possa affermarsi nell'opera: «qualsiasi via d'uscita sarebbe necessariamente un'infedeltà alla propria rovina».⁵ L'interdipendenza tra il dato della tragicità e quello dell'irreparabilità si pone, dunque, secondo la sua visione, come un vincolo imprescindibile. Nell'ambito interpretativo-analitico riferito all'oggetto poetico, tale postulato fornisce gli strumenti per stabilire un orientamento metodologico. Il nesso tragicità-irreparabilità risulta infatti come una componente fondante nell'ambito della formalizzazione estetica dell'opera.⁶ Nello specifico dell'analisi critica riferita a composizioni che tematizzano questioni ontologiche (e, in senso lato, esistenziali), il postulato di Cioran si rivela particolarmente efficace per l'individuazione del dato dell'insanabilità – insito alla formalizzazione stessa di una prospettiva ontologico-tragica da parte di un autore. Nel rivolgere un atto di analisi a testi poetici di tale genere,⁷ infatti, far seguire all'individuazione del carattere tragico la sua sola valutazione come componente costruttivo-estetica, comporta il rischio di ignorarne le implicazioni di significato in senso allargato quale, appunto, adottando la prospettiva di Cioran, il senso dell'irrimediabilità. Riconoscere un testo poetico come *tragico* nel frangente dell'analisi ermeneutica, implica così non solo la focalizzazione dello sguardo su un suo tratto estetico, ma anche la messa in questione delle radici di significato relative alla tragicità in relazione a cui, strutturalmente, il testo si costruisce.

Questa impostazione metodologica risulta dunque appropriata nell'operare una lettura critica di *Historiae* – opera in cui la poetica dell'autrice appare tematizzare in maniera preminente il dato del tragico.⁸ Tale preminenza non appare tuttavia

⁴ Emil Cioran, *Sommario di decomposizione*, traduzione di Mario Andrea Rigoni e Tea Turolla, Adelphi, Milano, 1996 (ed. or. Paris 1949), p. 101.

⁵ Ivi. p. 102.

⁶ Un riferimento importante per l'approfondimento delle questioni di coesistenza – e contraddizione – implicate dal dato stesso del tragico nel frangente dell'opera poetica, è offerto in: Edmund Napieralski, *The Tragic Knot: Paradox in the Experience of Tragedy*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 31 (1973), 4, pp. 441-449.

⁷ Termine qui utilizzato per indicare testi poetici in cui la tematizzazione di questioni ontologiche ed esistenziali occupa un ruolo e uno spazio centrale nell'orientamento parimenti formale e compositivo-empirico, e di asserzione logico-affermativa. A questo proposito, si fa riferimento per approfondimento alla teoresi mazzoninana, in cui si propone una definizione del genere lirico come frangente compositivo in cui la centralità dell'io autoriale catalizza «l'interesse del lettore» non unicamente sul dato raccontato – e dunque rappresentato – ma sul «modo» di raccontarlo e sul «significato» particolare del dato stesso. (Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 45).

⁸ Particolarmente significativa, a questo proposito, risulta la recente analisi di Carmelo Princiotta in *Historiae e il sistema stilistico di Antonella Anedda*, «Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia», 2 (2020), pp. 101-119.

veicolata da un *modus* espressivo logico-presentativo – in altre parole, non è oggetto di una trattazione im-mediata da parte di Anedda. La coerenza tematica della raccolta, a livello di focalizzazione del dato del tragico, risponde al principio estetico di jablesiana memoria secondo cui proprio la presenza di un'oscurità strutturale nel testo poetico coimplica l'*enclave* del significato.⁹ La centralità che quest'ultimo assume, e che si manifesta nell'esperienza di rapporto della lettura, è infatti determinata secondo Jabès non da ragioni di enunciazione discorsiva, ma dalla dinamica fenomenica della lettura stessa. La parzialità esperienziale insita nell'atto di lettura interviene nella selezione, sempre particolare, di quanto l'Io del lettore 'trattiene' dall'opera; nondimeno, tale parzialità è veicolo primo del significato in-sé.¹⁰ Nei termini della riflessione aneddiana, tutto questo è veicolo di uno «spazio nuovo»: di una *ulteriorità* con cui l'Io stabilisce un rapporto non-mediato, e dunque «sgombro da qualsiasi abitudine».¹¹ Guardando al testo di *Historiae*, un esempio paradigmatico a proposito di quanto scritto fino a questo punto è offerto dalla poesia *Alghe, anemoni di mare*, tratta dalla sezione *Osservatorio*, riportata di seguito.

Vediamo il mondo quanto basta,
 non di più non di meno di quanto sopportiamo,
 la testa che immergiamo nell'acqua è la sola promessa
 di una vita ulteriore, nel grigio che sfuma ogni pensiero.
 Le alghe oscillano arrossate dagli anemoni di mare.
 La mente non fa male, il fondale trema
 di una luce autunnale.
 Vieni acqua buia intrecciami di ortica,
 la crescita lenta è già finita.¹²

I versi del testo forniscono un'idea precisa della specificità con cui, in *Historiae*, il dato tragico trovi un canale di manifestazione. L'osservazione logica – e percettiva – della processualità biologica della vita vicina alla sua conclusione, appare tendente all'atarassia e priva di una contrapposizione di volontà a fronte della fine stessa. Coincide, in altri termini, con il raggiungimento di un limite di sopportazione inteso come un *esaurirsi* fisico, quiescente. L'inevitabilità della fine è mitigata dalla sola «promessa | di una vita ulteriore», illusione derivata dall'atto di immergere il capo nell'acqua – di stordire «ogni pensiero». La *coscienza* della fine costituisce un

⁹ Enrico Lucca, *La scrittura in esilio. Ermeneutica e poetica di Edmond Jabès*, Milano, Led, 2011, pp. 62-64.

¹⁰ Edmond Jabès, *Aely* in Lucca, *La scrittura in esilio. Ermeneutica e poetica di Edmond Jabès*, p. 64.

¹¹ Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 73.

¹² Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 24.

fatto concreto, con il quale l'Io si rapporta nell'osservazione della sua improrogabilità. La centralità biologica e molecolare della fine è dunque protagonista, e appare focalizzata tramite le suggestioni figurativo-biologiche delle alghe e delle anemoni. L'entità della morte incontra così una negazione dello *status* tradizionale di «vita ulteriore», intesa come piano esistenziale secondo e determinato da un non-essere.¹³ La prospettiva ontologica di Anedda, espressa in questi termini, appare in linea con una concezione di memoria platonica, che guarda al *non essere* come condizione da non considerarsi sinonimica di 'ciò-che-non-è-essere'¹⁴. Come sottolineato da Bruno Centrone, il *non essere* platonico è infatti identificabile propriamente nella «parte del diverso contrapposta all'essere», e non nella generalità negativa degli elementi del vivere, inadatti al «costituire una caratterizzazione del non essere in quanto tale».¹⁵

Alla manifestazione della tragicità, nella poesia, si sovrappone un'indicazione di prospettiva ontologica – come si è detto, formalizzata come considerazione di ordine platonico sull'inesistenza di una vita ulteriore intendibile nei termini del *non essere*. Nell'analisi di questa prospettiva, condotta secondo l'indicazione interpretativa di Cioran, è possibile affermare il riconoscimento di una connotazione d'irreparabilità insita non solo a livello della formalizzazione estetica, ma di concettualizzazione simbolico-teorica. L'osservazione del tragico¹⁶ è infatti presentata nel testo di Anedda come atto rispetto al quale l'irreparabilità della condizione dell'essere vivente, cosciente di una fine priva di seguito possibile, è decretata come un fatto incontrovertibile. Se si identifica nell'esaurirsi del vivere la principale essenza tragica dell'esistenza, e se si considera l'irreparabilità come carattere costitutivo *a priori* di ciò che è tragico, quest'ultima appare come elemento connotativo non solo della tragedia e della fine, ma del vivere in quanto tale.

Del vivere o dell'irreparabile

La rilevazione, operata fino a questo punto, di un grado di pervasività totalizzante del dato del tragico nella poetica e nella concezione ontologica aneddiana, appare ancora più chiaro alla lettura della poesia *Macchina*. Seguono citati gli otto versi conclusivi del testo (tratto, ancora, dalla sezione *Osservatorio*), la cui profonda emblematicità rispetto alla raccolta tutta è testimoniata dal loro posizionamento sulla copertina della prima edizione del volume.

¹³ Relativamente alla relazione tra parola poetica e dato della morte nella prospettiva della poetessa, si rimanda a: Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, Milano, Chiare lettere, 2021, pp. 25-26 [edizione digitale].

¹⁴ Platone, *Sofista*, traduzione di Bruno Centrone, Torino, Einaudi, 2008, pp. 207-209, 258e-259b.

¹⁵ Bruno Centrone, *Nota 143* in Platone, *Sofista*, p. 209.

¹⁶ Dato localizzato, come si è visto, nell'impossibilità di trascendere la condizione di caducità dell'esistenza biologica.

Eppure non ha senso
rimpiangere il passato,
provare nostalgia per quello che
crediamo di essere stati.
Ogni sette anni si rinnovano le cellule:
adesso siamo chi non eravamo.
Anche vivendo – lo dimentichiamo –
restiamo in carica per poco.¹⁷

La rilevazione della dinamica relativa al processo cellulare, operata dalla prospettiva dell'Io dell'autrice, è condotta a livello di un'osservazione fenomenologica. Nel verso conclusivo, tuttavia, l'Io esprime una valutazione in cui si addensano ragioni parimenti logico-razionali e di introiettamento emotivo della questione in oggetto. Il restare «in carica», concettualizzazione metaforica della questione identitaria tematizzata dal testo, è presentata come verità empirica spesso dimenticata dal singolo. Rifarsi ad essa significa, in altre parole, focalizzare il proprio sguardo su una realtà effettiva del vivere.¹⁸ Le radici del concetto espresso nella conclusione del testo sono localizzabili, ancora, nell'area della cultura classica occidentale. Nello specifico, l'affermazione definitiva di Anedda (che implica un significato di esiguità della vita che 'ci appartiene' effettivamente) richiama alla traiettoria filosofica senecana espressa nel trattato *De Brevitate Vitae*. Nel primo paragrafo del ventesimo capitolo di quest'ultimo si legge infatti: «Costoro, se vorranno sapere quanto è breve la loro vita, basta che pensino in che piccola parte è loro».¹⁹ La questione dell'esiguità esistenziale – che, come si è visto, occupa un ruolo centrale nell'ambito della prospettiva ontologica aneddiana – è tuttavia verbalizzata, a livello compositivo, non solo nei termini piani dell'osservazione logica. Nella tematizzazione della questione ontologica, la componente teoretica coesiste infatti con il fenomeno dell'interiorizzazione soggettivo-emotiva. A proposito di questo carattere *coesistenziale* della poetica di Anedda, nel capitolo a lei dedicato in *Poetiche e individui* Maria Borio ha sottolineato che «la scrittura di Anedda riesce a combinare il momento della percezione con quello della meditazione a partire da una scansione accurata dello spazio del concreto».²⁰ Secondo l'indicazione di Borio, la *coscienza esistenziale* espressa da Anedda basa infatti le sue radici su un rapporto di duplice natura con la sfera dell'esistente –

¹⁷ Anedda, *Historiae*, p. 22.

¹⁸ La presa di coscienza effettiva da parte dell'Io rispetto alla propria impermanenza, intesa come fattore de-soggettivizzante e di precarietà ontologica, è già indicata in Riccardo Soggi, *Modi di deindividuatione*, Milano, Mimesis, 2022, p. 204.

¹⁹ Lucio Anneo Seneca, *De Brevitate Vitae* in Id., *Dialoghi*, edizione critica con traduzione e note a cura di Nedda Sacerdoti, Milano, Istituto Editoriale Italiano, [1971], II, XX, 1, p. 305.

²⁰ Maria Borio, *Poetiche e individui*, Venezia, Marsilio, 2018, p.283.

rapporto nell'ambito di cui i due momenti distinti di "percezione" e "meditazione" risultano, per l'appunto, coesistenti. L'adozione di questo *modus* da parte dell'autrice è osservabile, oltre che nell'ambito della sua produzione poetica, in quello allargato della sua scrittura saggistica e letteraria. Un caso particolarmente emblematico, a questo proposito, è costituito dal testo di *Isolatria*, diario di viaggio del 2013 in cui la registrazione del dato empirico appare saldamente ancorata non solo alla speculazione riflessiva, ma all'interiorizzazione – dunque, all'introyezione del dato nello spazio dell'emotività singolare:

Ogni volta che sono dentro un paesaggio, o semplicemente dentro uno spazio, so solo catalogare le cose osservate. Guardo tutto, i colori delle strisce sulle sdraio, le forme dei costumi da bagno, gli oggetti che vengono portati sulla spiaggia, i titoli dei libri, il tipo di giornali, le pettinature, i capelli, la forma delle mani. In ogni forma trovo la sua ragione e cerco di osservare spassionatamente la coppia che, giocando a tamburello, mi colpisce ripetutamente con la pallina, [...]. Senza dovere più stare in allarme, mi assopisco mettendo la testa all'ombra.²¹

L'irreparabilità implicita nella condizione esistenziale, secondo la prospettiva ontologica aneddiana in *Historiae*, appare così non solo come un dato registrato fenomenologicamente, ma *percepito*, anche. Un dato, in altre parole, con il quale l'io stabilisce un rapporto in termini di interiorizzazione soggettiva, e che risulta fondante dell'atto compositivo. Posta la sussistenza di tale duplicità, è possibile osservare la rilevanza di essa come costante stilistica nella tematizzazione del rapporto tra il sé e l'altro da sé. In funzione di essa, come si è visto, il dato del concludersi della vita è focalizzato dalla prospettiva autoriale in termini parimenti ontologici e di osservazione logica, molecolare. Un altro esempio è localizzabile in *Agosto 2017, cronache*, testo in cui l'io autoriale si esprime a proposito di *quelli* che sono ormai «troppo vecchi per fuggire».

Troppo deboli per salire le scale
confusi negli spazi un tempo abitati da altri
esclusi dall'istante se non per assistere ai roghi,
in grado di trovare conforto solo nel rito del pranzo.²²

I quattro versi, che aprono la composizione, coincidono con un unico periodo sintattico dedicato alla presentazione della prospettiva ontologica tramite l'associazione, a livello formale, di due coppie logico-connotative: «Troppo deboli» / «in grado» (v. 1 : v. 4) e «confusi» / «esclusi» (v. 2 : v. 3). La

²¹ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 40.

²² Anedda, *Historiae*, p. 40.

registrazione, nel discorso poetico, dei dati relativi all'essenza esperienziale della vita in età avanzata, è presentata come componente *sineddotica* di una più ampia riflessione sulla fenomenologia dell'anzianità – implicata, senza un riferimento diretto, dalla focalizzazione sulla componente minima delle possibilità e delle impossibilità degli «esclusi dall'istante». Il senso di irreparabilità della condizione esistenziale della vecchiaia è così evocato nel testo dalla presentazione della condizione *in-sé* – operata, a livello compositivo, secondo la dualità relazionale identificata da Borio.

È inoltre possibile osservare come lo stabilirsi di una preminenza del dato del tragico nella poetica di Anedda avvenga in funzione non di una particolare focalizzazione tematica, ma della concezione del tragico come categoria insita all'accadere empirico. Relativamente al testo di *Agosto 2017, cronache*, tale concezione è riscontrabile nella definizione iniziale del binomio simmetrico «Troppo deboli» / «in grado». Tramite l'utilizzo dei termini binari, Anedda delinea un sistema di opposizioni che allude, in senso lato, allo *status* esistenziale dei soggetti osservati. La limitazione del loro agire in funzione di ragioni implicite alla loro vecchiaia (la cui dichiarazione è posizionata come incipit del testo) assume un valore fondativo non solo nell'ambito della riflessione teoretico-ontologica, ma a livello estetico e compositivo. Al concetto, come si è detto, corrisponde infatti una costruzione formale schematizzata in A / B / B / A. Nei termini dell'indicazione conoscitiva di Cioran, la sua poetica può così dirsi non orientata alla ritrazione di un particolare *quid* figurativo-tragico del vivere, ma alla presentazione del dato fenomenologico determinato dalla tragicità – come si è detto: impossibilità, in senso assoluto, di rimedio.

Tale pervasività del carattere tragico nella poetica di Anedda in *Historiae* appare registrata, già, da Carmelo Princiotta in *Historiae e il sistema stilistico di Antonella Anedda* – saggio in cui il critico le attribuisce la definizione di «voce tragica per eccellenza della poesia italiana contemporanea».²³ Nella riflessione dello studioso, la concezione aneddiana di connaturalità tra *irrimediabile* e *tragico* è presentata come un'articolazione ulteriore rispetto all'attestazione cioraniana. Viene infatti posto in risalto come l'assenza di una possibilità di rimedio esistenziale non sia formalizzata da Anedda nei termini una legge universale, riguardante le cose umane come un'incidenza estrinseca. Piuttosto, essa connota internamente la fenomenologia umana – dunque l'incontro tra la soggettività dell'uomo e la morte *nel* frangente del tempo storicamente determinato. Scrive Princiotta:

Mentre De Angelis è un poeta tragico senza Storia, che modula con toni inesorabili di basso il pathos dell'impatto fra assoluto e contingenza in una sua inconfondibile Milano, sempre tesa fra la vita e la morte, Anedda è una poeta tragica con Storia, che

²³ Princiotta, *Historiae e il sistema stilistico di Antonella Anedda*, p. 101.

castiga il proprio canto per esprimere la pietas dei vivi all'incontro con i morti, trapassati di casa e vittime del nostro tempo.²⁴

Il dramma umano è dramma relativo alla sua propria presenza, intesa heideggerianamente come un esser-ci altro, distinto, rispetto al tempo della morte. L'individuazione di una comunanza della radice drammatica con l'opera di De Angelis – per quanto individuata solo a livello di categoria e profondamente distinta nella connotazione specifica – è inoltre già stabilita da Borio, che scrive:

La tensione tragica di De Angelis, da un lato, e dall'altro le fenditure antropologiche del simbolismo (ma presenti anche nella destrutturazione sperimentale della lingua di Rosselli) trovano qui²⁵ una quadratura riflessiva attenta alla realtà e scomposta in dettagli. L'analogismo è fortemente legato alla realtà, non crede a una trascendenza.²⁶

In *Historiae*, l'espressione poetico-tragica è spogliata definitivamente dalle possibilità di riscatto o risoluzione, tramite la negazione di una trascendenza eventuale. L'irrimediabilità cioraniana del dramma trova così nella poetica di Anedda un'*attualizzazione* effettiva, che tuttavia non implica una proiezione del dato soggettivo verso l'annichilimento, in funzione della dimensione dualistica osservata da Borio. Inoltre, proprio in dipendenza di tale dualità il tragico aneddiano è opponibile a quello deangelisiano, nell'opera del quale – come registrato da Princiotta – si manifesta nel contrasto tra l'Assoluto negato e la concretezza di una quotidianità disperata. L'*attualizzazione* dell'irrimediabile è, in definitiva, osservabile come una connotazione categorizzante dell'esperienza umana, che si consuma all'insegna di uno scorrere della vita finito, empiricamente determinato e privo di possibilità di trascendenza ulteriore.

Note di ontologia

Focalizzando l'attenzione critica sulla concezione ontologica aneddiana del soggetto-umano, quest'ultima non si mostra stabilita nei termini della semplice appartenenza del singolo alla categoria di essere vivente come genere. A determinare l'umanità soggettuale, invece, è la sua partecipazione singolare a una processualità percorsivo-collettiva della storia. Scrive nella poesia *Hoc corpus meus*:

ma è insieme che continuiamo
a sprofondare, gomiti a cuneo,

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Il passaggio, tratto dal paragrafo «*Meditare sullo spazio e quindi sui dettagli*», si riferisce nello specifico alla poetica di Anedda in *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma, 1999.

²⁶ Borio, *Poetiche e individui*, p. 284.

ginocchia sbilanciate
 mani che stringono il lenzuolo.
 Solo spenta la luce ripone il giogo
 liberi di sognare ma divisi in due corsie,
 come per un'operazione diverse anestesie,
 e da quel vuoto in marcia su due binari bui.²⁷

L'essere «insieme» in ciò che la vita comporta è ritratto da Anedda in un'immagine offuscata dei corpi tra le lenzuola, al limitare del sonno. In quest'ultimo frangente è possibile aspirare alla momentanea cessazione del peso esistenziale percepito: una volta spenta la luce, il «giogo» può deporsi. Si tratta tuttavia di un sollievo che implica in sé la condizione di solitudine – si è sì «liberi», ma «divisi». L'irrimediabilità è ancora una volta suggerita da espressioni tendenti all'indiscriminato. I due periodi sintattici che compongono il testo, di quattro versi ciascuno, sono retti da due verbi soli: l'«è» iniziale, relativo a una verità descritta apoditticamente, e il «ripone», riferito a una figurazione che riguarda la categoria dell'addormentarsi in senso lato. Si legge dunque nel testo un '*sic est*' universale, drammatico perché irrisolvibile. Per quanto il sonno possa mitigare il tormento dell'esistenza, in esso siamo irrimediabilmente soli, dunque privi della possibilità di valicare la barriera che separa i due «binari bui».²⁸ Per il soggetto non esiste dunque salvezza, né un'ulteriorità trascendente da raggiungere superando i margini dell'esistenza biologicamente determinata.

La questione appare notata nel 2002 da Vito Bonito, che descrive la tendenza della poetica di Anedda all'assecondare «una scansione semantica del verso che si approssima al respiro di corpi che non hanno salvezza se non dentro il proprio inerme esistere».²⁹ *Nell'esistere*, in altre parole, si manifesta la tragedia dell'esistere. Tragedia che, in quanto condizione universale, trascende il dominio dell'umanità sola e tange l'essere vivente nella sua consistenza materiale, biologica, molecolare. Questo carattere della concezione aneddiana è rilevato *ante litteram* da Emanuele Trevi: già nel 1995, nell'ambito di un inquadramento in termini orfici della sua opera, le rivolge l'«ammonizione» della scrittrice americana Djuna Barnes, secondo cui: «nessun uomo ha bisogno di essere guarito dalla sua malattia individuale; piuttosto dovrebbe curarsi del suo male universale».³⁰

²⁷ Anedda, *Historiae*, p. 55.

²⁸ Questione già espressa da Cioran, che scrive: «qualsiasi via d'uscita sarebbe necessariamente un'infedeltà alla propria rovina» (Cioran, *Sommario di decomposizione*, p. 102).

²⁹ Vito Bonito, *Antonella Anedda in Poesia italiana del Novecento. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2015, p. 302.

³⁰ Emanuele Trevi, *Per una mappa dell'orfismo* in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, p. 21. La citazione di Djuna Barnes è tratta e tradotta da *Nightwood*, Londra, Faber and Faber, 1936, p. 52.

Un esempio relativo a tale carattere di universalità (che, come si è detto, polarizza la concezione ontologica-drammatica della poetica) è osservabile nei primi versi di *Animalia*, sezione della raccolta dedicata all'intersezione tra la coscienza soggettiva e la declinazione animale della tragedia del vivere. Nel frangente della gestualità quotidiana, la coscienza della morte è ancora una volta proiettata in un orizzonte poetico-percettivo in cui la singolarità ontologica della poetessa incontra l'irreparabilità esistenziale.

Tanta prossimità mi riguardava.
Con le mani ferme sul bordo del lavabo
m'interrogavo sulla natura della compassione
dubitando che bollire in un brodo la mia preda
fino a vedere il bianco velare quello sguardo
facesse parte davvero della mia evoluzione.³¹

Il momento esperito – la cottura di una gallinella di mare – è registrato nei versi a livello della sua dimensione sensibile, di puro fenomeno empirico. La sua categorizzazione *storica* è stabilita proprio in funzione di tale empiricità – tanto nella materia sbiancata degli occhi bolliti, quanto nella profondità della domanda sulla compassione che l'Io poetico rivolge a sé stesso. Come secondo l'analisi di Bonito, questa concezione ontologica (che ha un'antecedente nella matrice ontologica morantiana, fissata archetipicamente dalla celebre epigrafe de *La Storia*),³² presuppone la sussistenza *nell'*«inerme esistere» dei corpi, animali o umani, della negazione *in sé e per sé* delle possibilità di salvezza. La «tanta prossimità» risiede proprio in questo: non esiste, per Anedda, iato esistenziale tra l'incedere del pesce sul fondale e il vivere umano quotidiano.

Un'indicazione relativa alla sua concezione di tale comunanza è espressa, di recente, dalla stessa Anedda nell'ambito di un dialogo con Elisa Biagini, in cui afferma: «Siamo animali e organismi, lo dimentichiamo spesso nel nostro delirio antropocentrico».³³ Tra i movimenti del pesce e della sua controparte antropologica, legati dalle coordinate del momento esperito, sussiste una comunanza biologico-materica e, dunque, tragica: *entrambi* sono destinati all'esaurimento delle forze e all'annichilimento. La realtà fenomenica delle cellule che terminano il proprio ciclo, come già osservato, consiste in una cornice generale.³⁴ La stretta relazione che si stabilisce tra la concezione ontologica di

³¹ Anedda, *Historiae*, p. 69.

³² Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 1: «Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. (Un sopravvissuto di Hiroscima)».

³³ Anedda, Biagini, *Poesia come ossigeno*, p. 18 [edizione digitale].

³⁴ Anedda, *Historiae*, p. 22.

Anedda e l'osservazione fenomenologica è inoltre motivo dell'interrogazione, da parte della coscienza singolare, sulle *implicazioni* dell'azione della cottura del pesce. La questione è affrontata da Roberto Binetti nel saggio recente *“Una zona di tempo / schiuma delle ere”*. *Lirica e storiografia in Historiae di Antonella Anedda*, in cui nel paragrafo intitolato, proprio, *evento privato / evento storico*, si legge:

la narrazione della dimensione privata si trova prodotta attraverso una serie di epifanie di senso: questi momenti sono funzionali al Soggetto al fine di ricostruire una propria storia per mezzo di una forte rivendicazione identitaria. Un attraversamento temporale di un passato personale e limitato ma che aspira ad una ricostruzione globale di significato. [...] Muovendo da un ricordo, quasi un'emersione involontaria stimolata solitamente da un oggetto triviale o da un riferimento esterno, Anedda ricostruisce una narrazione che sia funzionale ad uno scavo nella propria dimensione micro-storica. Il risultato è quello di un attraversamento del passato volto a delineare una personale Storia.³⁵

L'analisi registra la presenza, nella versificazione, di una componente epifanica, rivelatrice di un contenuto di verità identitaria e, parimenti, storica. Focalizzando lo sguardo sulle declinazioni di questa componente nell'ambito dell'opera poetica complessiva di Anedda, è possibile osservarne la valenza fondativa. Emblematica, questo proposito, è inoltre la lettura di Arnaldo Colasanti relativa allo specifico sostanziale della «forma della genealogia»³⁶ nella lingua poetica della raccolta *Residenze invernali*. L'essenzialità *storica* di ciò che la poesia di Anedda 'dice', come secondo Binetti, affonda le sue radici in una matrice compositiva di ordine lirico: gli elementi descritti, la materia di ciò che appare, sono trans-dotti dalla soggettività individuale. Il carattere drammatico dell'irrimediabilità biologica, universale, emerge così come *ineluttabile* in uno spazio soggettivo che determina, a sua volta, la composizione formale. Già quindici anni prima di *Historiae*, ne *Il catalogo della gioia*, si legge:

Non è di nostalgia che piange, ma per il peso intero
della pioggia, come se lui fosse il tetto
che sopporta e si scrosta.³⁷

Il *pianto* è quello di un'impresicata «creatura», soggetto biologico collocato in un'esistenza storica che offende, e di cui patisce il peso irrimediabile. La poesia, l'atto di formalizzazione estetica, non offre alcuna redenzione del dolore – in altre

³⁵ Roberto Binetti, *“Una zona di tempo / schiuma delle ere”* *Lirica e storiografia in Historiae di Antonella Anedda*, in «Lettere aperte», 6 (2019), pp. 79-80.

³⁶ Arnaldo Colasanti, *Premessa* in Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, p. 9.

³⁷ Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 80.

parole: nessuna via per una salvazione ontologica è possibile. Ciò che avviene nel verso è la registrazione in senso storico di *quel* dolore, di *quel* pianto, e non di *un* pianto o del pianto in senso lato. Le (hi)storie di Anedda sono così storie di esistenze – in cui le leggi stesse dell’essere occupano un ruolo di orientamento modale e, più in generale, di realtà effettiva *con cui* il soggetto si misura nel quotidiano. Non sono loro ad essere tematizzate dal verso, ma l’impatto – soggettivamente percepito – tra la loro essenza e il dato biologico. L’elemento della *consapevolezza singolare* (indicato da Jordi Valentini come punto costruttivo fondamentale nella definizione della poetica della raccolta)³⁸ è in questo senso un fattore determinante nell’articolazione compositiva. Il processo scrittoria di Anedda non tende infatti alla ridefinizione dell’evento in chiave estetico-figurativa, ma ne traduce l’essenza come in un passaggio di stato da materia a materia: da biologica ad estetica, dall’evento al verso.

L’attitudine compositiva risulta così, in definitiva, come atto di *versione*: azione di dislocazione concettuale ingressiva, orientata nella formalizzazione estetica. Nel processo del *vertere* in forma poetica, la «relazione con l’esperienza» (per utilizzare un’espressione tratta da una conversazione con la stessa Anedda)³⁹ incontra una declinazione formale, che traspone il dato osservato e interiorizzato nei termini di un dato estetico – dunque, formato. La pratica artistica implica, in altre parole, l’essenza del dramma esistenziale non come soggetto, ma come ciò con cui il soggetto si relaziona nel vivere biologico ed empirico.

Considerazioni

Nel riportare l’operazione di scrittura di Anedda all’orizzonte della contemporaneità europea, quanto osservato fino a questo punto permette di sottolineare la sua forte integrazione con quello che oggi appare come un tratto fenomenologico artistico *epocale*. Nell’ottica della collocazione critico-comparativa, i tratti relativi alla definizione della sua poetica e della sua concezione ontologica seguono un tracciato ampiamente indicato dalla critica recente come risultativo della problematizzazione dei motivi dell’estetica letteraria e dell’ontologia novecentesca. Come sottolineato Ernst Fisher nel 1968, la questione dell’«identità», dello stabilirsi di un rapporto tra l’Io e il dramma dell’annichilimento, acquista nella contemporaneità una progressiva centralità in relazione non solo al frangente dell’esistenzialismo di matrice postromantica, ma a una considerazione del dominio empirico in termini *biologici* onnipervasivi.⁴⁰

³⁸ Jordi Valentini, *A. Anedda, Historiare*, in «Cenobio», LXVII (2018), 3, p. 91.

³⁹ Anedda in Stefano Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, «Polisemie», I (2020), p. 151.

⁴⁰ Ernst Fischer in Theodor W. Adorno, *Essere ottimisti è da criminali*, traduzione di Taddeo Roccasalda, a cura di Gabriele Frasca, Volla, le gomene, 2012, p. 47.

Onnipervasività che, già un decennio prima, è indicata da Maurice Blanchot come orizzonte costruttivo-estetico entro cui, da Musil in poi, il dramma dell'individuo si manifesta *nell'*incontro. Dunque, in quel fenomeno di relazione che orienta il sé, nel contemporaneo, all'irrimediabilità dell'inconclusione: «ricaduta senza fine verso il vuoto».⁴¹

Il tragico aneddiano, com'è stato possibile osservare, assume infatti nella composizione il ruolo di un'effettività metastorica. L'implicazione di irreparabilità esistenziale, derivata dal dato stesso del tragico, non ha il mero senso di un *quid* tematico di riferimento – in altre parole, non consiste nel 'punto' della scrittura. Al contrario, e in linea con una tendenza artistica e filosofico-critica occidentale dominante nel contemporaneo, tale implicazione è osservata nella sua declinazione fenomenica, in quanto ragione di rapporto. In *Historiae*, Anedda non si riferisce alla dinamica tragica in-sé (che, pure, osserva e concepisce come realtà evidente), ma alla sua determinazione come tangenza biologica nello spazio della soggettualità singolare. Dunque, come sottolineato da Riccardo Socci, nello spazio di un Io che si rivela tanto «ontologicamente irrinunciabile» quanto «frammentato, inconsistente, gettato nella "solitudine"».⁴² Il 'punto', in altre parole, non è per Anedda la tragicità in sé, ma le implicazioni di essa nello spazio soggettivo (ontologico e fenomenico) determinate dalla sua inoppugnabilità – in termini cioraniani, dalla sua *irrimediabilità*.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2015.
- Adorno, Theodor W., *Essere ottimisti è da criminali*, traduzione di Taddeo Roccasalda, a cura di Gabriele Frasca, Volla, le gomene, 2012.
- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.
- Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, Empiria, Roma, 1998.
- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma, 1999.
- Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

⁴¹ Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, traduzione di Guido Ceronetti, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 168.

⁴² Socci, *Modi di deindividuazione*, p. 206.

- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018
- Anedda, Antonella, Biagini, Elisa, *Poesia come ossigeno*, edizione digitale, Milano, Chiare lettere, 2021.
- Barnes, Djuna, *Nightwood*, Londra, Faber and Faber, 1936.
- Binetti, Roberto, "Una zona di tempo / schiuma delle ere" *Lirica e storiografia in Historiae di Antonella Anedda*, in «Lettere aperte», 6 (2019), pp. 75-87.
- Blanchot, Maurice, *Il libro a venire*, traduzione di Guido Ceronetti, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Bonito, Vito, *Antonella Anedda in Poesia italiana del Novecento. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2015.
- Borio, Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Bottero, Stefano, *Intervista ad Antonella Anedda*, «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.
- Cioran, Emil, *Sommario di decomposizione*, traduzione di Mario Andrea Rigoni e Tea Turolla, Adelphi, Milano, 1996 (ed. or. Paris 1949).
- Lucca, Enrico, *La scrittura in esilio. Ermeneutica e poetica di Edmond Jabès*, Milano, Led, 2011.
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Morante, Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- Morra, Eloisa, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», XL (2011), 3, pp. 167-184.
- Napieralski, Edmund, *The Tragic Knot: Paradox in the Experience of Tragedy*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 31 (1973), 4, pp. 441-449.
- Platone, *Sofista*, traduzione di Bruno Centrone, Torino, Einaudi, 2008.
- Princiotta, Carmelo, *Historiae e il sistema stilistico di Antonella Anedda*, in «Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia», 2 (2020), pp. 101-119.

Lucio Anneo Seneca, *De Brevitate Vitae*, in Id., *Dialoghi*, edizione critica con traduzione e note a cura di Nedda Sacerdoti, Milano, Istituto Editoriale Italiano, [1971], II, pp. 251-307.

Socci, Riccardo, *Modi di deindividuazione*, Milano, Mimesis, 2022.

Trevi, Emanuele, *Per una mappa dell'orfismo*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 15-22.

Valentini, Jordi, *A. Anedda, Historiare*, in «Cenobio», LXVII (2018), 3, pp. 90-91.

Sitografia

Monti, Guido, *Parola-fiamma / Antonella Anedda. Historiae*, su *Doppiozero*, 20 dicembre 2018,
<<https://www.doppiozero.com/antonella-anedda-historiae>>

«IN CUCINA SI HA L'IMPRESSIONE DI
SOPRAVVIVERE»
CONTATTI TRA ANTONELLA ANEDDA E
MARTHA ROSLER

Patricia Peterle

1. Premesse

*«io volevo da sempre capire il fuoco che
non ha misura, che si propaga e si alza»
(Antonella Anedda, *Geografie*)*

Lo spazio domestico è certamente uno dei topoi dell'arte contemporanea. Spazio che custodisce e, a sua volta, alimenta quel fuoco – forse perduto o addirittura mai posseduto – che è la relazione col mistero di cui vive la letteratura e che affiora in ogni pagina letteraria. Spazio, questo, anche della condivisione, cioè di un'esperienza segnata profondamente dal dialogismo, dal desiderio dell'altro; un approccio dunque relazionale che si compie anche nel tempo dell'osservazione degli oggetti, della descrizione e, soprattutto, dell'ascolto.

Il mistero ci arriva tramite i fili di una storia, ma paradossalmente è proprio in essa in cui il mistero ha nascosto il fuoco. È da questa problematica che prende le mosse il primo saggio di un prezioso volume come *Il fuoco e il racconto* di Giorgio Agamben. E si chiede Agamben: «Ma in che modo un elemento, la cui presenza è la prova inconfutabile della perdita dell'altro, può testimoniare di quell'assenza, scongiurarne l'ombra e il ricordo?».¹ Ci si potrebbe ricordare allora di un racconto di Walter Benjamin, amico di Scholem, dall'emblematico titolo *Tracciato sulla mobile polvere*, in cui un signore col suo bastone di mogano, seduto, lo teneva e lo muoveva e trascinava leggermente la sabbia disegnando delle lettere: «Sfiorava la sabbia: O e pensavo ad un frutto [...] I e mi vergognavo come accanto a qualcosa di proibito [...] ma questi segni s'intrecciavano l'uno nell'altro [...] e il

¹ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014, p. 14.

primo cominciava già a svanire sotto molti tratti, quando nascevano gli ultimi».² La lingua è allora il filo, una specie di sonda che resiste nella sua precarietà («Lascio che si accumulino la polvere, non la scuoto dai tavoli, dal bordo delle sedie. Mi oppongo a questa inutile fatica»);³ «Non esiste innocenza in questa lingua / ascolta come si spezzano i discorsi [...] La parola si spacca come un legno / come un legno crepita di lato / per metà fuoco / per metà abbandono»;⁴ forse per questo, si legge un po' più avanti nelle pagine di Agamben che scrivere significa non a caso contemplare la lingua.⁵ Ed è lo stesso Benjamin, in un testo del 1929, ad affermare che il mistero è solo possibile quando esso lo si ritrova nella vita quotidiana, cioè: «grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile quotidiano».⁶ La percezione del quotidiano è sorgiva nella sua opacità, nella sua irriducibilità al senso.

2. «Un abbandono fuori di noi»: il gesto dell'ascolto verso l'altro

E vorrei usare il linguaggio *per bisogno*, come si usa un oggetto quotidiano: tavolo, sedia, cappotto. Usarli senza gioco, senza rito, senza allusione, solo con il discernimento del senso e dell'ascolto: le parole degli altri, le nostre, il grido del lattaiolo al mattino.⁷

Limare, togliere il non necessario fino a estinguere me è forse una delle lezioni insegnate da Amelia Rosselli ma anche da Kafka. Parlare agli oggetti «legati / a un abbandono fuori di noi» è una delle dichiarazioni di poetiche trovate fin dai suoi esordi in *Residenze invernali*. Ecco come lo spazio di certa intimità, semplici indizi di un vissuto («cappotto disteso», «cestino con ancora una mela») penetrano e costituiscono gli innumerevoli fili della trama di una vita, di quella solitudine umana. In tal senso, gli oggetti assumono un ruolo più che rilevante, proprio perché portano con sé intrecci affettivi e simbolici. «Non parlavo che al cappotto disteso» è un verso che spalanca lo spazio per niente passivo degli

² Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2010, (ed. or. Frankfurt am Main 1972) III, p. 401.

³ Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Garzanti, 2012, p. 81.

⁴ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 16-17.

⁵ Si rimanda alla prefazione della traduzione brasiliana di *Il fuoco e il racconto* di Patricia Peterle e Andrea Santurbano, *Pensamento e poesia: ética e política*, in Giorgio Agamben, *O fogo e o relato*, São Paulo, Boitempo, 2018, pp. 7-25.

⁶ Benjamin, *Opere complete*, III, p. 211.

⁷ Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi Editore, 1997, p. 53.

oggetti, che non subiscono l'azione – non si tratta di un parlare degli oggetti⁸ – ma sono essi stessi gli agenti di un ascolto. Quel «cappotto disteso» o il «cestino con ancora una mela» non lasciano di parlare dell'io, di quella solitudine e abbandono che sono dei tratti profondi di questa scrittura.

Ora tutto si quietava, tutto raggiunge il buio

Non parlavo che al cappotto disteso
al cestino con ancora una mela
ai miei oggetti legati
a un abbandono fuori di noi
eppure con noi, dentro la notte
inascoltati.⁹

Gli oggetti sono, si legge in clausola finale, appunto «inascoltati», ed è qui che si iscrive il gesto estetico ed etico di Anedda, una specie di ospitalità, addirittura ospitalità dell'ascolto. Infatti, la voce della poeta è tessuta e si fa a partire dall'ascolto.¹⁰ L'immagine del cappotto nei versi sopra citati ci riporta immediatamente ad un'assenza, ad un vuoto, confermato poi dall'immagine della mela nel cestino (la scelta di «abbandono» fa da cornice a questo scenario), da cui emerge il tratto di inermità. Anedda così si pone fin dall'inizio nel buio in ascolto, cioè sul bordo di un senso che è anche rinvio, un gesto verso il dialogo; o nelle parole di Rilke in una lettera alla pianista Magda von Hatting, del 1° febbraio 1914: «la convinzione di connessioni e consonanze che non saremmo in grado di comprendere [...] nel mio udito divenuto perfettamente chiaro per il lungo silenzio della notte, si era inciso [...] il profilo di quella gota».¹¹ Il rivolgersi e mettersi in ascolto è ciò che consente di recuperare un'attenzione verso la dimensione del sensibile e dell'intelligibile. Parlando di questa disponibilità etica, non si può non ricordare un libro come *All'Ascolto* di Jean-Luc Nancy, in cui per il filosofo l'ascolto assume una 'tonalità ontologica' per arrivare a concepire la realtà stessa come una fitta trama singolare/plurale, un vibrante «piegarsi, ripiegarsi

⁸ A questo proposito si veda il saggio di Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism», 5 (2010), pp. 315-330.

⁹ Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Roma, Stamperia Bulla, 1989, p. 15.

¹⁰ Si rimanda ad Antonella Anedda *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*. Milano, Feltrinelli, 2000, p. 150.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Lettere a una pianista*, trad. it. di Marco Russo, a cura di Enrica Lisciani Petrini, in «Micromega», 5 (2002), pp. 67-68.

dispiegarsi» di rinvii.¹² E proprio per questo dirà Nancy, l'ascolto (ma anche il suono) non sono veicoli di significati preesistenti, non hanno sensi già dati, ma si svelano come spazi in cui il senso stesso si costituisce. Si tratta di un'altra modalità di pensare e rapportarsi con il senso, cioè l'accadere di uno spazio-tempo, in cui l'ascolto fa sì che il suono sia relazionale,¹³ generando una modalità più che singolare del corpo di chi si mette appunto in ascolto. Essere all'ascolto, pertanto, significa essere al contempo fuori e dentro, c'entra allora con l'idea di spartizione, condivisione, partecipazione e contagio.

Una volta identificata questa strada dell'ascolto, le altre voci diventano un'esigenza inevitabile. Dalla lettura di un testo della letteratura russa, che le è più che cara, lei stessa si interroga a partire dai *Fratelli Karamazov* su cosa può stare accanto alla ferita della sofferenza, su cosa si può opporre al male. Le risposte trovate riecheggiano tale posizione una volta che le risposte non vanno nella direzione folle del rancore, ma vanno verso la «totale alterità di un gesto». Non bastano ormai più i buoni sentimenti, il credere in un ipotetico umanismo per sempre fallito. La mitezza, o forse leggerezza, è già presente nel titolo di questo brano, «Mangiare frittelle», che implica una condivisione, un contagio: un dono per un abbandono. Cioè, *l'hic et nunc*: «Le frittelle, il tempo quieto dell'*epulum* sono l'improvviso azzerarsi di una distanza, sono le cose, le parole senza recinto. Sono cibo e voci di bambini che gridano "Urrà per Karamazov"».¹⁴

Questo stesso libro, *Cosa sono gli anni*, può essere letto fin dal titolo (un'eco di *What are years* [1941] di Marianne Moore) come un gesto che esige la presenza degli altri, cioè di autori e personaggi che hanno segnato e sono diventati veri e propri compagni di scrittura. I ventuno scritti che lo compongono possono essere definiti come interstiziali perché non rientrano in nessun tipo di categoria classificatoria, essi al contempo sono frammentari, diaristici, saggistici, a volte col tono del racconto, ma il tutto condito in questa «zona di indistinzione» con il pizzico inevitabile del poetico.¹⁵ La sua voce in queste pagine si fa insieme a quelle di Kavafis, Moore, Dickinson, Rublëv, Madel'stam, Cvetaeva, Rilke, Achmatova, Pasternak e tanti altri che popolano gli innumerevoli incontri di carta. Non è una semplice cosa che il libro successivo sia un altro libro di incontri, uno stare ancora insieme, in cui chi dice "io", porta inevitabilmente con sé una piccola costellazione. *Nomi distanti* (1998), in effetti, offre una specie di casa-scrittura, i cui mattoni appartengono a diverse voci che si incrociano. Di fatto, è ancora una

¹² Jean-Luc Nancy, *All'Ascolto*, Milano, Raffaele Cortina, 2004 (ed. or. Paris 2002).

¹³ Caterina Verbaro parla di «spazio di relazione» nel suo saggio *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), p. 24.

¹⁴ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 89.

¹⁵ Emanuele Trevi, *Un cuore spezzato sa aprirsi alla gioia*, in «il manifesto», 17 aprile 2003, pp. 12-13.

volta questo il gesto di Anedda, ma ora abbiamo forse uno spazio più intimo, cioè quello dello scrivere in proprio insieme all'altro, o meglio, stando all'ascolto dell'altro trovare una scrittura interstiziale, né traduzione né soltanto in proprio. Il suo «Libro Segreto» nelle parole di un lettore raffinato e perspicace quale Andrea Cortellessa, pagine di identità rivelatoria e obliqua.¹⁶ Anedda allora sceglie e seleziona testi e autori a lei cari, letture che l'hanno accompagnata e continuano ad accompagnarla, relazioni che vanno oltre la fisicità della pagina cartacea. Un pellegrinaggio attraverso le lingue, il verso e la poeticità dell'altro, o meglio, un'immersione totale attraverso il gesto della traduzione. L'operazione qui sostenuta ha a che vedere con la sopravvivenza dell'altro, ma anche di sé stessa. Un libro strano, di complessa composizione perché accoglie una costellazione di voci, tra cui Tjutčev, Mandel'stam, Pound che formano questo «mare di lingue». Volti e corpi al buio, richiami e risposte, dice la stessa Anedda, che remano verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile. Una piccola raccolta di testi e autori con cui la poeta concretizza e registra l'intensa relazione già esistente, che può diventare una «terza via», terza voce, terzo spazio.

Un rituale (come quello del cucito, il movimento dell'ago e del filo che unisce cose in lontananza) che si ripete sulle pagine, sempre uguale ma sempre diverso, a partire dal testo rivisitato da Anedda, seguito dal testo di partenza in lingua straniera e, infine, da una traduzione che ha circolato o circola, realizzata da un altro traduttore, il cui nome viene indicato. La traduzione stessa diventa la miccia di un altro testo, di un altro destino, apre uno spazio performativo, una sopravvivenza che inevitabilmente produce altra vita.¹⁷ Operazione questa di ospitalità, in cui si offre una possibile abitazione altrove. La presenza dell'intruso contribuisce a forgiare questa lingua sempre inesprimibile, sempre altra: una lingua, un essere che sopravvive a sé stesso.¹⁸ Infatti, come sottolinea Anedda, si viaggia per vedere il proprio viaggio riflesso nel corpo e nel pensiero; e potremmo aggiungere che questo corpo è anche quello del linguaggio: conoscenza, errore e silenzio.¹⁹ Il gioco qui esplorato porta in sé allora qualcosa che continua nel regno del mistero, in cui i movimenti di avvicinamento e allontanamento sono messi alla prova e necessari a questo gioco sfinito. In un testo dedicato a Maria Lai, Anedda citandola pare riferirsi al suo stesso laboratorio: «Chi avrà tra le mani queste pagine bianche potrà forse riprendere il filo di queste memorie, coi propri poeti, i

¹⁶ Andrea Cortellessa, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, p. 151.

¹⁷ Si rimanda a Patricia Peterle, *À escuta da poesia*, Belo Horizonte, Relicário, 2023, pp. 191-213.

¹⁸ Si rimanda a Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet, 2007 (ed. or. Paris 2007).

¹⁹ Si rimanda ad Anedda, *Nomi Distanti*, p. 8.

pensieri e i sogni”. L’augurio è quello di un dialogo con “l’altro da sé, fratello e straniero”».²⁰



Fig. 1: Maria Lai, *Libro scalpo n.3*, 1987, carta, filo, 23 x 47 cm courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2023

²⁰ Antonella Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano*, Milano, 5 Continents Editions, 2019, p. 85.



Fig. 2: Maria Lai, *Sogni chiari nel buio*, 2009, filo, spago, stoffa, tempera, velluto, 31,5 x 32 cm
courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2023

Adele Bardazzi, infatti, nel suo saggio dedicato ad Anedda e Lai, mette in luce appunto il processo, cioè la riflessione del «*in the making*»²¹ presente in questi due laboratori, che tocca la grammatica del poetico, anzi le percezioni di determinate strutture-basi di questo stesso linguaggio. C'è un'etica nei confronti di questo altro, c'è un'esigenza della presenza dell'altro che non lo elimina, ma lo riconosce e lo accoglie, scuotendo e facendo tremare le fondamenta del linguaggio. È qui che il significato, precipita da un abisso all'altro, rischiando di perdersi in profondità, in una lontananza; o per continuare con le parole di Anedda nel suo più recente *Geografie* (2021): «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento» e ancora «Il sonno era arrivato poco dopo, in camera, insieme al vocio di una lingua straniera che spesso è uno dei sonniferi migliori».²² La complessa performance messa in atto in *Nomi Distanti* mette in evidenza lo spazio sempre più sfilacciato dell'«io»: «Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il

²¹ Adele Bardazzi, *The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), p. 105.

²² Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.

richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile». ²³ E ciò si concretizza in versi come: «Verrò quando non sarò più io, ma una ciotola che raccoglie». ²⁴ Un alloggio da lontano che attraversa i nomi, le barche e il riferimento straniante alla ciotola. Mantenimento in modo obliquo e deposizione dell'io pare essere il moto serpeggiante di Anedda. Questo paradossale verso è il primo della sezione dedicata a Emily Brontë in *Nomi Distanti*. Il verbo «verrò» inizia il moto deposizionale del soggetto "io", e l'"io" si trasforma in un contenitore (una ciotola) messo alla disposizione del gesto etico di raccogliere. È quell'"io" la cui esistenza viene appunto data dalla precarietà, come si legge fin dal titolo di *Pelle, polvere* in *Historiae*; qui la pelle è quella caduta sul divano, quella che si perde ogni giorno si sparge, sui mobili, diventando appunto polvere. Un "io", dunque, che, come la pelle del corpo, può solo presentarsi sottoforma di «atomi sparsi». E questa presa di posizione si ripete in più momenti di *Historiae* come in un'altra poesia scelta e letta dalla stessa Anedda in un incontro remoto promosso dall'Università di Siena. Prima però della lettura della poesia, è la stessa Anedda a ribadire la sua presa di posizione: «eppure non ha senso / rimpiangere» ²⁵ l'io:

Nuvole, io

I

Il documento viene salvato, lo schermo torna grigio,
 lo stesso grigio topo del cielo.
 Vorrei disfarmi dell'io è la moda che prescrive la critica
 ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome.
 Al massimo lo declino al plurale. Dico noi
 e mi sento falsamente magnanima.
 Dire voi e tu mi dà disagio come accusare.
 La terza persona mi confonde ogni volta con il sesso.
 Alla fine torno all'io che finge di esistere,
 ma è una busta come quelle usate per la spesa

²³ Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.

²⁴ Anedda, *Nomi distanti*, p. 61. E riprendendo dalla postfazione di Cortellessa: «Ma se ogni traduzione (come la metafora, retoricamente, nella partizione interna della lingua) è una *figura di spostamento*, cioè di *movimento*, ogni poeta è un traduttore» (Ivi, p. 164).

²⁵ Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 22. Per Stefano Bottero «l'irreparabilità della condizione dell'essere al mondo può essere scorta con la nitidezza di una versificazione che, nel descriverne la processualità ineluttabile, scarta ogni inessenzialità retorica» (Stefano Bottero, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, su *Nuovi Argomenti.net*, 28 ottobre 2020).

piena di verdure o pesce surgelato.
Io con l'io mi nascondo
chiamando a raccolta quello che sappiamo:
abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia.
Dunque riapro la finestra dello schermo,
ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera.
Salvo in una nube l'insalvabile.²⁶

Versi in cui riecheggia il titolo della precedente raccolta *Salva con nome*, in cui lo spazio domestico si fa più «aggressivo».²⁷ Qual io si potrebbe – se fosse possibile – salvare? Non quello aurorale, non il mascheramento «magnanimo» del noi. Quello che sussiste e resiste è appunto l'unica via, cioè la frammentarietà, quei «mattoncini» – ma pure gli oggetti – di un'esistenza cosciente del suo fingere e che proprio per questo riesce a distaccarsi da sé. Un "io" paragonato non ad un oggetto di dimensione sacrale, ma alla busta della spesa, ossia un altro appunto contenitore.

3. *Occupare lo spazio: la deterritorializzazione del domestico*

Ma torniamo al cuore del discorso qui proposto.

Nel libro d'esordio, l'aggettivo invernale caratterizza le «residenze» e può pure essere letto come un'allegoria del nostro tempo (la sua stanza), ossia, è carico di una dimensione politica, economica e sociale, come ha ben sottolineato Massimo Raffaelli.²⁸ Il freddo di un tempo vacuo, anni dopo si anestetizza in una specie di finta tregua in *Notti di pace occidentale* (1999).

Lo spazio intimo della casa, «dove le cose sono più usuali, riconoscibili», acquisisce nel laboratorio poetico di Antonella Anedda un significato altro, più fitto, dal momento in cui è da qui che si guarda e si parla di cose che accadono fuori da esso. È appunto da un 'contenitore' che questa voce viene, da un corpo

²⁶ Il video dell'incontro avvenuto il 4 febbraio 2021, introdotto da Nicolò Scaffai e con la partecipazione di Riccardo Donati è reperibile su YouTube (vedi sitografia).

²⁷ Gilda Policastro, *La poetica del dettaglio. Su "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*², 16 dicembre 2018.

²⁸ «[...] il titolo poteva alludere al grande freddo d'etica e ideali tuttora perdurante, Antonella Anedda aveva fornito il diagramma di una poesia, sottotraccia, politica che ben la distingueva dalla media dei coetanei» (Massimo Raffaelli, *Prose e versi tra ombra e penombra*, in «il manifesto», 20 aprile 2000, p. 13).

consapevole della sua precarietà. La realtà domestica, alcuni di questi spazi vengono privilegiati in questo laboratorio, come per esempio quello della cucina, rasenta un'esigenza, un'urgenza. È allora dal guscio della casa, spazio di intimità e sensibilmente femminile, che lo sguardo di Anedda attraversa degli abissi.

Sole silenzioso sulle coperte, sui pavimenti
sulle tazze della colazione e lo smalto del vassoio.
Sì. Non benedetto abbastanza ogni risveglio e vivo
non ancora malato non ancora schiavo.²⁹

Insieme alle «tazze della colazione», al «vassoio» dei versi succitati appartenenti a *Il catalogo della gioia*, la sua pagina è fatta da una comunità di utensili casalinghi: pentole, busta di plastica (che si fa presente anche in *Dal balcone del corpo*), bottiglie, bicchieri, piatti, lenzuola, cibo, stoviglie, panni stesi, letti, ma anche l'aspirapolvere, il frigorifero, il computer. Oggetti che appartengono ad un quotidiano vivo spesso non leggibile, ma che agli occhi di Anedda sono più che vivi perché portano con sé una loro vita del tutto speciale, un *hic et nunc*, un rapporto. La conoscenza del mondo per dirla con Sereni, allievo di Antonio Banfi, è mediata anche dal coinvolgimento nel mondo, da una rete di relazioni che pian piano si accumula e si intreccia; animando così gli oggetti, la cui vita può essere molto più lunga di quella umana. La parola poetica qui potrebbe avere il compito di riaccendere la fiamma delle cose, di restituire il loro fantasma («le mappe delle parole»);³⁰ in tal senso l'opera sarebbe «il veicolo stesso dell'inafferrabile».³¹

Oggetti che allora assumono nello spazio del poetico altre significanze, concrezioni. In un testo dedicato a Maria Lai, è lei stessa ad affermare: E «l'ago non è uno spillo, lo spillo è transitorio, punge ma non unisce, l'ago ridà vita al tessuto, trasforma l'inerzia della materia in qualcosa che può avere a che fare e vedere con la vita, la pelle, il cibo».³² Una voce sottilissima a cui non appartengono però toni di lamentazione, ma la cui potenza viene data dalla capacità reale di esporsi e di mettersi all'ascolto. La tragedia del mondo come si legge in un testo ora in *Cosa sono gli anni* mette in luce la necessità,

²⁹ Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 16.

³⁰ Anedda, *Salva con nome*, p. 39.

³¹ Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 51.

³² Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti*, p. 93. Ma si potrebbe ricordare anche una sua poesia: «Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro / guarda una foglia come viene soffiata lontano [...] / Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia. / Per questo cucio, cucio, cucio» (Anedda, *Salva con nome*, p. 65).

«l'incrollabilità della protezione».³³

In tal senso, lo spazio della casa si apre e si sdoppia divenendo al contempo osservatorio, tana, prigione nonché spazio cimiteriale. E tutti questi significati coesistono perché abitare, al di là di occupare una determinata posizione nello spazio, sta per soprattutto un fitto intreccio di rapportarsi sia con le cose sia con le persone. Più che accogliere corpi, le nostre case accolgono forme di intimità, modi di vita, un piccolo-infinito pugno di vissuto, un'economia degli affetti e della cura. Però parallelamente è anche dentro questo medesimo spazio che si sono costruite e riaffermate delle disuguaglianze nel corso della nostra storia. La realtà può essere detta solo mediante la lingua di un abbondono; perciò, forse «Le parole non significano ma prendono il posto di oggetti e immagini. È la forza, l'altezza di un pensiero che ha bruciato ogni scoria, che ha sconfitto la sua stessa astrazione. Solo così il racconto può essere ascoltato e l'indicibile udito a distanza».³⁴ Come sottolinea Riccardo Donati, «la *praxis* dell'accudire», questo gesto verso l'altro, diviene in questa scrittura un tratto fondamentale «su cui si fonda il nucleo primario, pratico-poetico, del lavoro di un'autrice da sempre convinta che "l'indifferenza a se stessi può trasformarsi in forza"».³⁵

La cucina, allora, ha un posto emblematico e singolare. Se da un lato è appunto spazio per eccellenza dell'intimità, della socialità dentro/fuori le mura, di quel fuoco che va sorvegliato e mantenuto e quindi spazio di protezione dell'io, dall'altro non smette di essere al contempo quello dell'oppressione domestica, silenziosa e invisibile. Risemantizzare il territorio e il paesaggio domestico è la proposta dell'artista americana Martha Rosler in uno dei suoi lavori più noti, cioè, *Semiotics of the Kitchen*, del 1975. In questo video concettuale e femminista, l'artista dietro ad un tavolo spiega l'utilizzo e la funzione di vari utensili organizzati e allineati davanti a lei. Una performance ironicamente didattica che riunisce il vocabolario degli oggetti forse più usati in cucina. Rosler spiega e poi simula l'uso di questi attrezzi e, mentre va avanti pian piano, i toni della voce e la gesticolazione diventano sempre più violenti ed aggressivi. Quella della Rosler è la denuncia di una routine opprimente, di una cucina-prigione. Straniamento e familiarità sono anche le sensazioni provocate da questo video, una specie di distonia che riesce a catturare e a mantenere l'attenzione dinnanzi ad un repertorio ormai troppo noto. Attraverso la parodia di un programma di cucina dell'epoca, con un tocco di ironia tragica, quello che compone la Rosler è in verità un ricettario delle frustrazioni della donna americana.

³³ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 78.

³⁴ Ivi, p. 79.

³⁵ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti*, Roma, Carocci, 2020, p. 52.

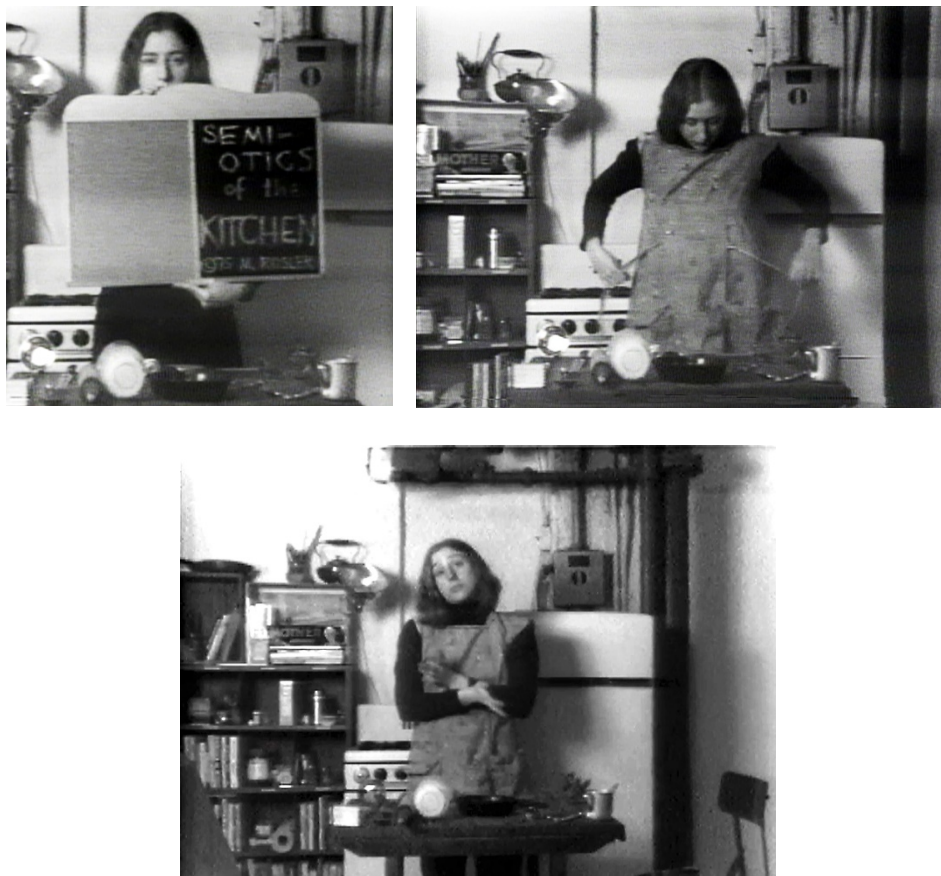


Fig. 3, 4 e 5: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Courtesy of the artist.

Semiotics of the kitchen inizia con uno zoom che inquadra la protagonista e una lavagna, sulla quale c'è scritto il titolo del video ed il copyright. Poi la protagonista veste il primo elemento dei suoi attrezzi, cioè, il grembiule («apron» in inglese, pezzo emblematico della casalinga), e procede in ordine alfabetico («ogni mattone compone un alfabeto in rovina»)³⁶ pronunciando il nome e facendo vedere degli oggetti davanti e vicini a sé. Helen Molesworth nel suo saggio *House Work and Art Work*,³⁷ mette in risalto il fatto che sullo sfondo del video c'è non casualmente un libro il cui titolo è *MOTHER*, il quale di per sé evocando le figure della madre e della moglie si presenta anche come un segno della rottura provocata dall'atteggiamento bizzarro della performance; pare, dice inoltre la Molesworth, un pezzo scritto da Bertolt Brecht.

³⁶ Anedda, *Salva con nome*, p. 35.

³⁷ Helen Molesworth, *House Work and Art Work*, in «October», 92 (2000), pp. 71-97.



Fig. 6, 7, 8 e 9: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Courtesy of the artist.

All'inizio l'andamento è di pacato didascalismo, due oggetti però non casualmente interrompono il ritmo di quest'armonia dissonante, *ice-pick* e *knife*, angoli privilegiati per esplorare altre zone. In effetti, si nota bene il modo con cui la Rosler impugna il coltello e il picchetto da ghiaccio. Nelle ultime lettere (U, V, W, X, Y e Z) gli attrezzi da cucina vengono sostituiti dai gesti corporali di Rosler, i quali intensificano la problematizzazione dell'uso quotidiano dei significanti e significati della cucina. Secondo Rachel Haidu: «[...] Rosler's parodic demonstration, it seems clear that she is showing us how objects can be misused, their use-value or utility evacuated».³⁸ L'operazione e il montaggio artistico in questo caso permettono la critica del segno e del suo valore d'uso: «La cucina è un promontorio. Le pentole sono scogli divorati da un vento-lupo che soffia e corre in cerchio nell'isola»³⁹ o ancora in un verso più agghiacciante di *Salva con nome*: «Posiamo con cura i tovaglioli / e dal lino si sollevano demòni».⁴⁰

³⁸ Rachel Haidu, «Women at home». *Martha Rosler and Yvonne Rainer*, in *French Theory and American Art*, a cura di Anaël Lejeune, Olivier Mignon e Raphaël Pirenne, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 347.

³⁹ Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 39.

⁴⁰ Anedda, *Salva con nome*, p. 88.

Se devo scrivere poesie ora che invecchio
voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi
prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,
tenermi compagnia come le cipolle nella luce
mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati
appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco
scambiando la penna col coltello.⁴¹

I demòni si sollevano dalla trama del tessuto di lino, così come il coltello-penna che dovrebbe preparare il cibo-nutimento ferisce. C'è in un certo senso anche qui un capovolgimento, quel familiare che da un momento all'altro (occhiali appannati) diviene straniante e perturbante (*Unheimliche*). Qui c'è certamente più di un punto di contatto con il lavoro di Rosler, quando si pensa all'operazione di rielaborazione di questi segni ed alla rivalutazione di alcuni spazi, oggetti e azione, come appunto la cucina, l'ago, il cucire. Viene scartata qualsiasi tipo di gioiosa fenomenologia del domestico, ciò che ne viene fuori sono appunto i sentimenti contrastanti. Tuttavia, per Anedda che parla in un altro momento, non più quello delle effervescenti proteste degli anni '60 e '70 della Rosler, la cucina sta per lo spazio dell'arcaico, per uno spazio in cui il tempo può essere sospeso, per uno spazio-grumo di riconoscimenti e di certe abitudini di ieri e di oggi. Il domestico allora per Anedda possiede una valenza anche positiva, dal momento in cui può ospitare un angolo prospettico verso il fuori, il mondo, ma ciò in assoluto non significa che si stia parlando di una *pace* domestica:

(In cucina dove le cose sono più usuali, riconoscibili). In una cucina si ha l'impressione di sopravvivere, il fuoco sorvegliato, il fresco o il calore. Immagini, alcune vissute, altre no, anche brandelli, ritagli di giornali e riviste, case altrui, cucine altrui magari intraviste da una finestra, da una porta aperta e poi smontate, rimontate. L'acqua bolle, qualcuno racconta, fa freddo. Abbiamo bisogno d'altro? L'agire rotola fuori, schizza sull'asfalto e rivela la sua infondatezza. L'abitudine fa preparare un pasto, l'abitudine dà il ritmo alle nostre vite altrimenti votate al disordine.⁴²

Non a caso in un testo intitolato stranamente *Un'epigrafe*, in *Cosa sono gli anni*, si legge che la realtà ha bisogno di protezione, che «le case crollano, interi mondi scompaiono, noi siamo sempre sul punto di andare» e se il linguaggio, nella sua precarietà può fare qualcosa è «sterrare uno spazio all'interno del quale

⁴¹ Ivi, p. 111.

⁴² Anedda, *Geografie*, p. 95.

gli essere respirino, abbiano durata e luce».⁴³ È da qui che prende avvio quel «viaggio verso gli altri», quella responsabilità verso «il dolore altrui».⁴⁴ È appunto questo uno dei nodi di questa scrittura minuta, di toni bassi e di grande potenza. Ecco qui quindi il suo procedere messo a fuoco ed esposto in un libro fondamentale, «libro di gratitudine e rapine»: *Cosa sono gli anni*, fatto di dettagli, montaggio, ricucito con i frammenti di letture, di pensieri e versi di altri che ora le appartengono. Gli oggetti hanno una grande potenza nascosta, quando diventano quelle fessure inafferrabili attraverso le quali diviene possibile «accogliere l'universale»: ⁴⁵ il dolore, le sofferenze, l'esistenza stessa, la resistenza.

Accade che una luce filtrando fredda da una vetrata italiana getti un arco ai padiglioni Pietroburghesi, fino all'immagine di una dacia ove un bicchiere gela tintinna. Può accadere che le forme del nostro mondo, ciò che accompagna con gli uccelli il mattino: la tazza, il latte, la fiamma, i suoni confusi oltre le piante e le pareti, siano illuminati davvero solo dalla distanza e resi concreti solo dall'eco di una voce. Ci sono versi che si possono immaginare scritti solo nella povertà di una cucina, accanto a una minestra che bolle, a una sedia intiepidita dal fuoco. Capiamo che fino alla fine gli oggetti saranno mischiati al linguaggio: terracotta e luce, pesantezza della materia e grazia della conoscenza.⁴⁶

La scrittura, ma anche la lettura, viene condotta da questa «bassa voce», che vede mentre legge in una domenica mattina l'allontanarsi sul mare di una barca. La scrittura di Anedda – lieve profonda tagliente – non lascia immune il suo lettore, trascinandolo in altri mondi («Come parlare a quei cuori come non provare vergogna per la durezza del cielo?»),⁴⁷ attraverso esplorazioni insolite, ed è qui che entra in scena uno sguardo verso quello che si potrebbe definire «semiotica della cucina», sia per parlare di cose più intime – incontri tra vivi e morti – sia per trattare di questioni che sono all'ordine del giorno della nostra attualità. Come avverte Roberto Galaverni, riprendendo le parole di un poeta centrale per Anedda come Franco Fortini, che a sua volta commenta Brecht: «È come se lo sguardo chiedesse protezione e pietà a oggetti immediatamente

⁴³ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 90.

⁴⁴ Ivi, p. 92.

⁴⁵ Ivi, p. 95.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 85.

circostanti, evocando, per contrasto, l'enorme globo della violenza storica. Le cose diventano metonimie della sopravvivenza».⁴⁸

A caratterizzare l'attacco del libro del '99 è una sensazione inquietante quella di chi vede dal buio o da un balcone più che radioso; disagio consonante a quello che si legge nella continuazione dei versi: «al nero / di un tempo che compone / nello spazio battuto dai miei piedi una terra lentissima – promessa».⁴⁹ Il «gesto / di minima luce» messo in una posizione strategica di chiusura della seconda poesia di *Notti di pace occidentale* è quello scelto accanto alla consapevolezza della «polvere che gettano a tacere»; al «coraggio obliquo»; e, soprattutto, ad una lingua voluta anonima («volevo che una lingua anonima / – la mia – / parlasse di molte morte anonime»). L'io qui riconferma l'atteggiamento del deporsi, del denudarsi, forse per poter «da un luogo andare a un altro» o inventare «per quella lingua un deserto».⁵⁰

Gli oggetti, così emblematici come si è visto prima, in queste pagine continuano ad avere un ruolo fondamentale, tra innocenza e lontananza, il buio e gli inseguiti, sono appunto loro a denunciare uno stato larvale e di totale nudità:

Nulla in realtà ci chiama
 eppure ci accostiamo agli oggetti
 quasi fossero gli echi di una voce
 l'annuncio indifeso di altre vite.
 L'acqua nera, la sagoma del cane contro il molo.
 Nessuno può dirli ricordi e fischiare davvero come allora
 ma noi vediamo le tre stanze, lo scatto
 di chi ancora viveva
 e a un tratto gli armadi ci rimandano
 un fuoco errante la stella di un viso.⁵¹

Questa è la seconda strofa della poesia XIV della prima e omonima sezione di *Notti di pace occidentale*, i cui versi finali sono: «Basta un gesto: il rovescio di un gomito che spegne una candela // Di colpo diventiamo ciò che aveva tremato».⁵² E tutto questo prende avvio da una dimensione lontana che graffia questa stessa distanza: «la più innocente tra le cose lontane: / nicchia di tavolo e mela».⁵³ È

⁴⁸ Roberto Galaverni, *Antonella e Amelia. Lettura di Per un nuovo inverno dell'Anedda*, in «Nuovi Argomenti», V serie, 10 (2000), pp. 279-300; ora in *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254.

⁴⁹ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 11.

⁵⁰ Ivi, pp. 14 e 16.

⁵¹ Ivi, p. 26.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

senza dubbio volume che arde. È in effetti un libro più che significativo da questa prospettiva, proprio perché porta con sé le inquietudini di un secolo che si sta chiudendo e, al contempo, guarda con altrettanta inquietudine a quello nuovo che si avvicina: «l'idea di un Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e di un'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita»,⁵⁴ si legge nella *Nota* in coda al volume. In queste pagine dunque il termine «cucina» si fa presente in più testi e si conferma come uno spazio-chiave per leggere questa «tregua», questo finto stare al mondo («guace» nelle parole di Magrelli).⁵⁵ Sono queste le *notti di pace occidentale*, quello che «chiamiamo pace / ha solo il breve sollievo della tregua». Parole che non possono che ricordare nella costellazione di questo saggio un altro lavoro della Rosler, che porta nel titolo il conflitto esposto da Anedda nei suoi versi: *House Beautiful: Bringing the war home*, tra il 1967 e il 1972. Se Anedda, come sappiamo scrive *Notti di pace occidentale*, pensando ai conflitti del Golfo e del Kosovo, che stanno chiudendo tutto un secolo, Rosler mette in atto il suo progetto proprio quando l'intervento degli Stati Uniti in Vietnam diventa più duro. Il soggiorno della donna americana, con gli attrezzi più moderni e ambiti dal consumo, diviene ora il soggiorno in cui, nella lontananza vicina ('qua' e 'là'), è in corso una guerra non più filtrata dai servizi televisivi dell'epoca.



⁵⁴ Ivi, p. 71.

⁵⁵ Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 5, ora in Valerio Magrelli, *Le Cavie*, Torino, Einaudi, 2018, p. 385.



Fig. 10 e 11: Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, c. 1967-1972. Courtesy of the artist; Martha Rosler, *House Beautiful: Giacometti* from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, c. 1967-72. Courtesy of the artist.

Come in altri lavori di questa serie di un fotomontaggio, la scena è sconvolgente: una normale casalinga con l'aspirapolvere pulisce le tende, quando le apre si spalanca con una scena di guerra, due soldati armati in un fronte.⁵⁶ La raffinata tenda è in consonanza con la pettinatura della casalinga e in confronto con il bianco nero del paesaggio pietroso. Nella seconda immagine la contrapposizione tra i due mondi viene ancora più sottolineata dall'organizzazione degli oggetti appunto nello spazio della casa. L'ambiente è quello di un salotto con dei fiori, divani, sedie, tappeti, però le opere d'arte appese condividono lo spazio delle pareti con due immagini di corpi arresi, morti. Si tratta in realtà di una lunga immagine di molte persone morte, i cui corpi sono stati portati a riva lungo un fiume. L'immagine è solo divisa in due dalla struttura della casa. I colori pastelli contrastano con il bianco e nero delle immagini belliche. Un elemento che attrae lo sguardo proprio perché sbilancia l'armonia dell'organizzazione della casa, è quello che pare muoversi mentre tutto il resto viene raffigurato nella sua staticità. La statua in fondo, che pare camminare nella direzione di una delle immagini di guerra, si riconosce subito dato lo stile secco e inconfondibile di Giacometti (uno che vedeva nell'arte il giusto mezzo per cercare di capire ciò che chiamiamo di mondo esterno). La statua presente nel fotomontaggio di Rosler espone l'aberrazione delle violenze e porta con sé un profondo dolore e un'immensa condizione di solitudine.⁵⁷ Si chiedeva dunque

⁵⁶ Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* from the series *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-1972), altre immagini su moma.org (vedi sitografia).

⁵⁷ Si rimanda anche al film disponibile sul sito del MoMA in cui Martha Rosler parla del suo progetto *House Beautiful (Bringing the War Home)* (1967-72) (vedi sitografia).

Rosler come si poteva cenare vedendo e sapendo di quello stava succedendo. Il collage è stato un modo di evocare e concretizzare la guerra lontana, portandola veramente dentro casa: o per dirla con Didi-Huberman *Quando le immagini prendono posizione*.

Responsabilità è un termine che allora può essere pensato sia per il lavoro della Rosler sia per quello di Anedda, ma come si è già accennato, anche qui ci sono delle differenze. Il varco della tenda nell'ordinata casa americana è senza dubbio una presa di posizione. Lo spazio domestico della Rosler si inserisce nell'esposizione diretta della rottura, elemento essenziale del montaggio, incidendo nella narrativa e nel sentimento di straniamento che ne scaturisce. Anedda a sua volta, per riprendere il titolo di un capitolo del volume di Didi-Huberman, si mette all'ascolto, come è già stato accennato prima, e addirittura si colloca a *disposizione delle cose*, osservando le loro estraneità si aguzza la vista. In una sua poesia sono addirittura forniti al lettore particolari circa l'ambiente familiare e l'ora del giorno, sono evocati i primi gesti di una giornata che è appena cominciata a mettersi in moto: «Questa è la cucina alle sette / questo è il polso immerso nel lavabo».⁵⁸ I versi iniziali, seguiti da altri che parlano del buio, del latte e della brina sui balconi, aiutano a cucire un'atmosfera che si rovescia nella seconda strofa: «Tutto si perde / tutto viene scagliato lontano. Il mondo si trasforma in polvere / in quella sabbia che i condannati vedono / prima di colpirla con la nuca».⁵⁹ All'ironia del titolo di questo libro di Anedda fa da contraltare un elemento tragico, che dà voce – qui e altrove – ai diritti violati, dimenticati, cancellati di tutti quelli che sono stati messi a tacere. Il domestico è elemento di deterritorializzazione, si rovescia in luogo di esperienza e territorio da risemantizzare, allo stesso modo che la poesia «non è una casa semmai è una gabbia toracica con le ossa curve che danno aria per respirare».⁶⁰

Da un lato la scrittura di poesia dall'altro il fotomontaggio, le video-installazioni e il collage. Come già diceva Maria Lai, poi ripresa dalla stessa Anedda: «Esistere è occupare spazio, costruire spazio, inventare spazi, specie per chi occupa poco spazio».⁶¹ Ciò che avvicina queste due poetiche, pur nella loro diversità, è appunto quella soglia permeabile di aspetti del quotidiano, della politica, del privato/famigliare, ossia quella trama fatta di finta tranquillità della vita domestica e di violenza del sistema politico, economico o bellico. Ciò che interessa a queste poetiche è mettere in campo soprattutto la tensione provocata

⁵⁸ Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Anedda, *Geografie*, p. 108.

⁶¹ Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti*, p. 95; Franco Massala, *Maria Lai o della leggerezza*, in «Arte/Architettura/Ambiente», 6 (2003), p. 13.

dal gesto di rovesciare le concrezioni dei significati di una data situazione quotidiana del tutto comune, svelando stereotipi, arretratezze, complicità (il)leggibili nel sistema di ingiustizie e violenze. In questi percorsi letti in modo trasversale il gesto artistico e poetico si presenta come un'esigenza, un gesto politico ed etico.

Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio
Semplicemente i suoni si alzano più fitti dentro il vento
uno stornire di uccelli e di foresta.
Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima
Combatti nonostante il tremore.
Ma noi parliamo a candele, ad auspici imperfetti
a ombre che abbracciamo con fervore
e la lingua è la stessa che si porta migrando dalle isole
una nube
in gola
che oscura la dizione degli oggetti.⁶²

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014.
- Agamben, Giorgio, *La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.
- Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi Editore, 1997.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*. Roma, Donzelli, 2003.
- Anedda, Antonella, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano*, Milano, 5 Continents Editions, 2019, pp. 68-83.
- Anedda, Antonella, *Nomi Distanti*, Roma, Empiria, 1998.
- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

⁶² Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 69.

- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Roma, Stamperia Bulla.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Garzanti, 2012.
- Anedda, Antonella, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*. Milano, Feltrinelli, 2000
- Bardazzi, Adele, *The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, su «Polisemie», III (2022), pp. 81-114.
- Benjamin, Walter, *Opere complete*, vol. III, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2010 (ed. or. Frankfurt am Main 1972).
- Cortellessa, Andrea, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, 2020, pp. 149-164.
- Didi-Huberman, Georges, *Quando le immagini prendono posizione*, ed. it. a cura di Francesco Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018 (ed. or. Paris 2009).
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti*, Roma, Carocci, 2020.
- Galaverni, Roberto, *Antonella e Amelia. Lettura di Per un nuovo inverno dell'Anedda*, in «Nuovi Argomenti», V serie, 10 (2000), pp. 279-300.
- Galaverni, Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.
- Haidu, Rachel, «*Women at home*»: *Martha Rosler and Yvonne Rainer*, in *French theory and American Art*, a cura di Anaël Lejeune, Olivier Mignon e Raphaël Pirenne, Berlino, Sternberg Press, 2013, p. 347.
- Heller-Roazen, Daniel, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, trad. it. Andrea Cavazzini, Macerata, Quodlibet, 2007 (ed. or. Paris 2007).
- Magrelli, Valerio, *Le cavie*, Torino, Einaudi, 2018.
- Massala, Franco, *Maria Lai o della leggerezza*, in «Arte/Architettura/Ambiente», 6 (2003), pp. 11-14.
- Molesworth, Helen, *House Work and Art Work*, in «October», 92 (2000), pp. 71-97.
- Nancy, Jean-Luc, *All'Ascolto*, trad. it. Enrica Lisciani Petrini, Milano, Raffaele Cortina, 2004 (ed. or. Paris 2002).
- Peterle, Patricia, Santurbano, Andrea, *Pensamento e poesia. Ética e política*, in Giorgio Agamben, *O fogo e o relato*, São Paulo, Boitempo, 2018, pp. 7-25.
- Peterle, Patricia *À escuta da poesia*, Belo Horizonte, Relicário, 2023.

- Pontiggia, Elena, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso, 2017.
- Raffaelli, Massimo, *Prose e versi tra ombra e penombra*, in «il manifesto», 20 aprile 2000, p. 13.
- Rilke, Rainer M., *Lettere a una pianista*, trad. it. di Marco Russo, a cura di Enrica Lisciani Petrini, in «Micromega», 5 (2002), pp. 67-68.
- Rosler, Martha, *Untitled*, in «Assemblage», 41 (2000), p. 69.
- Trevi, Emanuele, *Un cuore spezzato sa aprirsi alla gioia*, in «il manifesto», 17 aprile 2003, pp. 12-13.
- Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), pp. 315-330.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Sitografia

- Antonella Anedda, *Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati, 4 febbraio 2021*, su *YouTube*, 4 febbraio 2021.
<<https://youtu.be/xVQNoow-UN7>>
- Bottero, Stefano, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, su *Nuovi Argomenti.net*, 28 ottobre 2020.
<<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/historiae-o-la-tragedia-dellirrimediabile-su-un-carattere-della-poetica-di-antonella-anedda/>>
- Policastro, Gilda, *La poetica del dettaglio. "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*², 16 dicembre 2018.
<<https://www.leparoleelecose.it/?p=34427>>
- Rosler, Martha, *House Beautiful (Bringing the War Home) (1967-72)*, su *moma.org*.
<<https://www.moma.org/collection/works/152791>>
- Rosler, Martha, *Semiotics of the Kitchen (1975)*, su *moma.org*.
<<https://www.moma.org/collection/works/159788>>
- Rosler, Martha, *Cleaning the Drapes from the series Bringing the War Home: House Beautiful (1967-1972)*, su *moma.org*.
<https://www.moma.org/collection/works/51136?artist_id=6832&page=1&sov_referrer=artist>

IL COLTELLO DELLO SGUARDO

Andrea Cortellessa

«Li ho dovuti fotografare da un catalogo. Sono troppo in alto». Così dice in clausola, il diciassettesimo «ritaglio» della *Vita dei dettagli*, degli angeli che «piangono un morto»: cioè (rivelano le «Soluzioni» in coda alla «Prima parte» del libro, intitolata «Ritagliare»)¹ delle dieci figure librate nel «blu-cobalto spezzato da un temporale»² che sormonta l'*actus tragicus* del *Compianto sul Cristo morto* di Giotto, agli Scrovegni. L'episodio non solo riassume *en raccourci* il cortocircuito di lutto e raccoglimento che l'autrice attribuisce alla contemplazione dell'immagine, e che si ritrova più o meno apertamente enunciato in diversi dei «dettagli» commentati (quello che più si avvicina a farlo in forma esplicita è il nono, dal *Miracolo di San Trifone* di Carpaccio, in cui così si rivolge a un testimone assente: «Tu che sei morto hai visto questo quadro (era una mattina di giugno) con me che vivo ancora. E vedo, vedo, vedo»)³ ma svela pure un arcano tecnologico che da pochi decenni ha rivoluzionato l'antichissima arte dell'*ekphrasis*. Ossia la possibilità di ingrandire a piacimento le immagini, una volta riprodotte, così consentendo di apprezzarne appunto i dettagli che la percezione dal vivo non sarebbe in grado di cogliere: per le loro dimensioni ridotte o, come nel caso di quegli angeli, per la loro distanza dall'osservatore.

Il libro che Anedda confessa averle salato il sangue, *Le Détail* di Daniel Arasse,⁴ è uscito nel 1992 e nella sua prefazione l'autore ricorda un precedente remoto, quello di Kenneth Clark che fra il 1938 e il '41 aveva pubblicato due serie di *Details from Pictures in the National Gallery*: nei quali il giovane direttore del museo, a suo tempo discepolo di Bernard Berenson, grazie alle «nuove tecniche di riproduzione fotografica» aveva potuto condividere coi suoi lettori le «ricompense» elargite

¹ La dilazione editoriale ricerca un effetto di attesa che talvolta nelle riviste di enigmistica veniva (e viene) ottenuto stampando le soluzioni a rovescio, rispetto agli interrogativi cui si riferiscono.

² Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 37.

³ Ivi, p. 21.

⁴ «In un testo ormai classico intitolato *Le détail*, Daniel Arasse erige al dettaglio un monumento appassionato, lo analizza e lo interroga, ne traccia l'evoluzione, ne svela i rischi e l'incanto, riflette sul suo doppio diabolico e divino, insiste sulla intimità e sul delirio. Scrive un grande libro dell'inquietudine» (Ivi, pp. IX-X).

all'osservatore che «scruti pazientemente» i dipinti.⁵ Arasse non lo dice ma erano gli stessi anni, quelli, in cui Walter Benjamin registrava come simili *paraphernalia* tecnologici stessero «trasformando nel modo più incantevole», nelle parole di Paul Valéry, «il concetto di arte medesima».⁶ Grazie appunto alle riproduzioni fotografiche, e a una buona lente d'ingrandimento, come per miracolo ogni lettore poteva fare un'esperienza un tempo riservata a pochi, privilegiati intenditori (come, ricorda Arasse, aveva fatto Delacroix quando ad Anversa s'era fatto portare una scala per avvicinarsi il più possibile alla figura della Maddalena in un dettaglio del *Cristo in Croce* di Rubens: dal brevetto del dagherrotipo, allora, era passato poco più d'un decennio).⁷

Se non lo dice Arasse, lo ha detto di recente Giorgio Agamben: il quale, commentando da par suo uno dei quadri più commentati di ogni tempo, il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Van Eyck, fa notare come l'accostamento da lui operato fra gli zoccoli della signora Arnolfini, visibili al margine inferiore sinistro del quadro, e quelli invece messi "in primo piano" da Van Gogh e memorabilmente commentati da Heidegger nell'*Origine dell'opera d'arte*,⁸ si debba a una «visione ravvicinata [...] che – come ogni sguardo – è storicamente condizionato»: in quanto resa possibile, appunto, dall'introduzione della fotografia. Ricorda pure, Agamben, come per il Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* la perdita della *distanza dalle opere* («*avvicinare*» le cose a sé, spazialmente e umanamente, tanto è un desiderio appassionato delle masse attuali, quanto è la loro tendenza a superare l'unicità di ogni fenomeno mediante la ricezione della sua riproduzione»)⁹ corrispondesse alla «distruzione dell'aura» rappresentata dall'«apparizione unica

⁵ Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di Aurelio Pino, Milano, il Saggiatore, 2007 (ed. or. Paris 1992), p. 11. Questa tradizione della National Gallery prosegue ancor oggi, in ambiente digitale: il sito del museo contiene una sezione nella quale le più di duemila opere ivi riprodotte possono essere visualizzate con un apposito "mirino" di ingrandimento (vedi sitografia).

⁶ Leggermente diversa la traduzione in Paul Valéry, *La conquista dell'ubiquità* [1928], in Id., *Scritti sull'arte*, traduzione di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia [1984], Milano, Abscondita, 2017, p. 121 (riporto quella citata in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], traduzione di Massimo Baldi, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019, p. 141; l'esergo di Valéry è contenuto solo nella quinta stesura, dell'agosto 1936, sulla quale si basa la traduzione di Enrico Filippini della prima edizione italiana, uscita da Einaudi nel 1966).

⁷ L'aneddoto, raccontato da Delacroix nel suo *Diario* al 10 agosto 1850, è ricordato da Arasse alle pp. 219-220 del *Dettaglio*.

⁸ Cfr. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* [1935-1936], in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (ed. or. Frankfurt am Main 1950), pp. 3-69 (e l'intricata discussione ricostruita in *Le scarpe di Van Gogh*, numero monografico a cura di Riccardo Panattoni ed Elio Grazioli di «Riga», 34 [2013]).

⁹ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 148 (corsivo di Benjamin).

di una lontananza per quanto vicina possa essere».¹⁰ Ma sottolinea pure come la «perdita della percezione dell'unicità dell'oggetto *sia* compensata dalla soddisfazione del bisogno di avvicinare le cose per meglio padroneggiarle ed esaminarle a proprio talento – cioè, in ultima analisi, da un'esigenza politica».¹¹ Scriveva infatti Benjamin nel 1936 che, se «*il valore singolare dell'opera d'arte "autentica" ha la propria fondazione nel rituale*», «*suo originario e primo valore d'uso*», la «*funzione sociale dell'arte*» nell'epoca della sua «riproducibilità tecnica» si fonda «*su un'altra prassi: ossia, la sua fondazione sulla politica*».¹²

Aggiunge Agamben che la «lontananza» auratica, secondo Benjamin «distrutta» dalla riproduzione fotografica delle opere d'arte, «ha poco a che fare con una misurabile distanza nello spazio. È, piuttosto, la condizione di ciò che è visto in Dio – cioè, come avrebbe detto Spinoza, *sub quadam eternitatis specie*, “in qualche modo sotto l'aspetto dell'eternità”»¹³ («l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale», postillava infatti Benjamin).¹⁴ Lo fa capire allusivamente il doppio senso dell'espressione di Anedda: gli angeli piangenti di Giotto *sono troppo in alto*, si capisce, non solo per la loro posizione nell'affresco degli Scrovegni. Era stata precisa, ancorché come suo costume allusiva, la notazione di Benjamin: il *valore d'uso* politico delle immagini – cioè la loro idealmente universale messa in comune tecnologica – si sostituisce a quello *rituale*: cioè al loro valore, in senso stretto, *religioso*. Non è casuale l'insistenza di Agamben su questo punto, perché proprio lui ha illustrato meglio di tutti il concetto di *profanazione*. Che consiste nel «liberare ciò che è stato catturato e separato [...] per restituirlo a un possibile uso comune»: così pure capovolgendo l'etimo della religione da «*relegere*», «che veglia a mantenere distinte» la sfera dell'umano e quella del divino, a «*relegare*», che invece le «lega e unisce» fra loro.¹⁵ Può dirsi dunque che la messa in comune del patrimonio iconografico, resa possibile appunto dalle tecnologie di riproduzione delle immagini, assolva alla stessa funzione che in letteratura ha la componente «parodica» della poesia, che – dice il filosofo in uno dei suoi saggi più preziosi – ha la virtù di «confondere e rendere durevolmente

¹⁰ La commentatissima, enigmatica definizione è in *ivi*, p. 147.

¹¹ Giorgio Agamben, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 94-95.

¹² Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 149-159 (corsivi di Benjamin).

¹³ Agamben, *Studiolo*, p. 96.

¹⁴ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 149. Ma, con uno di quei contro-lampi così tipici del suo stile, aggiungeva subito dopo: *l'immagine culturale* «rimane, secondo la sua natura, “lontananza, per quanto vicina possa essere”. La vicinanza, che si può strappare alla sua materia, non pregiudica la lontananza che l'immagine conserva dopo la sua apparizione» (anche questa nota venne aggiunta solo nell'ultima versione del testo).

¹⁵ Giorgio Agamben, *Elogio della profanazione*, in *Id.*, *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005; ora in *Id.*, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023, p. 61.

indiscernibile la soglia che separa il sacro e il profano, l'amore dalla sessualità, il sublime dall'infimo».¹⁶

Anche Anedda, nella *Vita dei dettagli*, compie un gesto similmente *profanante*: il gesto del «sacrificio» (in sé «il dispositivo che attua e regola la separazione» di «cose, luoghi, animali o persone»¹⁷ nella sfera della religione), insistito specie nella luttuosa sezione iniziale, si rovescia in quello del «gioco» – con tanto di «soluzioni». In origine strettamente connesso al sacro, ricorda Agamben, «il gioco libera e distoglie l'umanità dalla sfera del sacro, ma senza semplicemente abolirla»: insieme vi allude, la indica, ma nel restituirla all'uso umano la neutralizza e la libera, cioè appunto la *profana*: «una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso».¹⁸ È significativo che il filosofo indichi proprio nel «Museo» il «luogo tipico» dell'«impossibilità di usare» le «potenze spirituali che definivano la vita degli uomini – «l'arte, la religione, la filosofia, l'idea di natura, perfino la politica» – e si trovano ora collocate in una «dimensione separata», sia o meno fisicamente conclusa in un edificio, dove quelle *potenze* sono al contempo sacralizzate e commercializzate (nel «turismo»: «il culto e l'altare centrale della religione capitalista»¹⁹).

Il *gioco* della *Vita dei dettagli* provvede a profanare non solo le immagini dell'arte, sottraendole alla cornice sacralizzante del Museo per restituirle al libero uso degli umani, ma anche a quella forma altamente tecnicizzata che di questo stesso «gioco» è invalso nella disciplina che, sia pure in forma secolarizzata, nella nostra forma di vita ha finito per «culturalizzare» le immagini: la Storia dell'Arte. Come ha scritto Alberto Casadei, Anedda ha affrancato questa pratica dalla sua «matrice filologico-

¹⁶ Il saggio *Parodia*, pubblicato in volume per la prima volta in *Profanazioni*, è oggi compreso tanto in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021³ (la citazione a p. 160) che nel recentissimo *La mente sgombra* (la citazione alle pp. 33-34). Al riguardo rinvio alla mia postfazione a *Categorie italiane, Profanare il dispositivo* (in particolare alle pp. 263-265). Vale la pena ricordare che nel testo della *Vita dei dettagli* Anedda cita due volte un altro memorabile frammento di Agamben, *Nudità* (nel volume omonimo, Roma, nottetempo, 2009, pp. 83-128; ora in Id., *La mente sgombra*, pp. 136-73): a p. 136 (a proposito di un testo di Henri Cole, in collaborazione con Jenny Holzer) e a p. 89 (a proposito di Philippe Jaccottet davanti a Piero della Francesca e Giorgio Morandi).

¹⁷ Agamben, *Elogio della profanazione*, pp. 60-61.

¹⁸ Ivi, pp. 63-64.

¹⁹ Ivi, pp. 69-70. Agamben si riferisce a un breve testo di Benjamin scritto nel 1921 e pubblicato postumo nel 1986, *Il capitalismo come religione*, negli ultimi anni posto al centro di un importante cantiere interpretativo (se ne veda la traduzione a cura del Seminario permanente di Studi benjaminiani, alle pp. 9-12 del *Culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, a cura di Dario Gentili, Mauro Ponzi ed Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2014 [ed. or. Frankfurt am Main 1985]).

investigativa»,²⁰ e ha aggiunto Eloisa Morra che così vengono «usate le armi dell'iconologia contro sé stesse, facendo riferimento alla molteplicità delle possibilità contenute in ogni immagine, più che al recinto nei quali si tenta di contenerle con l'interpretazione».²¹

Entrambi pensano al cosiddetto «indovinello di Paragone»: sul primo numero della storica rivista, uscito all'inizio del 1950, un breve corsivo del fondatore, Roberto Longhi, metteva in palio un abbonamento gratuito alla rivista a chi, fra i suoi lettori, avesse risolto l'*Indovinello a premio* che consisteva appunto nell'attribuire ai rispettivi autori una serie di dettagli di opere d'arte più o meno celebri (si andava da Matteo di Giovanni a Tiepolo, passando per Carpaccio e Tiziano). Solo un lettore, si leggeva sul numero seguente, era riuscito a identificare tutti e quindici i dettagli di quella «formula di esercitazione piana, dilettevole, stimolante», capace di «incuriosire il lettore» ma che poi «lo stimolerà alla indagine stilistica più seriamente che certe lezioni di analisi universitaria». Il gioco sulla rivista in effetti non verrà più proposto, ma entrerà appunto nelle consuetudini didattiche di Longhi e della sua scuola. A idearlo non era stato però il salace quanto intimidente nume tutelare di «Paragone», bensì un suo discepolo (non allievo diretto) destinato a sua volta alla fama, Giuliano Briganti, ispiratosi a un gioco con lui bambino di suo padre: recitando due versi dell'*Orlando Furioso* per chiedergli poi a quale episodio appartenessero.²² Ma nell'applicarlo alle immagini senz'altro Briganti aveva pensato a Giovanni Morelli e al «paradigma indiziario», come lo definirà Carlo Ginzburg.²³

Per parte sua, Anedda ha spesso ricordato la propria formazione di storica dell'arte, all'Università di Roma «Sapienza» nei primi anni Ottanta: la sua tesi, condotta sotto la guida di un grande specialista di Rinascimento veneto come Augusto Gentili, era stata «una tipica tesi d'iconologia», nella quale «i dettagli tessavano una storia»²⁴ e insomma – aggiungendo un sorriso – «un lavoro un po'

²⁰ Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 131.

²¹ Eloisa Morra, *Galleria Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità. Percorsi tra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, p. 136.

²² Cfr. Laura Laureati, *Una «università privata»: un sogno di Giuliano Briganti*, in «Paragone», LIV (2003), 47-48 (635-637), pp. 114-130. Si veda la lettera di Briganti a Longhi del 9 gennaio 1950, con la quale il primo annuncia al secondo l'invio del «“photomontage” [...] iniziato con spreco di colla e grave strazio di fotografie»: Giuliano Briganti-Roberto Longhi, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di Laura Laureati, Milano, Archinto, 2021, pp. 70-72. L'*Indovinello* è riportato a p. 64 del primo numero della rivista, uscito con la data di gennaio ma diffuso il mese seguente.

²³ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia* [1986], Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-202.

²⁴ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. IX.

poliziesco» (appunto perché *indiziario*, c'è da credere), dedicato a un allievo di Tiziano, Palma il Giovane; un puntiglioso estratto ne era uscito su una rivista accademica.²⁵ Per cui è giusto quanto scrive Anedda introducendo alla *Vita dei dettagli*: che cioè «la lettura di Arasse è scesa su un'ossessione»,²⁶ quella per le storie celate nelle immagini, che a quella lettura – pur prestandole una quantità di spunti ed esempi²⁷ – preesisteva da un pezzo. E del resto, anche una volta esauritasi la vocazione accademica e passata Anedda a una non molto più soddisfacente pratica redazionale (al quotidiano «il manifesto» e a riviste come «Prato Pagano», «Nuovi argomenti», «Noi donne» e «Leggendaria»), la sua passione per la storia dell'arte non è mai venuta meno. In questa sua archeologia ecfraistica, ancora tutta da ricostruire, spicca per esempio un breve articolo dedicato sul «manifesto», nell'82, alla pittura di Graham Sutherland in occasione d'una retrospettiva dedicata all'artista, morto due anni prima, dalla Tate Gallery e dall'Imperial War Museum di Londra. Col senno di poi paiono davvero profetici non tanto la lettura delle immagini condotta con un occhio costante al repertorio poetico coevo (nella fattispecie alla *Waste Land* di Eliot e al suo «mucchio d'immagini infrante»), e non solo l'annuncio dell'*emblematica del quotidiano* che conoterà la sua poesia

²⁵ «Augusto Gentili entrava nel quadro, ne spiegava i sintomi, c'era qualcosa nelle sue lezioni di rembrandtiano, un misto di rigore anatomico e capacità di cogliere la luce dell'opera. La mia tesi su Palma il Giovane alla fine è stata un po' poliziesca, abbiamo scoperto una committenza etc.»: Eloisa Morra, *Conversazione con Antonella Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità*, p. 179. Cfr. Antonella Anedda, *Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane*, in «Arte Veneta», XXXV (1981), pp. 156-60: l'analisi della giovane studiosa del *San Tommaso d'Aquino vince la tentazione* (quadro datato all'anno di morte del pittore, il 1628, e a lungo conservato nella chiesa veneziana di Santa Lucia, demolita nel 1861 per far posto alla stazione ferroviaria della città) si fonda sul dettaglio del «cingolo», cioè della cintura di castità (particolarmente in voga presso i domenicani) che secondo la tradizione biografica (raccontata fra gli altri da Pietro Aretino nel 1543) al Santo era stata donata da due angeli così facendone il protettore, oltre che della Sapienza, appunto della Castità. Che il metodo fosse un portato della lezione di Gentili lo testimoniano anche i saggi di quest'ultimo poi raccolti in Id., *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2009.

²⁶ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. X.

²⁷ Per esempio il passo delle «Istruzioni per l'uso» alla sezione «Ritagliare» (ivi, p. 3), «capisco quel soldato che durante l'occupazione di Bergamo, nel 1528, "invaghito" – racconta Ridolfi – del paesaggio con il Monte Sinai sullo sfondo delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* dipinte da Lorenzo Lotto, "lo tagliò dal quadro"», è preso da Daniel Arasse, *Il dettaglio*, p. 72 (Arasse preleva a sua volta l'aneddoto da Cosimo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [1648], Roma, Somu, 1945). Quella per Lotto è peraltro passione persistente di Anedda, che di recente ha scritto – citando di nuovo, fra l'altro, il maestro Gentili – il testo «*No brolo per me fiolo*» per il volume delle *Lettere* scritte dall'artista, fra il 1524 e il 1532, alla confraternita della Misericordia Maggiore nel corso della realizzazione del coro intarsiato della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (a cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 193-198): nel quale, alla sua maniera, le parole di Lotto si mescolano con quelle di due poeti suoi corregionali, Franco Scataglini e Francesco Scarabocchi.

matura, ma soprattutto la sottolineatura – da parte di una Anedda ventiseienne – del contrastato rapporto del pittore britannico con la propria religiosità:

Come Eliot, Sutherland è un antiromantico, desume i suoi emblemi dalla realtà quotidiana, empirica ed è conscio che il tempo è un «dono» dell'eternità. Se questa si rivelasse a noi per intero ne saremmo schiacciati perché l'assoluto è qualcosa d'insopportabile. La religiosità di Sutherland è perciò sottilmente misurata, lucida, non slancio mistico al di sopra della ragione, ma una sorta di lenta conquista intellettuale.

È stato Baudelaire attraverso Poe a mettere poeti e pittori in guardia dai pericoli della irrazionalità scatenata dalla «*intoxication of the heart*», dalla poesia come passionalità personale, come confuso vaticinio.²⁸

Baudelaire è ricordato nella *Vita dei dettagli* ma non, come ci si potrebbe aspettare, per il saggio sul *Pittore della vita moderna* – per convenzione riconosciuto fondativo della critica d'arte moderna – bensì per la dichiarazione nel *Salon del 1846* secondo la quale «la migliore recensione critica di un quadro potrà essere un sonetto o un'elegia»,²⁹ alla quale segue il ricordo dei *Fari*, il poemetto del 1855 nel quale i suoi versi celebrano otto grandi pittori (da Leonardo a Delacroix) «a memoria»,³⁰ facendo dei pittori stessi – prima ancora che dei loro dipinti – i «dettagli dei suoi quadri». ³¹ Ma Baudelaire è soprattutto il poeta (dalla non meno ambivalente religiosità) che nel *Mio cuore messo a nudo* scrive che la sua «grande, unica, primitiva passione» è «glorificare il culto delle immagini». ³² Ed è questo infatti l'atteggiamento, o meglio – come la definisce, ricorrendo alla stessa parola di Baudelaire – la *passione* originaria anche della stessa Anedda: una «passione di

²⁸ Antonella Anedda, *I colori della tela desolata*, in «il manifesto», 8 agosto 1982, p. 3.

²⁹ Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1846), p. 1012-1013.

³⁰ Questa espressione della *Vita dei dettagli* («Baudelaire redige a memoria, condensa la visione sulla pagina, procede per sintesi di immagini-parole») viene ripresa da *Casa-madre*, nella raccolta *Salva con nome* del 2012 («Ricordando una cascata vista in Corsica | mia madre dipinse un grande quadro. | («A memoria...» come Baudelaire con i *Saloni*. | È vissuta a Parigi.)»: Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023, p. 365. Una riscrittura di *Recueillement*, dal titolo *Sois sage*, si legge poi nel recente *Historiae*, del 2018 (ivi, p. 503).

³¹ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 75. Si noti il gioco di scatole cinesi per cui la «Galleria» di pittori esemplari, allestita da Baudelaire nei *Fari*, viene ricordata nella sezione della *Vita dei dettagli* intitolata appunto «Galleria»: nella quale Anedda passa in rassegna quattordici poeti per lei altrettanto esemplari – da Baudelaire, appunto, a contemporanei quali Henri Cole, John Ashbery, Jamie McKendrick e Jorie Graham, passando per quelli forse più amati in assoluto, Elizabeth Bishop e Zbigniew Herbert – nella capacità di dialogare con le immagini dell'arte.

³² Charles Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo* [testo del 1861-1865 pubblicato nel 1909], traduzione di Giuseppe Montesano (ed. or. Paris 1909), in Id., *Opere*, p. 1441.

spossestamento».³³ Così si ritrae nelle *Istruzioni per l'uso della Vita dei dettagli*: «una collezionista, un'adoratrice solitaria di immagini. Sono rimasta la ragazza che per curarsi dallo spavento passava tutto il giorno alla National Gallery e di notte sognava dettagli di quadri intrecciati a brandelli di conversazione».³⁴ E così recitano i versi centrali d'un componimento, spesso citato dalla critica *et pour cause*, del *Catalogo della gioia* (2003):

Adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
quelle tempeste senza schiume, quel sangue senza grido
e le bestie ferme vicino ai tronchi.
Asini e conigli, pozzanghere dentro cui scintilla il cielo
pastori vicini al loro gregge
striati di pioggia e luce verde³⁵

Connotati precipui delle immagini, per la loro *adoratrice solitaria*, sono il silenzio e l'immobilità (*mondi senza vento*). Già nella prima raccolta *Residenze invernali* (che, come ricordava anche Amelia Rosselli nella per diversi aspetti profetica recensione sul «manifesto» che la accolse come un «quasi-capolavoro», aveva avuto già buona circolazione in una prima versione stampata nell'89 dalla Litografia Bulla, accompagnata da due litografie di Ruggero Savinio)³⁶ c'è un componimento che allude al «silenzioso [...] retro dei quadri».³⁷ Del resto muto e immobile è appunto il Faro, che pure orienta il movimento di chi vi si rivolge, nella metafora di Baudelaire: ciascuno dei pittori amati (e anzi *glorificati*, o *adorati*), commenta Anedda, «è un faro che dall'isola dell'arte illumina in modo intermittente ma bruciante chi guarda e scrive».³⁸ E appunto, nella «nota di poetica» citata da Rosselli nel presentarla, aveva scritto a suo tempo la giovane poetessa: «stringiti lentamente all'osso del tuo pensiero accettando che a lungo *nulla e nessuno parli*, che tutto il tuo essere *resti inchiodato alla fissità* e ciò che ruota

³³ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. XI.

³⁴ Ivi, p. 3.

³⁵ Antonella Anedda, *Adorare (le immagini)*, in Ead., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003; ora in Ead., *Tutte le poesie*, p. 172.

³⁶ Cfr. Amelia Rosselli, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, in «il manifesto», 8 maggio 1992; ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126. Rosselli si riferiva ad Antonella Anedda, *Residenze invernali*, con due litografie di Ruggero Savinio, nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, studio bibliografico Bulla, 1989 (l'edizione recensita era invece quella con premessa di Arnaldo Colasanti, Milano, Crocetti, 1992).

³⁷ Antonella Anedda, «L'anno raggiunge il suo giorno più breve. Ora», in Ead., *Residenze invernali*; ora in Ead., *Tutte le poesie*, p. 28.

³⁸ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 75.

intorno sia, indecifrabile».³⁹

Il silenzio e l'immobilità del lutto riproducono quelli della persona oggetto della perdita. Una "scena primaria" da lei spesso ricordata è quella della morte di una zia alla quale Anedda ha assistito a sette anni, come ricorda tanto nel suo primo libro in prosa, *Cosa sono gli anni*, che nella *Vita dei dettagli*.⁴⁰ E se quest'ultimo testo viene da lei definito «una storia di fantasmi»⁴¹ è perché si presenta gremito di immagini la cui fissità evoca, per dirla con Maurice Blanchot, «l'estraneità cadaverica». Ancora più preciso il legame delle immagini con la morte nell'altro "archetipo" citato da Anedda in *Cosa sono gli anni*: «da piccoli sfogliavamo il libro di medicina legale di mio padre. Lì c'erano vive fotografie di cadaveri, le grosse lingue degli impiccati, le schiene dei pugnalati, i corpi gonfi degli annegati. C'era la foto di un ragazzo suicida, non più di tredici, quattordici anni».⁴²

Diceva appunto Blanchot (nell'ambito della sua terebrante trattazione sulla «doppia morte» nella quale – ispirandosi a Rilke – distingueva quella individuale, che tocca in sorte prima o poi a ciascuno di noi, dalla «morte impersonale» che è in effetti – ha commentato una volta Gilles Deleuze – «coestensiva alla vita»)⁴³

³⁹ Cit. in Rosselli, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, p. 125 (corsivi miei).

⁴⁰ Cfr. Ead., *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, pp. 14-15; Ead., *La vita dei dettagli*, p. 131. Fra i primi interpreti a indicare il valore «archetipale» di questa immagine mnemonica è stata Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. «Salva con nome» di Antonella Anedda*, in «Oblío», III, 11 (2013), p. 125.

⁴¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. XII.

⁴² Ead., *Cosa sono gli anni*, p. 65. Il ricordo è ripreso nel componimento *Esilii* di *Historiae*, che ricollega a quelle immagini il «*livor mortis*» dei «tanti morti affogati | a pochi metri da queste coste soleggiate» con l'aggiunta dell'ulteriore *punctum* ritrovato nell'ultimo e più riconoscibile «ritaglio» della *Vita dei dettagli*, quello dei piedi in primo piano nel *Cristo morto* di Mantegna a Brera (p. 67): «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto, | raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo, | i piedi sopra la branda, nudi» (*Tutte le poesie*, p. 491; per una lettura di questa poesia cfr. Massimo Natale, *Autoritratto con libro di Tacito: «Annales» di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023 p. 155). Almeno un altro importante scrittore ha confessato (con toni ben diversi da quelli di Anedda) l'importanza, nella sua formazione psichica, di una simile pubblicazione illustrata: è l'autore di *Crash*, James G. Ballard, che in varie occasioni ha definito «la sua bibbia personale» *Crash Injuries*, «un testo medico sulle lesioni da incidente stradale [...] Contiene una serie di raffronti tra i vari danni al volto da arrotamento, comparando quelli delle Buick del 1952 e del 1955 – collegamenti deliranti» (da un'intervista del 1982 riportata due anni dopo nell'importante numero monografico della rivista «Re/Search»: nell'edizione italiana, a cura di Gomma e Raf Valvola, Milano, ShaKe, 1994, è a p. 127). Ci si ricorda pure di un'opera anni Settanta di Giosetta Fioroni, *Incidenti mortali durante attività autoerotiche*, che impiegava le immagini di un *Atlas der gerichtlichen Medizin* di Otto Prokop e Waldemar Weimann pubblicato a Monaco nel 1898: cfr. Alberto Boatto, *Ghenos Eros Thanatos* [1974], in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, Roma, L'orma, 2016, pp. 31-33.

⁴³ Gilles Deleuze, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986) vol. 3*, introduzione di Girolamo De Michele, Verona, ombre corte, 2020 (ed. or. Paris 1998) pp. 25-6. Cfr. Maurice

che «*l'uomo è disfatto secondo la sua immagine*».⁴⁴ L'estraneità dell'immagine alla vita, secondo Blanchot, non comporta né un sereno disinteresse né un'attiva partecipazione: «vivere un avvenimento in immagine [...] vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporre, a quest'altra regione in cui è la distanza che tiene noi, distanza che è allora profondità senza vita, indisponibile, lontananza incalcolabile divenuta la potenza suprema e ultima delle cose». Questa dimensione in qualche modo interstiziale (o, potremmo dire con termine caro a Blanchot, *neutra*) è quella che lui definisce «intimità»: «intima è l'immagine, perché essa fa della nostra intimità una potenza esteriore che noi subiamo passivamente».⁴⁵

Di recente ha dichiarato Anedda che fra «le tare dell'Occidente» per lei più deprecabili c'è «la rimozione della parola morte, tipica del capitalismo, l'inseguimento di una perfetta forma fisica, l'orrore per ciò che invecchia»; e ha aggiunto: «caducità per me è una parola positiva. L'arte non è un antidoto alla caducità, ma la sua consapevolezza più profonda. La poesia è caducità, ogni idea perenne mi fa rabbrivire. La nostra caducità è quanto di più prezioso esiste».⁴⁶ Tale senso di *caducità* è il segno più forte dello spazio d'intimità da lei perseguito nella scrittura; ma l'intervento delle immagini consente di almeno in parte allontanarlo da sé, oggettivarlo, addomesticarlo. A questa *proiezione* del lutto all'esterno, sullo *schermo* (in duplice senso) rappresentato dalle immagini, mi fanno pensare le prose della sezione «Ritagliare» nella *Vita dei dettagli*: nelle quali il senso di perturbante *intimità* alla quale inopinatamente veniamo ammessi è tutt'uno con una sospensione del dolore, una sua cristallizzazione in emblema, una sua salvifica cauterizzazione forse.

La giovane Anedda aveva brevettato questa pratica – in una con la maniera della sua scrittura come «varco dove poesia e prosa sognano l'una il sogno dell'altra»⁴⁷

Blanchot, *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, postfazione di Stefano Agosti, Milano, il Saggiatore, 2018 (ed. or. Paris 1955), pp. 160 ss. Rinvio al mio *La pittura del disastro*, su «Antinomie», 19 gennaio 2024.

⁴⁴ Blanchot, *Lo spazio letterario*, p. 271.

⁴⁵ Ivi, p. 273. Nella sua copia del libro, ora conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, aveva sottolineato questo passo Giorgio Manganelli: cfr. Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997, p. 20. Nella sua tanatografia, in gioventù abbastanza ossessiva, non manca di ricordare Anedda il Blanchot della *Follia del giorno* (*Cosa sono gli anni*, p. 15; nel secondo libro in prosa, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 51, di Blanchot è citato invece il saggio *L'ultimo a parlare*, dedicato a Paul Celan), ma ricorre in queste pagine un altro luogo cruciale (in questo caso lasciato implicito) della sua opera saggistica, la rilettura del mito di Orfeo ed Euridice (a partire dallo *Spazio letterario*, pp. 179-84).

⁴⁶ Stefano Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.

⁴⁷ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 16. Per un'analisi delle modalità di intarsio delle citazioni letterarie e visive in questa prosa rinvio a un mio vecchio intervento, *Scritture-reagente. Di alcuni*

– in un libro bellissimo e oggi introvabile che va indicato come un vero e proprio incunabolo della *Vita dei dettagli: Cosa sono gli anni*. Dove, pensando a quella di Amelia Rosselli, aveva scritto fra l'altro: «si dovrebbe avere la forza di pensare la morte, di parlare della morte senza mai pronunciare la parola io. Chi scrive dovrebbe scostarsi del tutto, lasciare la morte sola, togliersi ogni voce».⁴⁸

Questo spossessamento (concetto, prima che parola, davvero chiave per l'Anedda matura)⁴⁹ passa per una forma particolare di contemplazione. A leggere le mirabili prose recenti di *Geografie* troviamo almeno due casi in cui contemplare fissamente certe immagini consente al soggetto di «annegare» i propri «dispiaceri amorosi e linguistici»: al Natural History Museum di Londra «tra i resti di bradipi estinti, alligatori fissando in uno stato di spossessamento un fossile di felce»⁵⁰ e poi, in modo meno lieve e anzi lancinante, davanti al magnifico fregio continuo della villa di Livia Drusilla, conservato al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo:

Mentre piango non sono più io che piango, le lacrime colano sino alla mascella ma non sono io, capisco che la ragazza soffre ma non provo quella sofferenza. [...] L'intera operazione dura poco ma è stata sufficiente per essere ricordata come la forma di Speranza che deriva dallo Spossessamento. Nel Museo romano io e il mio compagno (quello per il quale piango) vediamo la gallina bianca con il ramo di alloro nel becco della casa di Livia, il giardino dipinto con i tralci verdi che sfiorano terra. Tutto indietreggia, ogni essere umano scompare, lo stomaco si è disteso, il respiro è tornato normale. Bastano gli alberi dai frutti stellati e il cielo cobalto sullo sfondo. Un abete lascia intravedere a sinistra un passero fermo su un ramo di melograno, un usignolo becca un corbezzolo. Succede che in un museo ci si perda e indietreggiando fino all'uscita si abbandoni la pena e il suo involucro.⁵¹

autori-critici contemporanei (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri), in *La critica dopo la crisi*, atti del Convegno di Arcavacata, 9-10 novembre 2000, a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83 (alle pp. 56-63).

⁴⁸ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 28.

⁴⁹ Lo attribuisce fra l'altro agli scritti di Mark Rothko raccolti in *Artist's Reality*, a p. 116 della *Vita dei dettagli*, e alla prosa «ottusa» di Amelia Rosselli in *Geografie* (Milano, Garzanti, 2021, p. 136).

⁵⁰ Ivi, p. 151. L'osservazione naturalistica è equiparata alla contemplazione delle immagini dell'arte anche da una delle autrici in assoluto più amate da Anedda, la Elizabeth Bishop che in una sua lettera del 1964 elogia la «concentrazione, gratuita e dimentica di sé» con la quale Charles Darwin «con gli occhi fissi a ogni minimo dettaglio [...] affonda o scivola in ciò che non conosce» (cit. in Ead., *Il destino della poesia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2018, p. 824, col. 2). Ne *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (Novara, Interlinea, 2022, p. 270) Anedda associa Leopardi all'«assoluta concentrazione, completamente dimentico di sé» di Darwin.

⁵¹ Ead., *Geografie*, pp. 16-17.

Eloisa Morra ha parlato di «esercizi di spossessamento»,⁵² e vanno presi come tali alla lettera: ossia riconducendoli alla tradizione degli «esercizi spirituali», anche se in una tradizione diversa da quella a noi più vicina, codificata da Ignazio da Loyola.⁵³ C'è un termine abbastanza raro ma preciso che impiega Anedda, nella *Vita dei dettagli*, per definire questi momenti: *esicasmo*.⁵⁴

Quando qualcuno ci viene sottratto, quello che resta è lo sguardo. L'icona trema con chi la contempla, risponde a un dolore che è gelo, risponde al mondo contraendosi e il suo contrarsi accoglie il silenzio, la parola che manca: quella di Mosè che balbetta. La mancanza è il respiro dell'icona. [...] L'enigma dell'icona è, per chi non crede, la scossa che si crea tra sguardo e volto: il mistero di una preghiera vuota, senza richiesta e cieca, che segue il ritmo del respiro e lo unisce al cuore in un esicasmo che però (a differenza forse del credente) dispera, che non osa la ripetizione perché davanti a quell'immagine è come il centurione davanti a Cristo. Non ancora in grado neppure di pensare per sé una forma di pace e tanto meno di fede.⁵⁵

Certo conta, nel riferimento alla tradizione ortodossa, la sua passione da sempre predominante per la letteratura e la cultura russa⁵⁶ ma, quando come s'è visto Anedda (nel *Catalogo della gioia*) definisce «adorazione» questo suo rapporto con le immagini, mostra una traccia precisa del sostrato religioso del suo percorso, poi per gradi sempre più allontanatosi (sino al materialismo persino filologicamente declinato da un suo recente studio su Leopardi e Darwin).⁵⁷ Nella tradizione dell'esicasmo (testimoniata sin dal IV sec. d.C. e codificata un millennio dopo da

⁵² Morra, *Galleria Anedda*, p. 154.

⁵³ Per un inquadramento del tema si veda il classico Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura di Arnold I. Davidson, traduzioni di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005 (ed. or. Paris 1981-2002).

⁵⁴ Lo usa Anedda anche in un altro luogo della *Vita dei dettagli* (a conferma del suo uso raro, inducendo l'editore a un refuso): a p. 130, a proposito di *To Pray Without Ceasing* di Bill Viola.

⁵⁵ Ivi, p. 96. Alla pagina seguente c'è il riferimento alle *Porte regali* di Pavel Florenskij («nello sguardo si è consumato il passaggio dalla rappresentazione alla incarnazione, dalla bellezza alla compassione»).

⁵⁶ Cfr. Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, pp. 44-46. Importante la curatela, da parte di Anedda, di Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, Roma, Donzelli, 2004 (ed. or. Saint-Clément-de-Rivière 2002).

⁵⁷ Cfr. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*. Recisa la dichiarazione recente (in un'intervista a Marco Marino, *Versi come boccate d'ossigeno. Intervista ad Antonella Anedda*, su Treccani.it, pubblicata il 21 febbraio 2021): «Alla parola fede preferisco fiducia e alla parola credo preferisco pensiero». Per un'attenta ricostruzione del percorso (anche ideologico) di Anedda, nel corso del quale si bruciano gli «spunti irrazionalistici» e i «residui di un'imagerie oracolare», portati della *couche* romana anni Ottanta, cfr. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 17-37 (la citazione a p. 32).

Gregorio Palamas)⁵⁸ ἡσυχία («calma, pace, assenza di preoccupazione») può essere conseguita tramite la ripetizione incessante di una formula (la cosiddetta *preghiera del cuore*), oppure appunto la contemplazione insistita di un'icona (*l'attenzione sacra*):⁵⁹ pratiche più diffuse, oggi, nella cultura orientale (fra *mantra* e *mandala*). In questa tradizione la «creatura ferita»⁶⁰ contemplante, per la verità, non è perfettamente immobile: stabile nella propria postura contemplativa, è percorsa tuttavia da micromovimenti, «fremiti fermi» per dirla con un autore amato come Beckett;⁶¹ ovvero, come preferisce spesso descrivere Anedda questa tensione interna, «dondolii»: ⁶² movimento oscillatorio che esprime ritmicamente la somatizzazione del dolore interiore, e che si può leggere pure come sigla figurale dell'andirivieni fra poesia e saggio, fra italiano e «limba» sarda, fra prosa e verso, fra «io» e «mondo» e, ovviamente, fra parola e immagine.⁶³ Parlando di un'altra autrice plurilingue e prosimetrica, Amelia Rosselli, Anedda la definisce «il Pontormo della poesia italiana» e ricorda, dal *Libro mio* del pittore manierista, «la corda con cui Pontormo si isolava in soffitta dal mondo», che «dondola nello spazio».⁶⁴

Ma l'oscillazione più importante, nell'ottica dello *spossamento* come *speranza*, è quella fra parola propria e altrui. In un'altra importante (e trascurata) raccolta di prose, *Isolatria*, racconta Anedda di un cimitero nel quale dura fatica a rintracciare

⁵⁸ Cfr. Elémire Zolla, *I mistici dell'occidente* [1963-1980], vol. 1, Milano, Adelphi, 1997, pp. 626-654.

⁵⁹ Cfr. Marco Toti, *La preghiera e l'immagine. L'escasmo tardobizantino (XIII-XIV secolo)*, Milano, Jaca Book, 2012.

⁶⁰ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 13.

⁶¹ S'intitola *Stirrings Still* l'ultima prosa di Beckett (pubblicata nel 1989; *Fremiti fermi* si legge ora in Samuel Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1635-42). Si veda la risposta di Anedda al questionario *Persistenze*, in *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, a cura di Giancarlo Alfano e mia, Roma, Edup, 2006, p. 283 (nella quale significativamente ricorda di averlo «letto dopo il primo esame di arte contemporanea», e cita «la grande reticenza di Giorgione»).

⁶² La sedia a dondolo, da *Murphy* in avanti, è oggetto di scena ossessivo in Beckett, che intitola *Rockaby* un breve dramma del 1980 (ora in Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, pp. 1543-1554; e si veda la nota del curatore a p. 1754 per la possibile valenza simbolica di questa figura).

⁶³ Una variante è rappresentata dal «tremore», del quale parla Anedda all'inizio di uno dei suoi testi più belli, la premessa senza titolo a *Nomi distanti*: «Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio. Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile» (Torino, Aragno, 2020³, p. 7; le prime due edizioni del testo erano state pubblicate – con varianti puntuali d'un certo rilievo – nel 1998 e nel 2005 dall'editore romano Empiria, nella collana «Poesia e variazioni» diretta da Daniela Attanasio).

⁶⁴ Anedda, *Geografie*, p. 138. Nella *Luce delle cose* (p. 38) un verso celebre di Amelia Rosselli, «La notte era una splendida canna di giunco», è letto così: «Il giunco trema, non è frenato, ma scosso».

la tomba che intende visitare, e riflette:

se il dolore di non sapere dove si trova una persona cara è comprensibile, per quanto mi riguarda l'immagine di quelle ossa mischiate non mi disturba, anzi mi dà pace. Dopo le ossa si mescolerà la polvere, la polvere si mescolerà alla terra e saremo in compagnia di quei lombrichi tanto amati da Darwin, che silenziosamente livellano i terreni. A differenza della tomba l'ossario dice la verità e forse basterebbero degli elenchi di nomi non diversamente dagli elenchi dei caduti in guerra, cosa che tutti gli esseri umani, in realtà, sono.⁶⁵

«Quella del ciclo naturale, di una scomposizione e ricomposizione di atomi» è per lei, oggi, l'unica «forma di sopravvivenza» concessa agli umani;⁶⁶ e simile le appare la confusione delle lingue e delle voci nella pratica della citazione che, se rilevante nei suoi testi poetici, si fa massiccia (e strutturale) in quelli in prosa. Ancora da *Isolatria*:

Somigliano a una di quelle lane multicolori che si tessono a Corte, nella Corsica Centrale. I miei taccuini, spesso dei quaderni di scuola, sono pieni di immagini e di frasi ritagliate e poi incollate [...] non riconosco la fonte delle citazioni che affollano le pagine e soprattutto non riesco più a distinguere le mie parole da quelle altrui. Immagino succederebbe esattamente questo nel Giudizio universale, i morti non riconoscerebbero né le loro ossa né tantomeno la loro polvere.⁶⁷

L'immagine ricorda quella d'un suo lavoro subito precedente, intitolato *Antologia 2010-2012*: non un testo scritto (o non *solo* scritto), per una volta, perché si tratta di un grande lenzuolo sul quale Anedda ha cucito insieme versi, propri e altrui, fotografie e altri "reperiti", organici e inorganici (l'opera è stata esposta in una mostra collettiva di artisti d'origine sarda, nel 2012, nell'ex mattatoio al quartiere Testaccio di Roma),⁶⁸ in esplicito dialogo con lavori di artiste celebri come Louise Bourgeois e il *Lenzuolo*, appunto, della conterranea Maria Lai (ma anche con le predilette Sophie Calle e Jenny Holzer).⁶⁹ Ha dichiarato la sua autrice:

⁶⁵ Ead., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 116.

⁶⁶ Cito dall'intervista a Carmen Gallo, *Su «Historiae»*, in «SigMa», 3 (2019), p. 814.

⁶⁷ Antonella Anedda, *Isolatria*, p. 81.

⁶⁸ *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, a cura di Maria Rosa Sossai, Roma, MACRO-Pelanda, 14-29 novembre 2012. *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, Roma, MACRO-Pelanda, s.l., Prinp editore, 2012.

⁶⁹ Ricollega questo lavoro di Anedda alla tradizione "tessile" delle artiste donne il saggio di Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement. The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), pp. 81-114. Su Maria Lai Anedda ha scritto il testo *Un'Alice preistorica*, nel catalogo della mostra *Maria Lai: tenendo per mano il sole* (Roma, MAXXI, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli, Milano, 5 Continents, 2019, pp. 82-97.

L'idea di dare concretezza alla scrittura e di costruire un'antologia reale e non solo cartacea mi interessava da tempo. Volevo creare un oggetto su cui trovassero uno spazio, forme diverse, non solo scrittura ma memoria concreta e immagini. Ho utilizzato un vecchio lenzuolo di lino appartenuto al corredo di mia nonna come un grande foglio su cui mettere quanto aveva accompagnato le mie pubblicazioni dal 1991 a oggi. Non solo carta ma stoffa, colla, filo, foglie vere, fotografie familiari e foto di sconosciuti che trovo ai mercatini, tutto cucito insieme.⁷⁰

La mescolanza di identità diverse – ispirata al «luogo di perdita e lontananza» che è per lei la Sardegna, perennemente battuta da venti implacabili – le fa pensare che «quello che chiamiamo io è una folata», e la induce a presentare «il lenzuolo non fissato a nulla se non a un bastone come una tenda, dunque instabile, esposto alle correnti, agli spostamenti, agli sguardi».⁷¹ Il cucito in effetti intessuto al MACRO materializza esperimenti iconotestuali nei quali in quegli anni s'è esercitata Anedda sulla superficie delle proprie pagine: tanto nella quinta e ultima sezione della *Vita dei dettagli*, intitolata «Collezionare perdite»,⁷² che nella raccolta *Salva con nome* (dello stesso 2012 di *Antologia*), dove non a caso più insistenti sono le metafore tessili ricorrenti nel resto della sua opera (c'è un'intera sezione intitolata «Cucire»).⁷³

L'altra attività che per definizione intesse la voce propria con quella altrui è ovviamente la traduzione. Nel suo caso non si tratta solo di mettere alla prova la propria intonazione, come nel corso del Novecento hanno fatto un po' tutti i maggiori nostri poeti, ma ancora una volta d'un consapevole e deliberato «esercizio di spossessamento» (come definisce in generale la traduzione, Anedda, conversando con Morra):⁷⁴ il che si fa evidente in quel testo ineffabile – vero e

⁷⁰ Antonella Anedda, *Volevo essere un'adoratrice silenziosa di quadri*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 13-14.

⁷¹ Ivi, p. 15. Su questo episodio si vedano anche Antonietta Sanna, *Spogliare la lingua*, in *Incollare mondi, cucire parole*, pp. 53-62, ed Eloisa Morra, *Galleria Anedda*, pp. 158-167.

⁷² Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, pp. 165-77.

⁷³ Cfr. Ead., *Tutte le poesie*, pp. 403-421. Oltre alla tradizione "al femminile" sulla quale insiste Bardazzi, non andranno trascurati precedenti più canonici come il Pascoli della *Cucitrice* (in *Myricae*; molto esposta la memoria pascoliana nella seconda parte del componimento *Notizie meteo. Notte*, ivi, p. 415) e lo Zanzotto di *Andar a cucire* (in *Idioma*; anche in questo caso evidente il prelievo dal *Galateo in Bosco* all'inizio di *Questo è un modo per dimenticarsi: stilare un elenco*, ivi, p. 412, e poi da *Meteo* nella sezione «Concerto per paura, coro e voci», ivi, pp. 425-446). Sulla memoria materna, legata all'arte del cucito, si vedano poi i componimenti *Opere ed Eppure*, in *Historiae* (ivi, pp. 514-515). Sugli iconotesti di Anedda si vedano le pp. 248-54 di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche dei fototesti*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, e ora le pp. 263-274 di Lavinia Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di Luigi Weber, Milano, Biblion, 2023.

⁷⁴ Morra, *Conversazione con Antonella Anedda*, p. 181. Andranno analizzate costanti e varianti, di questa ideologia della traduzione, con precedenti importanti come il Giudici di *A una casa non sua*

proprio “libro segreto” della sua autrice, ma tenuto ben presente dalle generazioni poetiche più recenti – che è *Nomi distanti* (1998). Non un tradizionale «quaderno di traduzioni» ma una forma radicalmente ibrida, nella quale ai testi originali e alle versioni italiane (non solo, non principalmente proprie) si inframmezza «una terza voce in un terzo spazio»,⁷⁵ cioè le cosiddette «variazioni» (componenti autonomi che “rispondono” a quelli antologizzati, e che solo in minima parte sono confluiti nel volume intitolato *Tutte le poesie*).

Da questo esercizio di “cucito” interlinguistico deriva la più recente prosa di Anedda: da lei ricondotta alla proposta teorica, da parte di Donna Haraway, di una «lettura in diffrazione» che «agisca per echi più che per genealogie tradizionalmente intese».⁷⁶ Ma la *diffrazione* intraverbale della *traduzione* non differisce in tal senso da quella intersemiotica che si verifica da sempre, nella sua scrittura, fra la parola e l’immagine. In una densa nota di poetica dal suggestivo titolo *Una Mesopotamia interiore*, ha scritto Anedda che «la storia dell’arte è stato il mio primo maestro di traduzione: il testo traduceva un’immagine che a mia volta traducevo in me stessa, mediava tra il mio sguardo e quello di chi aveva descritto, studiato, meditato, parlava tra il mio qui e il tempo di allora»: come la *traduzione* interviene a ridurre (o comunque modificare) la *distanza* linguistica (e dunque geografica) fra autori e testi, così l’«ekphrasis», col «descrivere un quadro» lo «porta di nuovo verso di noi, verso chi legge», e lo «distacca dal suo spazio». Nella scrittura di Anedda, a partire dalla soglia rappresentata dalla *Vita dei dettagli*, «la passione per le immagini [...] porta la scrittura, la poesia a muoversi all’interno dello spazio del foglio come lo sguardo sulla tela, traduce una necessità di storia e luce, di uno spazio e un tempo scardinati, slittanti rispetto allo spazio e al tempo reali».⁷⁷ L’immobilità ieratica degli esordi si dinamizza, finalmente, col sogno di *entrare nel quadro* (come nel trattamento «dislocante, delirante» al quale il *Testamento* di Rilke sottopone la *Madonna di Lucca* di Van Eyck).⁷⁸

Il modello teorico di Donna Haraway si sovrappone a quello operativo offerto da un’altra scrittrice-pensatrice da più tempo letta (e tradotta) da Anedda, la

e il Fortini di *Di maniera e dal vero* (in *Questo muro*). Rinvio per parte mia a *Tradurre la distanza*, postfazione ad Antonella Anedda, *Nomi distanti*, pp. 149-164.

⁷⁵ Anedda, *Nomi distanti*, p. 7.

⁷⁶ Morra, *Galleria Anedda*, p. 132. Il riferimento è a Donna J. Haraway, *Testimone_Moderata@FemalMan_incontra_OncoTopo. Femminismo e tecnoscienza*, traduzione di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. New York 1996 e come messo a frutto in Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013).

⁷⁷ Antonella Anedda, *Una Mesopotamia interiore*, in *Transito libero. Sulla traduzione in poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo, atti del convegno di Siena in onore della laurea *honoris causa* a Evgenij M. Solonovič, 2007, Roma, Artemide, 2011, p. 56.

⁷⁸ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 77 (citando Arasse, *Il dettaglio*, p. 227).

canadese Anne Carson. In una serie di testi mirabili apparsi dalla metà degli anni Ottanta e per lo più solo di recente tradotti nella nostra lingua, ma frequentati da Anedda a partire almeno dal 2000,⁷⁹ alla metafora in certa misura traumatica (come vedremo) del cucito si sostituisce l'altra (a sua volta da sempre a lei cara) del nuoto, e in generale della fluttuazione di liquidi: sino a casi-limite come *Nox* (2010) e *Float* (2016), nei quali Carson mette radicalmente in discussione principi fondamentali della testualità in quanto tale, creando così «veri e propri oggetti d'arte».⁸⁰

Lo «spazio mobile» della traduzione⁸¹ è dunque un caso particolare di quel «processo dinamico»⁸² dello spazio letterario che è tutt'uno, per Anedda, con la relativizzazione del soggetto da lei chiamata «spossessamento». La paronomasia (purtroppo persa in italiano) del Joyce di *Dedalus* posto in esergo alla *Vita dei dettagli*, «...*thought through my eyes...*»,⁸³ equipara il «pensiero» all'«attraversamento». Eppure ci muoviamo ormai in uno spazio paradossale se è vero che questo *attraversamento*, questa incessante manipolazione delle immagini facilitata da *paraphernalia* digitali ormai a disposizione di ciascuno (come esplicita un titolo quale *Salva con nome*), non può che essere opera di un soggetto attivo. Diceva Arasse come l'analisi dei dettagli «presuppone un soggetto che taglia un oggetto. La sua configurazione dipende dal punto di vista del dettagliante».⁸⁴ e

⁷⁹ Cfr. Ead., *Una Mesopotamia interiore*, pp. 60-62. Una traduzione parziale di Anne Carson, *Plainwater. Essays and Poetry*, New York, Vintage Books, 1995, è stata offerta da Anedda, in collaborazione con Elisa Biagini ed Emmanuela Tandello, in *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, Roma, Donzelli, 2010. Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, pp. 76 e 127-128. Si vedano anche Ead., *Un bicchiere di neve*, prefazione ad Anne Carson, *Economia dell'imperduto* [1999], traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, pp. 7-8; «*Tu sei acqua*». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in *Fototestualità*, numero monografico a cura di Sara Garau, Marco Maggi e Vega Tescari di «Versants», 68 (2021), 2, pp. 143-146 (parzialmente rifuso in *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, a cura di Amelia Valtolina, Camilla Miglio e Alessandro Baldacci, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 88-94); *Su «Reticent Sonnet»*. In *dialogo con Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico di «Trasparenze», 8 (2022), p. 8. Sulla sintonia fra le due poetesse e saggiste si veda l'approfondito saggio di Beatrice Seligardi, «*I/eye*». *Sconfinamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda*, in «Lingua & Rivista di lingue e culture moderne», 22 (2022), 2, pp. 37-54.

⁸⁰ Roberto Binetti, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in *AC-In Between*, p. 108. Eloquente che anche in *Nox* di Carson una testualità non tradizionale risponda a un profondo sentimento di lutto, quello per la morte del fratello (rivissuto attraverso il *Carmen CI* di Catullo, dedicato alla medesima circostanza).

⁸¹ Anedda, *Tre corde*, nell'edizione a sua cura di Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, p. 62.

⁸² Anne Carson, *Eros il dolcamaro*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, prefazione di Emmanuela Tandello, Milano, Utopia, 2021 (ed. or. Princeton 1986), p. 144.

⁸³ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. [VII].

⁸⁴ Arasse, *Il dettaglio*, p. 16 (rinviando a Omar Calabrese, *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 75-7). E cfr. *ivi*, p. 209.

questo intervento attivo del soggetto è già la «trasgressione» nella quale consiste per Anedda l'«avvicinarsi e disubbidire alla distanza».⁸⁵ Come dice Arasse nelle sue pagine più mosse (è il caso di dire) e stimolanti, il dettaglio *disloca* l'opera dal quale è preso: e così la mobilità, la dinamizza, la *salva con nome* rispetto alla sua mortifera fissità canonica e repertoriale, museale.⁸⁶

È giusto allora quanto annota Eloisa Morra: e cioè che «la liquidità che la categoria di “io lirico” ha conosciuto nel secondo Novecento in Anedda sembra ricomporsi nel doppio sguardo dato dalle descrizioni (anti)ecfrastiche».⁸⁷ Esemplare un passaggio di *Isolatria* nel quale il paesaggio attuale della Sardegna viene rivissuto a distanza, da un computer di Oxford, «guardando *Deserto rosso* di Antonioni su YouTube» e in particolare la sequenza nella quale – a contravveleno della distopia ambientale che è, profetico, il film del '64 – il personaggio di Giuliana, interpretato da Monica Vitti, descrive a suo figlio l'edenica «isola rosa» di Budelli: facendola magicamente apparire sullo schermo. Una bambina nuota libera nelle acque trasparenti, circondate da rocce che a loro volta si “liquefanno” in forme plastiche, biomorfe: «le rocce cantavano, erano di carne». Grazie alla funzione «View» di Google Maps, sul palinsesto del film di mezzo secolo prima si sovrappongono le immagini della Budelli di oggi, e così la morte della terra, e il nostro lutto per lei, si possono sciogliere nella *vita dei dettagli*: «per quasi un'ora ho guardato e guardato, facendo scorrere le foto sullo schermo come icone sull'iconostasi».⁸⁸ Così la visione ieratica ed esicastica (*isolatria*, *iconostasi*) può conciliarsi con quella dinamica, liquida, *cinetica* di questa *ekphrasis 2.0* (non è un caso che intervenga qui un codice ulteriore, meno frequentato ma tutt'altro che assente dalla partitura di Anedda, quello del cinema appunto: è appena il caso di ricordare come alla filmografia di Antonioni appartenga un archetipo della dinamizzazione dell'immagine, tramite il suo ingrandimento, quale *Blow-up*).⁸⁹ Se «la poesia», come istituzione (in senso non solo fenomenologico), «sta» – ha scritto di recente Anedda – «la parola si muove, si addensa, sprofonda, smotta,

⁸⁵ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. X.

⁸⁶ Appassionante la ricostruzione, da parte del grande studioso (Arasse, *Il dettaglio*, pp. 219 ss.), delle discussioni – vivacissime fra Sei e Ottocento, sino al culmine rappresentato dalla pittura di Turner – sulla *giusta distanza* che l'osservatore dovrebbe tenere di fronte all'immagine. Sulla decostruzione dello spazio museale compiuto da un testo come *La vita dei dettagli* si vedano le come sempre intelligenti pagine di Stefania Zuliani, *Musei di carta. I «Salons» di Giorgio Manganelli, le collezioni di Antonella Anedda* [2022], in Ead., *Torna diverso. Una galleria di musei*, Pistoia, Gli Ori, 2022, pp. 67-77.

⁸⁷ Morra, *Galleria Anedda*, p. 123.

⁸⁸ Anedda, *Isolatria*, pp. 129-131.

⁸⁹ Allude a quest'altro modello, in uno dei suoi rapidi quanto incisivi cenni alla *Vita dei dettagli*, Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012, p. 74. Sullo statuto mutato dell'*ekphrasis* nel tempo della «riproducibilità tecnica» delle immagini dell'arte si vedano qui, in generale, le pp. 71 ss.; sulle forme della «dinamizzazione», le pp. 90 ss.

slitta, percorre».⁹⁰

“Entrare nell’immagine”, con la violenza esplicita del *de-tagliarne* dei frammenti o con quella più sottile (ma, a ben vedere, non meno crudele) del ri-combinarli in *découpages* alternativi, il più delle volte, significa narrativizzare l’immagine. Non è un caso, allora, che alle origini del percorso di studiosa d’arte di Anedda vi sia un autore in tal senso emblematico come Carpaccio (i cui cicli pittorici a San Giorgio degli Schiavoni Italo Calvino poteva «seguire come fossero una storia unica»),⁹¹ o che la sua storia di scrittrice cominci con un testo narrativo rimasto poi inedito (ma notato da Franco Fortini all’edizione 1989 del premio torinese per gli inediti proprio a Calvino intitolato) o ancora che sin dalle prime prove ecfrastiche, in *Cosa sono gli anni*, la sua scrittura pieghi in direzione del racconto almeno quanto verso il saggio (eloquente il sottotitolo di quel primo libro, che suona appunto *Saggi e racconti*). Per cui il titolo dell’ultima raccolta poetica licenziata da Anedda, *Historiae*, se esplicitamente richiama quello dell’opera omonima di Tacito (citato nella sezione che dà il titolo al libro),⁹² fa pensare pure all’insistita metafora con la quale, in un testo fondativo del pensiero artistico occidentale come il *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti equipara «retorica del discorso narrativo e retorica della pittura»⁹³ definendo «istorie» quelle contenute nella «composizione» dei dipinti: «grandissima opera del pittore» è «l’istoria», e sua parte essenziale «sono i corpi, parte de’ corpi i membri, parte de’ membri le superficie»: ⁹⁴ «quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose»⁹⁵ (per cui «conviensi curare sappiamo dipignere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d’essere vedute»),⁹⁶ e in specie «moverà l’istoria l’animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio

⁹⁰ Anedda, *Il destino della poesia*, p. 823, col. 1.

⁹¹ Italo Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [testo del 1985 pubblicato postumo nel 1988], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 710. Nel 1973 era stato imperniato anche su questo Carpaccio *Il castello dei destini incrociati*, e Calvino aveva scritto al riguardo un testo più ampio pubblicato nel 1995 in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero (ora alle pp. 284-97 dell’edizione Milano, Mondadori, 2022). Alla lettura di Carpaccio da parte di Calvino ha dedicato da ultimo una bellissima conferenza, Anedda, alle Scuderie del Quirinale il 17 gennaio 2024, in occasione della mostra *Favoloso Calvino* ivi curata da Mario Barenghi e pubblicata su «Doppiozero» il 19 febbraio 2024.

⁹² Cfr. Anedda, *Tutte le poesie*, pp. 490-491.

⁹³ Giorgio Patrizi, *Narrare l’immagine. La tradizione degli scrittori d’arte*, Roma, Donzelli, 2000, p. 35.

⁹⁴ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 35 (cito dalla versione italiana dello stesso Alberti, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 60).

⁹⁵ Ivi, II, 40, p. 68.

⁹⁶ Ivi, III, 60, p. 102.

movimento d'animo», i quali «si conoscono dai movimenti del corpo».⁹⁷

Commentando la metafora di Arasse del *taglio*, nell'enfasi sul *dettaglio*, sostiene Agamben che non si deve all'«opera di un coltello, ma dell'obiettivo fotografico».⁹⁸ Eppure proprio la narrativizzazione dell'immagine, nel conferirle necessariamente un ordine temporale, ha per effetto da un lato il suo sviluppo appunto nel tempo ma dall'altro quello di «resecare, dai bordi della narrazione cui essa dà forma, quel *surplus* di senso che pure i piani significanti del testo pittorico [...] elaborano».⁹⁹ Sebbene in più occasioni Anedda abbia voluto escludere dalla sua metafora del *taglio* e *cucito* ogni possibile armonica violenta,¹⁰⁰ non può essere allora innocente la metafora del «coltello» che, sin dalle *Istruzioni per l'uso*, definisce il “metodo” col quale *La vita dei dettagli* appunto *inventa un'altra storia* per le immagini cui si riferisce: «Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato».¹⁰¹

Non so se (in tempi di indiscriminata estensione del concetto di «legittima difesa») possa valere a discolora di chi lo usa, ma il *coltello* della scrittura in effetti non fa che rispondere alla violenza con la quale ci investe l'immagine. Già nel bellissimo testo introduttivo a *Nomi distanti l'ekphrasis della Conversione di Matteo* di Caravaggio («una traiettoria di luce creata non dal fulgore ma dalle parole di Cristo, dalla sua richiesta. A quelle parole, a quel richiamo Matteo risponde, ma lentamente. Lentamente nel quadro, nella vita, in quello che di volta in volta scriviamo, si delinea un orizzonte spezzato di lentezza e luce»)¹⁰² ci mostra un rapporto con l'immagine non più meramente contemplativo, statico. L'immagine ci viene a cercare, ci stana, ci *spezza*. Non diversamente due autori fra loro distanti come Giorgio Manganelli e Giovanni Testori – cioè i due maggiori scrittori d'arte della generazione precedente a quella di Anedda – hanno usato simili metafore di aggressione, per descrivere l'epifania di certe immagini: «a colei che dovrà partorire il mistero, l'angelo dell'annuncio giunge alle spalle, come per agguato o sacra insidia

⁹⁷ Ivi, II, 41, p. 70.

⁹⁸ Agamben, *Studiolo*, p. 94.

⁹⁹ Patrizi, *Narrare l'immagine*, p. 19 (in riferimento a *Tempo e racconto* di Paul Ricœur, da un lato, e al *Significato delle arti visive* di Erwin Panofsky dall'altro).

¹⁰⁰ Per esempio nella *Videointervista ad Antonella Anedda* di Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli pubblicata nel 2014 sul numero 5 di «Arabeschi» (p. 12): «ritagliare e poi comporre, perché essendo la perdita il tema, c'è stato un po' questo comporre come si compongono i morti. Quindi forse c'è un elemento di attenzione non violenta, non so come dire. In questo gesto di tagliare c'era anche, in prospettiva, quello del ricucire, del non ferire, ecco. Del non colpire, forse».

¹⁰¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 3.

¹⁰² Ead., *Nomi distanti*, p. 9.

[...], fra letizia e terrore»¹⁰³ (Pontormo a Santa Felicità per il primo), «abbiamo un bel rifiutare la sua chiamata; essa risulta, infatti, una lenta ma inesorabile invasione [...]. Questo qualcosa è benedizione e, insieme, infezione; grazia e, insieme, maledizione»¹⁰⁴ (l'ultimo Morlotti per il secondo).

Quando in un altro suo testo Manganelli ci fa notare, nella meditazione di Carlo Borromeo dipinta da Daniele Crespi, il dettaglio del coltello che sporge verso di noi dal desco frugale del Santo, ci mostra tutta l'aggressività con la quale l'immagine «punta alla gola dello spettatore, del devoto»¹⁰⁵.



Fig. 1: Daniele Crespi, *Il digiuno di San Carlo*, 1628-1629, olio su tela, 190×265 cm, Chiesa di Santa Maria della Passione, Milano

¹⁰³ Giorgio Manganelli, *Che cosa è un classico* [1986], in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 14.

¹⁰⁴ Giovanni Testori, *Morlotti. Variazioni sora un canto* [1992], in Id., *Opere scelte*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1251-1252.

¹⁰⁵ Giorgio Manganelli, *Il mondo folgorato* [1973], in Id., *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 114-116 (per ironia della sorte, in recensione a una mostra curata proprio da Testori, insieme ad altri, al Palazzo Reale di Milano: quella sul *Seicento lombardo. Dipinti, disegni, sculture*). Si tratta del *Digiuno di san Carlo Borromeo*, dipinto del 1628 conservato nella chiesa milanese di Santa Maria della Passione. Rinvio alla mia postfazione, *Violenza immobile*, specie alle pp. 326-333.



Fig. 2: Daniele Crespi, *Il digiuno di San Carlo* (dettaglio)

Dalla violenza immobile dell'arte è dato difendersi, insomma, solo esercitando violenza a nostra volta: nell'incidere quelle immagini, anatomizzarle, più o meno pietosamente amputarle. Cioè sottoporle a un movimento che loro non appartiene, ma a noi sì (almeno per il momento). I «ritagli» delle immagini, lacerti sezionati a viva forza dagli organismi pittorici ai quali originariamente appartenevano,¹⁰⁶ giacciono sulla pagina non troppo diversamente dai brandelli di corpi umani ai piedi della cavalcatura di San Giorgio, nell'«istoria» di Carpaccio agli Schiavoni (quei «resti di fanciulle e giovinetti, in diverse fasi di disseccamento o appena sbranati», spiegava Calvino, sono «le vittime che gli abitanti di Selene, città d'Oriente, sono obbligati a offrire in pasto ogni giorno a un drago feroce»¹⁰⁷). È una similitudine violenta ma la fa la stessa Anedda, in un componimento apicale di *Dal balcone del corpo* (2007), *Parla lo spavento*:

E i resti, Coro? I marmi, le rovine, gli archi romani su cui sale l'edera
 le chiese dai mosaici specchianti?
 Li scaglio sullo schermo di un computer come getterei colore
 quasi dai tasti con le lettere scaturisse un fuoco?
 Raccoglierò dettagli come ossa.

¹⁰⁶ «Per ridurre i corpi a oggetti, per sottrarre loro ogni residuo vitalistico, il testo poetico aneddiano inventa e pratica una precisa strategia espressiva, che sgretola l'intero nei "pezzi" di una natura morta di ispirazione cubista, frantumata e allucinatoria», ma è «l'io» lirico stesso che «si frantuma e si moltiplica in schegge»: Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), p. 321 e p. 325 (che cita un'intervista a Silvia Morotti, *L'ammaestramento delle lingue*, in «Soglie», X (2008), 1, p. 68: «Scrivendo noi ci scomponiamo: questa è l'avventura e questo è il rischio»).

¹⁰⁷ *Album Calvino*, p. 285. Carpaccio è evocato per questo, da Anedda, nella bellissima prefazione a Mario Benedetti, *Materiali di un'identità* (Massa, Transeuropa, 2010, pp. 5-6): una poesia «fatta di resti come i torsi e gli arti sezionati dipinti da Carpaccio in San Giorgio agli Schiavoni a Venezia».

Un museo perché non si disperdano.¹⁰⁸

Ogni vero scrittore, però, sa bene come questa sua reazione rappresenti un rischio, in effetti, in primo luogo per sé stesso. «Sono la piaga e il coltello», di sé già diceva Baudelaire;¹⁰⁹ ed ecco infatti un'altra poesia memorabile, stavolta da *Salva con nome*:

Se devo scrivere poesie ora che invecchio
 voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi
 prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,
 tenermi compagnia come le cipolle sbucciate nella luce
 mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati
 appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco
 scambiando la penna col coltello.¹¹⁰

La lingua letteraria è «coltello di sola lama, che comunque tu la maneggi finisce per tagliarti», ha scritto una volta Anedda parlando di Anne Carson;¹¹¹ e, precisamente a proposito dell'*ekphrasis*: «descrivere ci ferisce anche nostro malgrado: lo sguardo è il coltello che colpisce per primo chi lo usa».¹¹² Il fatto naturalmente è che anche il poeta scorticato dalla violenza dell'immagine – lo voglia o meno – è un artefice in armi.

Fra tutte le immagini dello sterminato repertorio ripercorso in effigie o in ecfrafi dalla *Vita dei dettagli*, e dalla costellazione di testi che le gravitano attorno, ce n'è uno, sul quale più volte è tornata Anedda,¹¹³ che rappresenta meglio di tutti il cortocircuito appena enunciato. È *Lo scorticamento di Marsia* o, come lo chiama lei, *Apollo che scortica Marsia*: celebre capolavoro dello «stile tardo» di Tiziano (risalente al 1570 circa e conservato al Museo Arcivescovile di Kroměříž, nella Repubblica Ceca) al quale a quanto pare avrebbe messo mano, fra gli allievi dell'anziano maestro, proprio quel Palma il Giovane studiato a suo tempo da Anedda:¹¹⁴

¹⁰⁸ Anedda, *Tutte le poesie*, p. 285.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, *Heautontimorumenos* [1857], in Id., *I fiori del male*, traduzione di Giovanni Raboni (ed. or. Paris 1857-1861), in Id., *Opere*, p. 161.

¹¹⁰ Anedda, *Tutte le poesie*, p. 449.

¹¹¹ Ead., con Elisa Biagini ed Emanuela Tandello, *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua*, p. 161.

¹¹² Ead., [recensione a] Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012, in «alfabeta2», 24 (2012), p. 39..

¹¹³ Per esempio nel testo su Lorenzo Lotto, «No brolo per me fiolo» (a p. 193), sono citati i «rivoli di luce decomposta» di quest'opera.

¹¹⁴ Si dovrebbe alla sua mano la figura del musicante che accompagna la scena suonando la viola al margine sinistro dell'immagine.



Fig. 3: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia*, 1570-1576, olio su tela, 212×207 cm, Museo Arcivescovile, Kroměříž

Nella seconda sezione del libro del 2009, «Un museo interiore», Anedda fa un gioco in qualche modo inverso rispetto a quello di «Ritagliare»: non colleziona immagini e neppure frammenti di immagini, bensì descrizioni e «variazioni» di scrittori amati che, in forma più o meno esplicita, in passato si siano fissati come lei su determinati episodi figurativi. In questo caso si tratta del grande poeta polacco Zbigniew Herbert, che al mito narrato da Ovidio (nel sesto libro delle *Metamorfosi*) e da Dante (nel primo canto del *Paradiso*) dedica un componimento nella sua

raccolta del 1961, *Studio dell'oggetto*.¹¹⁵ Nei versi di Herbert per la verità non si fa menzione del dipinto di Tiziano ma è proprio questa la sostanza del gioco, che Anedda (rovesciando il circuito «indiziario» di Morelli, Ginzburg e Briganti) chiama «attribuzione». Scommettendo cioè che il poeta, nel raccontare il mito, abbia in mente proprio *quella* immagine che ossessiona lei:

nell'iconografia di Marsia, vinto e scorticato dal dio dell'armonia e dell'ordine, Tiziano, come ha dimostrato Augusto Gentili, dipinge il destino dell'artista costretto a subire le regole imposte da una società più forte del suo genio. In Marsia, Herbert, testimone di due regimi dittatoriali in Polonia, vede se stesso. Sa che il canto dissonante viene immancabilmente punito dal potere. Come Marsia, il poeta sfida la musica rassicurante della bellezza apollinea ma sa che il sangue farà nascere un'arte nuova. Il rosso della scuoiatura è quello del poeta messo a nudo, spellato da Apollo che (come ogni aguzzino) «pulisce con disgusto il suo strumento».¹¹⁶

Aggiunge Anedda, citando i suoi versi («i monti calvi del fegato | Le bianche forre dei cibi | Le selve fruscianti dei polmoni | Le dolci alture dei muscoli | Le giunture la bile il sangue e i fremiti | Il vento invernale delle ossa»), che «Herbert traduce la stanchezza, l'umiliazione, la vecchiaia che Tiziano aveva trasferito sulla tela elencando i dettagli di ogni corpo straziato».¹¹⁷ Com'è stato da tempo messo in luce, in effetti l'artefice ritrae anche sé stesso, nel suo quadro: «nel personaggio di Mida che [...] qui contempla assorto lo scempio sanguinoso nella posa saturnina del malinconico»¹¹⁸ – *testimone* della scena efferata, dunque, proprio come Herbert di fronte allo scuoiamento della storia – al margine destro dell'immagine:

¹¹⁵ Zbigniew Herbert, *Apollo e Marsia* [1961], in Id., *Rapporto sulla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, con un saggio di Iosif Brodskij, Milano, Adelphi, 1993 (ed. or. Le Mesnil-le-Roi 1983), pp. 75-76.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Anedda, *La vita dei dettagli* pp. 82-3. Citato (a p. 91) è Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980 (poi Roma, Bulzoni, 2016⁴), pp. 225-43.

¹¹⁸ Agamben, *Studiolo*, p. 25.



Fig. 4: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia* (dettaglio)

Il poeta, ci dice Anedda interpretando le intenzioni di Herbert, è Marsia: punito per la sua *hybris* dal potere rappresentato da Apollo. Ma l'apologo inscenato da Tiziano è più complesso, forse, di come ci venga presentato qui. Se è il *sangue* di Marsia che *fa nascere un'arte nuova*, il poeta sarà colui che di questo scempio si nutre (appunto raffigurandolo nei suoi versi crudeli): se non il giovane Apollo che comunque, non dimentichiamolo, è un artista a sua volta – detiene un potere, sì, ma è quello sull'arte rappresentato dal tradizionale serto d'alloro: infatti il suo coltello potrebbe assomigliare giusto a un pennello –, magari il vecchio Mida che, cinto a sua volta da corona, assiste impassibile alla scena, forse meditando sull'opera da farsi (quella che contempliamo, cioè). In ogni caso, come scrive Agamben ricordando l'invocazione ad Apollo del *Paradiso*, di un Dante che fervido anela a essere scuoiato dal dio («Entra nel petto mio, e spira tue | sì come quando Marsia traesti | de la vagina de le membra sue»), «lo scorticamento di Marsia è qui una

metafora dell'ispirazione».¹¹⁹ E in qualche modo se ne mostra consapevole Anedda, forse, quando ci dice che Tiziano dipinge la propria *vecchiaia* nei *dettagli* del *corpo straziato* (il corpo di Marsia è tutt'altro che vecchio: tale, invece, è quello di Mida).

L'artefice, al contempo vittima e carnefice come sosteneva Baudelaire, è Marsia, sì, ma un po' anche Apollo; e soprattutto è Mida, a tutti i costi determinato a tradurre nell'oro della propria *arte nuova*, così rinvigorendo le sue membra esauste, il *sangue* che vede scorrere nel mondo. Il dio della storia ci *entra nel petto*, e irresistibile *spira*: si anima incarnandosi ogni volta, spietato, in nuovi corpi a lui offerti in sacrificio. Stavolta, a quanto pare, tocca a noi. Questo il prezzo dell'*ispirazione* che gli chiediamo.¹²⁰



Fig. 5: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia* (dettaglio)

L'*ekphrasis* più problematica della *Vita dei dettagli* si trova in quelle che sono, da sempre, le sue pagine a me più care: il saggio su *Mark Rothko* che si legge nella terza sezione del libro, «Ritratti».¹²¹ Il primo valore di quest'arte è la sua

¹¹⁹ Ivi, p. 29.

¹²⁰ Per un simile cortocircuito (innescato forse proprio da Tiziano, artista assai caro alla sua famiglia di pittori) in un autore per Anedda importante come Zanzotto, rinvio al mio «*Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza*». *Prospezioni su «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»*, in «*E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*». *Andrea Zanzotto*, numero monografico de «il verri», 77 (2021), pp. 130-132.

¹²¹ È il secondo della serie, dopo quello di Nicolas de Staël e prima di quelli di Bill Viola e Jenny Holzer. Il saggio apparve in una prima versione sulla rivista «*Ipsa facto*», II, 5, settembre-dicembre 1999 (ed è stato leggermente ritoccato dall'autrice nel riproporlo su «*Antinomie*», 24 novembre 2023). Brevi letture dell'episodio sono in Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «*Arabeschi*», 5 (2015), p. 32; e in Chiara Portesine, «*Un vuoto senza fine, pieno di significato*».

anche paradossale *intimità* (se per tradizione «la parola intimità suggerisce uno spazio ristretto, per Rothko è la grandezza della tela a consentire *intimità*»),¹²² il primo suo carattere è il colore che *trema* («la calma è solo apparente, tutto in realtà rabbrivisce»):¹²³ connotati che riconosciamo entrambi, ormai, squisitamente aneddiani. Come nella tradizione studiata da Arasse, in questione nelle tele di Rothko è sempre la distanza. Ma in prima battuta, stavolta, non si tratta tanto della distanza fra l'osservatore e il quadro, quanto di quella fra l'artista e ciò che il suo quadro è chiamato a raffigurare (o meglio, incarnare): «Laggiù, dicono i quadri di Rothko, e questo laggiù non è distante, ma vicinissimo, così prossimo, così vero da essere insostenibile».¹²⁴ Questo *laggiù* ha per Anedda un nome solo, certo e inevitabile: «l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando*, ma il *qui e il laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*»¹²⁵ che di fronte a noi è un «ritmo che sprofonda e insieme avanza».¹²⁶

Il problema infatti, di fronte a questi quadri, è che non siamo noi ad avvicinarci o allontanarci. Sono *loro*, che ci danno l'impressione di *affiorare e arretrare insieme* (l'effetto dell'affioramento è spesso evocato dalla *Vita dei dettagli*).¹²⁷ Il *laggiù* ci si avvicina minaccioso, ma se tentiamo di andargli incontro vediamo che si allontana: «le forme affiorano da una luce-acqua, cose perdute eppure *ancora* visibili [...]. La morte non si allontana ma resta dentro la piccola nube grigio-perla sospesa al centro del quadro»¹²⁸ (Anedda si riferisce a *Gethsemane*, un olio del '44, quando Rothko dipingeva ancora forme vagamente biomorfe); o ancora: «l'azzurro o il grigio avanzano in verticale sul fondo più scuro», ma se lo guardo ancora una volta «il tenero sale verso il forte e poi affonda in uno spazio più denso ed enigmatico».¹²⁹

Chiamerei questa vertigine “effetto Rothko”, per analogia con l'«effetto

L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità, in *L'esercizio dello sguardo. Poesia e immagini*, numero monografico di «Quaderni del PENS», 6 (2023), pp. 137-138.

¹²² Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 114.

¹²³ Ivi, p. 122.

¹²⁴ Ivi, p. 114.

¹²⁵ Ivi, p. 115.

¹²⁶ Ivi, p. 114.

¹²⁷ A proposito delle icone a p. 96, di Van Gogh a p. 111, di Bill Viola a p. 127, di Roger Ackling a p. 159, di Cesare Di Liborio a p. 161. Ma in generale così si dice dell'intero impianto del libro nella sua *Introduzione* (alle pp. XI-XII): «Le fotografie che costellano il libro sono la prova di un passaggio e il tentativo di un esorcismo. Volevo fotografare lo spavento e l'abbandono, volevo che il dettaglio della mia mano saggiasse l'assenza dei corpi, che dalla catasta delle immagini ne affiorasse una, di volta in volta diversa, a seconda di chi guardava, ma capace di illuminare le altre. | La notte prima di consegnare il libro ho sognato una foto-tessera che fluttuava su un mare in tempesta blucupo. Non so a quale di questi dettagli appartenesse quel viso. | Questo libro è una storia di fantasmi».

¹²⁸ Ivi, pp. 120-121.

¹²⁹ Ivi, p. 122.

Vertigo» escogitato da Alfred Hitchcock nella scena-chiave del film del 1958, e così da lui descritto (con palpabile compiacimento – «le è piaciuto...? sa come è stato fatto...?») allo sbalordito François Truffaut che lo ascolta: «una carrellata indietro, combinata con uno zoom in avanti». ¹³⁰ Ancora una volta, dunque, *una distanza così prossima da essere insostenibile*. Ed è una vertigine, davvero, quella che evoca Anedda: «quest'arte non conosce rifugio, né riposo, né conforto, la sua bellezza coincide con una vertigine che fonde il volto amato nell'indistinto della visione». ¹³¹ Questa vertigine assomiglia a quella che confonde i tratti della vittima con quelli del carnefice: «le ombre cambiano forma ma le forme sono spettri che hanno la forza della spada», e infatti «un arco unisce l'ultimo Rothko al vecchio Tiziano»:

Come nell'Apollo che scortica Marsia di Tiziano nella pinacoteca del castello boemo di Kroměříž il colore – un colore impastato alla fatica, alla vecchiaia – può mostrare lo scandalo della sofferenza, la punizione che attende gli esseri umani che sfidano il potere dell'armonia. Il mito non salva, acceca e rende fragili. ¹³²

La prima immagine che descrive Anedda, però, non è un quadro di Rothko. O meglio, nell'immagine il quadro c'è ma noi non lo guardiamo. Quello che guardiamo è l'uomo che lo guarda. Il saggio prende infatti le mosse dall'*ekphrasis* di una foto di Hans Namuth, realizzata nello studio del pittore nel '64. Rothko è presente nell'immagine, ma «di spalle seduto su una sdraio di legno, da giardino», raffigurato appunto mentre contempla un suo quadro:

¹³⁰ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Parma, Pratiche, 1977 (ed. or. Paris 1966), p. 204. Lo stesso artificio verrà replicato da Hitchcock nel '64 in una scena di *Marnie*, e poi ovviamente da lui mutuato dai tanti cineasti che gli si sono ispirati (cfr. Roy Menarini, *Hitchcock: «La donna che visse due volte»*, Roma, Carocci, 2023, pp. 43-44).

¹³¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 118.

¹³² Ivi, p. 123.

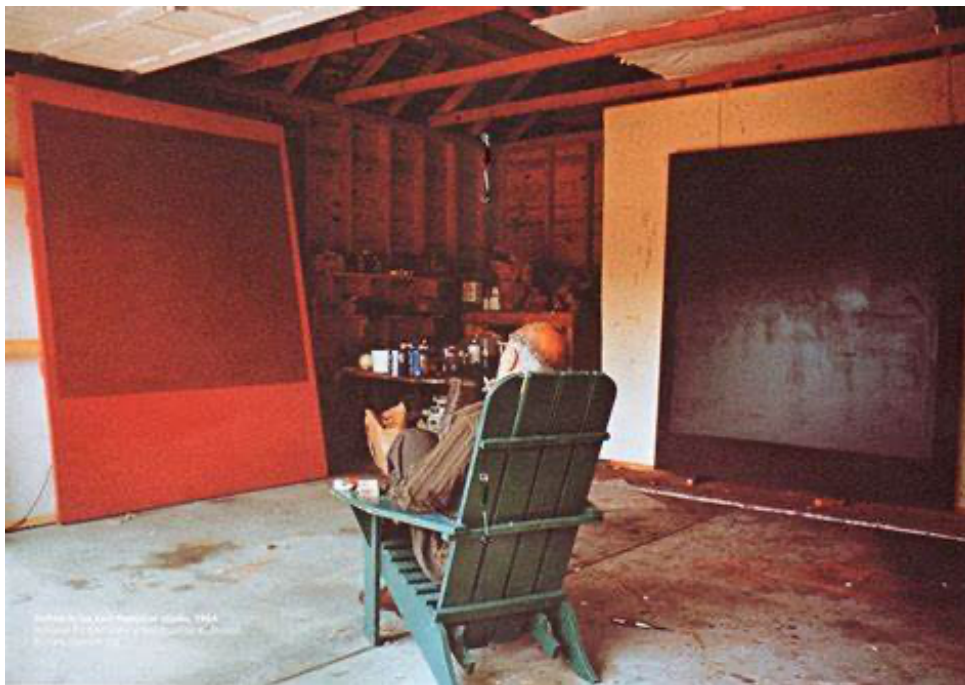


Fig. 6: Hans Namuth, *Mark Rothko in his studio*, 1964, fotografia, 34,6x49,8 cm, © Hans Namuth Ltd.

Sei anni separano l'uomo fotografato dal suicidio. L'incupirsi della tavolozza è l'incupirsi della vita? le immagini dell'esistenza infittiscono dentro il buio dei quadri? il nero è anche quello degli occhi che si chiudono per i sonniferi e l'alcool, nero di un sonno senza sogni, di un colore che si ritrae e contrae in quella tela che è mare e pozzo, orizzonte e profondità?¹³³

Sono domande che non possono avere risposte esplicite perché, come dice un giovane Beckett citato subito dopo, «qualsiasi idea possiamo compiacerci di avere a proposito della morte [...] siamo ben sicuri è priva di senso e di valore».¹³⁴ Ma quello che si vede nella foto, al di là della sorte individuale dell'artista di nome Rothkowitz, è qualcuno che sempre più s'inoltra, immobile, nel colore che lo acceca: Apollo che scuoiava sé stesso, in un sacrificio che si ripete sempre uguale e sempre diverso. Siamo noi a sprofondare nella tela, siamo noi a tenere in pugno quel coltello.

¹³³ Ivi, p. 113.

¹³⁴ *Ibid.* La citazione da Samuel Beckett, *Proust* [1931], traduzione di Sergio Moravia, Milano, SugarCo, 1978.

*Bibliografia**Testi di Antonella Anedda*

Anedda, Antonella, *Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane*, in «Arte Veneta», XXXV (1981), pp. 156-160.

Anedda, Antonella, *I colori della tela desolata*, in «il manifesto», 8 agosto 1982, p. 3.

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, con due litografie di Ruggero Savinio, nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, studio bibliografico Bulla, 1989.

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, premessa di Arnaldo Colasanti, Milano, Crocetti, 1992.

Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998.

Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, con una postfazione di Andrea Cortellessa, Torino, Aragno, 2020³.

Anedda, Antonella, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.

Anedda, Antonella, *Tre corde*, in Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli, 2004, pp. 59-63.

Anedda, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.

Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

Anedda, Antonella, *Mappe, perturbazioni. Le stringhe temporali di Mario Benedetti*, prefazione a Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 5-8.

Anedda, Antonella, *Una Mesopotamia interiore*, in *Transito libero. Sulla traduzione in poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo, atti del convegno di Siena in onore della laurea *honoris causa* a Evgenij M. Solonovič, 2007, Roma, Artemide, 2011, pp. 55-63.

Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

Anedda, Antonella, [recensione a] *Michele Cometa, La scrittura delle immagini, Milano, Cortina, 2012*, in «alfabeta2», 24 (2012), p. 39.

- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Volevo essere un'adoratrice silenziosa di quadri*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 11-16.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Il destino della poesia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 822-828.
- Anedda, Antonella, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano* (Roma, MAXXI, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli, Milano, 5 Continents, 2019, pp. 68-83.
- Anedda, Antonella, *Un bicchiere di neve*, prefazione ad Anne Carson, *Economia dell'imperduto* [1999], traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, pp. 7-8.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, «*Tu sei acqua*». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in *Fototestualità*, numero monografico a cura di Sara Garau, Marco Maggi e Vega Tescari di «Versants», 68 (2021), 2, pp. 143-146.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.
- Anedda, Antonella, *Su «Reticent Sonnet»*. *In dialogo con Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico su Anne Carson di «Trasparenze», 8 (2022), p. 8.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023.
- Anedda, Antonella, «*No brolo per me fiolo*», in Lorenzo Lotto, *Lettere*, a cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 193-198.
- Anedda, Antonella, *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, a cura di Amelia Valtolina, Camilla Miglio e Alessandro Baldacci, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 88-94.
- Anedda, Antonella, Biagini, Elisa, Tandello, Emmanuela, *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio* [1995], Roma, Donzelli, 2010, pp. 155-165.

Testi su Antonella Anedda

- Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement. The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), pp. 81-115.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblío», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bondi, Fabrizio, Rizzarelli, Giovanna, *Videointervista ad Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 7-14.
- Bottero, Stefano, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.
- Cortellessa, Andrea, *Scritture-reagente. Di alcuni autori-critici contemporanei (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri)*, in *La critica dopo la crisi*, atti del Convegno di Arcavacata, 9-10 novembre 2000, a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83.
- Cortellessa, Andrea, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, 2020³, pp. 149-164.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Gallo, Carmen, *Su «Historiae»*, in «SigMa», 3 (2019), pp. 813-815.
- Morotti, Silvia, *L'ammaestramento delle lingue. Intervista ad Antonella Anedda*, in «Soglie», X (2008), 1, pp. 67-71.
- Morra, Eloisa, *Galleria Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità. Percorsi tra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167.
- Natale, Massimo, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 149-179.
- Rosselli, Amelia, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, in «il manifesto», 8 maggio 1992; ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126.
- Sanna Antonietta, *Spogliare la lingua*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di

Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 53-62.

Seligardi Beatrice, «*I/eye*». *Sconfinamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda*, in «Lingua &. Rivista di lingue e culture moderne», 22 (2022), 2, pp. 37-54.

Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), alle pp. 315-330.

Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Zuliani, Stefania, *Musei di carta. I «Salons» di Giorgio Manganelli, le collezioni di Antonella Anedda*, in Ead., *Torna diverso. Una galleria di musei*, Pistoia, Gli Ori, 2022, pp. 67-78.

Altri testi citati

Agamben, Giorgio, *Elogio della profanazione*, in Id., *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, pp. 83-106.

Agamben, Giorgio, *Parodia*, in Id., *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, pp. 39-56.

Agamben, Giorgio, *Nudità*, in Id., *Nudità*, Roma, nottetempo, 2009, pp. 83-128.

Agamben, Giorgio, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.

Agamben, Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura* [1996], con un saggio di Andrea Cortellessa, Macerata, Quodlibet, 2021³.

Agamben, Giorgio, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023.

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, traduzione di Leon Battista Alberti [testo del 1435 pubblicato nel 1847], a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Arasse, Daniel, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di Aurelio Pino, Milano, il Saggiatore, 2007 (ed. or. Paris 1992).

Baudelaire, Charles, *Salon del 1846*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1846), pp. 1009-1099.

Baudelaire, Charles, *I fiori del male*, traduzione di Giovanni Raboni, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni

- Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1857-1861), pp. 16-333.
- Baudelaire, Charles, *Il mio cuore messo a nudo* [testo del 1861-1865], traduzione di Giuseppe Montesano, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1909), pp. 1415-1448.
- Beckett, Samuel, *Proust*, traduzione di Sergio Moravia, Milano, SugarCo, 1978 (ed. or. London 1931).
- Beckett, Samuel, *Dondolo*, in Id., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023 (ed. or. New York 1980), pp. pp. 1543-1554.
- Beckett, Samuel, *Fremiti fermi*, in Id., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023 (ed. or. New York 1988), pp. 1635-1642.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, quinta stesura, traduzione di Massimo Baldi, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019 (ed. or. 1936), pp. 141-175.
- Benjamin, Walter, *Il capitalismo come religione* [1921], traduzione a cura del Seminario permanente di Studi benjaminiani, in *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, a cura di Dario Gentili, Mauro Ponzi ed Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2014 (ed. or. Frankfurt am Main 1985), pp. 9-12.
- Binetti, Roberto, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico su Anne Carson di «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119.
- Blanchot, Maurice, *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, postfazione di Stefano Agosti, Milano, il Saggiatore, 2018 (ed. or. Paris 1955).
- Boatto, Alberto, *Ghenos Eros Thanatos* [1974], in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, Roma, L'orma, 2016, pp. 31-33.
- Briganti, Giuliano, Longhi, Roberto, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di Laura Laureati, Milano, Archinto, 2021.
- Calabrese, Omar, *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Calvino, Italo, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [testo del 1985 pubblicato nel 1988], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura

- di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 697-714.
- Calvino, Italo, [testo s.t. del 1973 pubblicato nel 1995], in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2022², pp. 284-297.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retoriche e poetiche dei fototesti*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Carson, Anne, *Eros il dolcissimo*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, prefazione di Emanuela Tandello, Milano, Utopia, 2021 (ed. or. Princeton 1986).
- Carson, Anne, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini ed Emanuela Tandello, Roma, Donzelli, 2010 (ed. or. New York 1995).
- Cavadini, Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012.
- Cortellessa, Andrea, *Profanare il dispositivo*, in Agamben, Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021³, pp. 249-271.
- Cortellessa, Andrea, «Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza». *Prospezioni su «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»*, in «E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?». *Andrea Zanzotto*, numero monografico de «il verri», 77 (2021), pp. 118-132.
- Deleuze, Gilles, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986) vol. 3*, introduzione di Girolamo De Michele, Verona, ombre corte, 2020 (ed. or. Paris 1998).
- Gentili, Augusto, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980; ora Roma, Bulzoni, 2016⁴.
- Gentili, Augusto, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia* [1986], Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-202.
- Gomma, Raf Valvola, (a cura di), *James G. Ballard*, numero monografico di «Re/Search»; edizione italiana, Milano, ShaKe, 1994
- Gragnotati, Manuele, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013.
- Hadot, Pierre, *Esercizi spirituali e filosofia antica* [1981-2002], a cura di Arnold I.

- Davidson, traduzioni di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005 (ed. or. Paris 1981-2002).
- Haraway, Donna J., *Testimone_Modesta@FemaleMan_incontra_OncoTopo. Femminismo e tecnoscienza*, traduzione di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. New York 1996).
- Heidegger, Martin, *L'origine dell'opera d'arte* [1935-1936], in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (ed. or. Frankfurt am Main 1950), pp. 3-69.
- Herbert, Zbigniew, *Apollo e Marsia* [1961], in Id., *Rapporto sulla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, con un saggio di Iosif Brodskij, Milano, Adelphi, 1993 (ed. or. Le Mesnil-le-Roi 1983), pp. 75-76.
- Jaccottet, Philippe, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli, 2004 (ed. or. Saint-Clément-de-Rivière 2002).
- Laureati, Laura, *Una «università privata»: un sogno di Giuliano Briganti*, in «Paragone», LIV (2003), 47-48 (635-637), pp. 114-130.
- Sossai, Maria Rosa (a cura di), *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, Roma, MACRO-Pelanda, 14-29 novembre 2012, s.l., Prinp editore, 2012.
- Manganelli, Giorgio, *Il mondo folgorato* [1973], in Id., *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2023, pp. 112-116.
- Manganelli, Giorgio, *Che cosa è un classico* [1986], in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 11-14.
- Menarini, Roy, *Hitchcock: «La donna che visse due volte»*, Roma, Carocci, 2023.
- Panattoni, Riccardo, Elio Grazioli, Elio (a cura di), *Le scarpe di Van Gogh*, numero monografico di «Riga», 34 (2013).
- Patrizi, Giorgio, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.
- Portesine, Chiara, «Un vuoto senza fine, pieno di significato». *L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità*, in *L'esercizio dello sguardo. Poesia e immagini*, numero monografico di «Quaderni del PENS», 6 (2023), pp. 125-152.
- Ridolfi, Cosimo, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [1648], Roma, Somu, 1945.
- Testori, Giovanni, *Morlotti. Variazioni sora un canto* [1992], in Id., *Opere scelte*, a

cura di Giovanni Agosti, Milano, Mondadori, 2023, pp. pp. 1251-1252.

Torti, Lavinia, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di Luigi Weber, Milano, Biblion, 2023.

Toti, Marco, *La preghiera e l'immagine. L'eticismo tardobizantino (XIII-XIV secolo)*, Milano, Jaca Book, 2012.

Truffaut, François, *Il cinema secondo Hitchcock*, traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Parma, Pratiche, 1977 (ed. or. Paris 1966).

Valéry, Paul Valéry, *La conquista dell'ubiquità* [1928], in Id., *Scritti sull'arte*, traduzione di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia [1984], Milano, Abscondita, 2017 (ed. or. Paris 1962), pp. 121-123.

Zolla, Elémire, *I mistici dell'occidente* [1963-1980], vol. 1, Milano, Adelphi, 1997.

Sitografia

Anedda, Antonella, *Mark Rothko*, su *Antinomie*, 24 novembre 2023.

<<https://antinomie.it/index.php/2023/11/24/mark-rothko/>>

Antonella Anedda, *Calvino e Carpaccio*, su *Doppiozero*, 19 febbraio 2024.

<<https://www.doppiozero.com/calvino-e-carpaccio>>

Cortellessa, Andrea, *La pittura del disastro*, su *Antinomie*, 19 gennaio 2024.

<<https://antinomie.it/index.php/2024/01/19/la-pittura-del-disastro/>>

Marino, Marco, *Versi come boccate d'ossigeno. Intervista ad Antonella Anedda*, su *Treccani.it*, 21 febbraio 2021.

<https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Intervista_a_Antonella_Anedda.html>

The National Gallery Painting Collection, su *Nationalgallery.org.uk*.

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/search-the-collection>>

«ONZI TANDU NARO UNA LIMBA MIA».
ASPETTI, TEMI E PROBLEMI DELLA POESIA IN
LIMBA DI ANTONELLA ANEDDA

Mario Cianfoni

«ricorda quanta tenacia c'è voluta a decifrare
le mappe dentro le parole».
(Antonella Anedda, *Salva con nome*)

Considerazioni preliminari

In un contributo pubblicato nella Quarta serie de *La tradizione del Novecento*,¹ Pier Vincenzo Mengaldo tracciava una panoramica sintetica, seppur densa di spunti, sui problemi inerenti alla definizione e alle tipologie di poesia dialettale presenti nel contesto del Novecento italiano. Riprendendo un assunto di Gianfranco Contini, il critico mette in luce il fatto che la categoria stessa di “poeta dialettale” ha una valenza epistemologica non assolutamente dirimente, anche se è innegabile la differenza, o lo scarto, che si viene a creare ogni qual volta un autore o un'autrice decidono di strutturare il loro discorso poetico prendendo in prestito le parole del dialetto e non quelle della lingua nazionale. Partendo dalla differenza d'uso, Mengaldo delinea una serie di implicazioni sulle quali vale la pena riflettere per poter capire al meglio quello che è l'oggetto del presente studio, ovvero le poesie in lingua sarda di Antonella Anedda.² Considerando i punti posti in evidenza da Mengaldo, ci si propone di offrire una prima interpretazione di un materiale che, per la sua particolarità, sembra rivestire un posto non del tutto accessorio (o

¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 3-14.

² Per l'insieme degli aspetti legati alla poetica dell'autrice si rimanda alla recente monografia di Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020 e, per alcuni snodi particolari, a Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35 e a Guido Mazzoni, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, in *Almanacco dello Specchio*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Ricciardi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245.

occasionale) all'interno della scrittura dell'autrice.

Prima di entrare nel vivo della questione, vale la pena ripercorrere brevemente la posizione critica di Mengaldo circa la presenza del dialetto all'interno della poesia italiana del Novecento perché ciò permette di verificare quanto e come la scelta di Anedda accoglie o si distanzia da un panorama storicamente e poeticamente consolidato e, allo stesso tempo, problematico, soprattutto se rapportato a quello che è il contesto delle tendenze della produzione in lingua italiana. In primo luogo, Mengaldo rintraccia tre tipologie di poeta dialettale. La prima, di cui il genovese Firpo può esserne un esempio, «traduce» amabilmente su un registro più basso, tra toni crepuscolari e color locale [...], i modelli della poesia in lingua».³ Generalmente, questa tipologia di scrittura si rifà a modelli per lo più scaduti, dando così l'impressione di un costante tono di epigonismo o di eccessiva affettazione. La seconda tipologia, della quale può prendersi ad esempio Albino Pierro, utilizza il dialetto come correlativo di una «espressione chiusamente privata e profonda di grovigli psicologici»,⁴ una dimensione dove il dialetto diventa lo specchio di una ricerca interiore che ha come obiettivo quello di riappropriarsi di una lingua-madre quasi perduta, la quale il più delle volte è, per diversi gradi, in esplicita opposizione alle più logorate parole della lingua comune. La terza tipologia, invece, sarebbe quella che grazie alle parole del dialetto riesce a dare voce ad un «profilo semisommerso di tutta una cultura e un ethos popolari, locali, con i quali [...] l'io poetico dialoga o meglio si confonde».⁵

L'aspetto più immediato che emerge da questa partizione è che il poeta dialettale si trova sostanzialmente di fronte a tre canali di per sé molto differenti tra loro: la serialità del modello letterario dato dalla lingua poetica nazionale, la propria individualità "bilingue" e un certo "orizzonte d'attesa" (più linguistico che tematico) del pubblico destinatario in grado di comprendere, senza la mediazione della traduzione, il codice dialettale cui la lingua letteraria dell'autore dà voce. Dopo questa specificazione il discorso di Mengaldo si amplia e prende in considerazione la differenza che esiste tra una certa tendenza generale dei poeti dialettali entro la prima metà del Novecento e quella che si può evidenziare negli autori successivi. Nel primo caso si specifica che la caratteristica principale della scrittura in dialetto è quella di «nascere come espressione culturale diretta della borghesia bilingue delle grandi città [...], o delle grandi aree metropolitane [...], ponendosi così a continuazione di una secolare, compatta letteratura in dialetto»;⁶ mentre nel secondo caso l'opzione del dialetto è una scelta puramente "periferica", una possibilità che al contempo implica l'assenza della base di appoggio di una

³ Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 8.

tradizione letteraria consolidata e questo è un punto che generalmente gli autori adottano per rimarcare una loro singolarità, utilizzando la lingua del dialetto come uno strumento altamente connotato anche al di là del suo valore linguistico intrinseco. In altre parole, l'uso del dialetto è anche espressione di valori che stanno al di là della creazione letteraria, come potrebbero ben mostrare – volendo fare soltanto un paio di esempi – i casi di Pasolini o di Loi.⁷

Inoltre, nell'ambito della scrittura in dialetto esiste anche una complessità più articolata per quel che riguarda il grado di rapporto con il pubblico: per la poesia dialettale entro la prima metà del Novecento, la borghesia bilingue di cui sopra è la maggiore fruitrice di tali prodotti letterari. D'altro canto, con la progressiva normalizzazione dei dialetti entro la più ampia e capillare diffusione della lingua nazionale standard, la poesia dialettale del Secondo Novecento (e, potremmo dire, anche quella più recente) si trova di fronte ad un pubblico sempre più ristretto, il quale – molto spesso – si riduce soltanto a quello degli specialisti o dei filologi. In questa seconda occorrenza il dialetto tende a perdere gli elementi più pregnanti della corallità, diventando sempre più «una lingua individuale e introversa della poesia».⁸

Tale introversione, inoltre, consentirebbe agli autori e alle autrici di abbracciare

⁷ La questione relativa alle varie spinte e implicazioni scaturite dalla poesia in dialetto, anche in rapporto al contesto della produzione in lingua italiana, è un dibattito troppo oneroso da ripercorrere in questa sede, soprattutto se si considerano anche tutte quelle dinamiche – scaturite nel corso del tempo – attraverso le quali la posizione sociolinguistica del dialetto è stata sempre più minorizzata nel confronto con la lingua standard di riferimento (nel nostro caso l'italiano). Ai fini di questo contributo, una disamina che consideri in maniera articolata aspetti dialettologici e sociolinguistici porterebbe il discorso troppo in là. Tuttavia, diversi aspetti e problemi essenziali si possono rintracciare anche facendo riferimento a studi più generali, ma ben informati ed esaurienti. Per questa ragione si ritiene opportuno rimandare all'imprescindibile – sebbene in alcuni punti ormai datata – disamina critica di Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990. Si possono ritenere utili, sempre per questioni di ordine generale, altri contributi che, pur discretamente datati (al pari del saggio di Brevini), continuano a offrire buoni spunti di riflessione: Francesco Piga, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova, Vallardi, 1991; Alfredo Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993; Dante Maffia, *La barriera semantica*, Roma, Edizioni Scettrò del Re, 1996; *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952. Altra questione da precisare, ma della quale non è possibile articolare un discorso compiuto in questa sede, è quella relativa alla particolare condizione della lingua sarda, soprattutto in rapporto a quella italiana. In questa sede – pur interessando maggiormente il discorso letterario – vale almeno la pena ricordare che le dinamiche legate alla lingua sarda non sono completamente sovrapponibili a quelle delle altre produzioni dei dialetti della nostra penisola, anche perché il modello linguistico cui la letteratura sarda fa riferimento non è esclusivamente quello italiano. Ad ogni modo, per una panoramica orientativa circa i maggiori aspetti della questione, si rimanda ai testi generali sulla letteratura e la lingua sarda segnalati in bibliografia.

⁸ Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, p. 9.

un paradigma che Mengaldo stesso cita riportando un pensiero di Hofmannsthal, ovvero quello secondo cui il dialetto non permette una propria lingua, ma una propria voce. Questo assunto risulta particolarmente calzante nel caso di Anedda, soprattutto se si considera l'operazione esercitata sulla e nella lingua sarda, la quale è strutturata, per ammissione dell'autrice, come una personale "variante" comprensiva di diverse sfumature linguistiche (che vanno dal còrso fino al logudorese, il quale costituisce la base della *limba* aneddiana). Per cogliere al meglio la dinamica che caratterizza l'uso che Anedda fa della lingua sarda, vale la pena riportare alcune parole dell'autrice riguardo il rapporto biografico e creativo che la poetessa ha con questo codice linguistico:

Esiste ancora una foto in cui io e mio fratello avanziamo tra i piccioni di piazza Martiri presi per mano dalla domestica Micheledda, a servizio da mia nonna fin da quando, ragazzina, era stata sedotta e abbandonata con un figlio che poi le era morto. Vestiva sempre di nero, con una crocchia grigia piena di forcina d'osso. Veniva dal Capodisopra, cioè dal Nuorese, e credo di dovere a lei se capisco il logudorese e un po' lo parlo.⁹

Questa *limba*, come giustamente viene chiamato un linguaggio che non è un dialetto, è affiorata in un momento in cui il dolore mi sembrava indicibile. Non si tratta di un logudorese "puro" ma attraversato da memorie diverse: campidanesi e corse, catalane e galluresi. Molte poesie sono nate in italiano e poi trasportate in sardo. Mi sono accorta passando e traducendo da una lingua all'altra quanto l'una ammaestrasse l'altra e viceversa, per sottrazione.¹⁰

Dalle parole della poetessa emergono tre elementi di primaria importanza. Il codice espressivo utilizzato non è legato a un «logudorese "puro"», ovvero una lingua con delle caratteristiche ben specifiche (a livello linguistico e storico-culturale) e condivise da un certo numero di parlanti. L'apprendimento di un «linguaggio che non è un dialetto» risale al tempo dell'infanzia, ma si configura come un momento di eccezionalità, dato che questa incursione linguistica rimaneva attiva – presumibilmente – per lo più durante un tempo di vacanza, ovvero nel periodo di soggiorno estivo in Sardegna. In questa particolare condizione, gli inneschi generati dalla componente memoriale possono permettere all'autrice di connotare in maniera peculiare, eterodossa, l'utilizzo di un codice che è primariamente personale, privato,¹¹ il quale consente alla poetessa di operare delle commistioni al di fuori di quella che è la prescrittività di una norma

⁹ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 7-8.

¹⁰ Tale specificazione è affidata alle note finali di Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 101-102.

¹¹ A tal proposito si veda anche Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 87-88.

grammaticalmente e lessicalmente già data, ovvero di un codice cristallizzato in una tradizione non solo letteraria ma anche di uso. Nell'ambito del contesto emotivo rientra anche l'aspetto secondo cui la *limba* sia scaturita in un momento di dolore indicibile: anche in questo caso, il recupero di una lingua originaria e in un certo qual modo più libera e viscerale rispetto a quella del codice standard consente un affondo più autentico nelle zone più profonde della propria interiorità.

Infine, il sardo si configura, linguisticamente parlando, come un momento successivo rispetto alla creazione in italiano; tuttavia, il rapporto tra le due lingue è dinamico e la traduzione non va a strutturarsi come un mero testo di servizio: tra italiano e *limba* esiste un rapporto osmotico di reciproca compensazione, come se una lingua chiarisse l'altra e viceversa. Al netto di questo bilanciamento, però, occorre riflettere anche su altri elementi esplicitati dall'autrice in termini di definizioni (seppur queste siano congenialmente sintetiche). La *limba* utilizzata dalla poetessa viene indicata come "linguaggio", prima che "lingua". Nella scelta di conferire una posizione di rilievo al primo termine sembra che la poetessa voglia esprimere un'origine differente dello strumento espressivo, come se questo fosse passato prima attraverso un processo di riflessione (in questo caso inconscia) e poi di costituzione; per questa ragione, si collocherebbe su uno spazio differente rispetto a quello occupato dalla valenza espressiva della lingua intesa come strumento che nasce e viene praticato quasi spontaneamente. In altri termini, se le parole della lingua sono un'impronta "innata", quelle del linguaggio sono una ricerca, un'acquisizione secondaria e mediata resa attiva da qualcos'altro, seppur l'esistenza germinale di questo codice sia iscritta nelle zone più recondite dell'emotività dell'autrice sin da un tempo remoto. Stando a questa distinzione, se la lingua si configura come continuità, il linguaggio si può intendere come un'attività a suo modo autoconoscitiva, dato che implica il recupero di un materiale rimasto sopito nella memoria personale. Questo stato di cose viene avvalorato anche dalla definizione che Anedda dà della sua *limba*: è un'ibridazione di dialetti che, seppur contigui tra loro, conservano delle specificità proprie che ne determinano le relative differenze. Non una lingua, perciò, ma un insieme di piccole lingue che concorrono a determinarne una. Il punto in comune all'interno di questa molteplicità linguistica è che ogni sfumatura fa parte di una diversa zona memoriale (e quindi esistenziale) della poetessa. La lingua che si viene a creare, allora, è un codice fortemente emotivo e privato che, pur avendo alla base le sfumature e le eredità di ogni lingua locale attraversata, si configura come un'isola linguistica a suo modo endofasica:¹² ciò significa che le parole della *limba* aneddiana nascono ed

¹² Nell'utilizzo di questo termine si richiama quanto aveva indicato Mengaldo a proposito del dialetto tursitano di Albino Pierro. La scelta di un codice espressivo estremamente periferico denotava ancor più fortemente la volontà di cercare una caratterizzazione linguistica che fosse esclusivamente propria (quasi artefatta, se non altro perché non corrispondente alla realtà della

esistono esclusivamente nella geografia interiore della poetessa e questo fa sì che la lingua utilizzata, pur essendo potenzialmente comprensibile ad un dialettologo di una precisa area geografica sarda, si collochi fuori da un meccanismo di replicabilità comunicativa (quindi di appropriazione e di uso, ma anche di memoria linguistica collettiva) condivisa con altri parlanti.

Prima di entrare nello specifico dell'interpretazione dei testi, vale la pena offrire una panoramica quantitativa di questa particolare zona creativa aneddiana. Le prime tre raccolte dell'autrice, *Residenze invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999) e *Il catalogo della gioia* (2003) non presentano testi in sardo. Sarà a partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo* (2007) che Anedda contemplerà l'alternativa (e la compresenza) di testi in *limba*: tre nella raccolta appena citata, due in *Salva con nome* (2012) e ben sette in *Historiae* (2018). Va inoltre segnalato che la poetessa assume una posizione abbastanza particolare verso determinate poesie in *limba*, dal momento che può capitare che alcuni testi vengano pubblicati in una raccolta e poi riversati in una successiva, senza però l'apporto di varianti sostanziali. Anche per questa ragione, vale la pena riportare uno schema completo dei testi in *limba* presenti nelle raccolte poetiche aneddiane finora pubblicate:

<i>Residenze invernali</i>	1992	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .
<i>Nomi distanti</i>	1998	Trattandosi di una raccolta di "variazioni", più che di traduzioni, non sono presenti testi propriamente in lingua sarda. Tuttavia, è interessante il lavoro che Anedda fa sulle variazioni riguardanti le poesie in dialetto di Noventa, Doplicher e Loi. All'interno di questa raccolta hanno una loro rilevanza il gruppo dei <i>Cinque notturni</i> , soprattutto perché si riscontra una certa vicinanza tematica con i testi in <i>limba</i> pubblicati nelle raccolte successive.
<i>Notti di pace occidentale</i>	1999	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .
<i>Il catalogo della gioia</i>	2003	Non sono presenti poesie in <i>limba</i> .

lingua d'uso di quella determinata regione, almeno nel momento in cui il poeta scrisse i suoi versi): «In Pierro si può cogliere [...] il necessario paradosso (e la possibile *impasse*) di una parte dell'attuale poesia in dialetto, che da veicolo di messaggi socialmente aperti e comunicativi tende a farsi sempre più linguaggio gelosamente individuale, quasi endofasico» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 960).

<i>Dal balcone del corpo</i>	2007	<i>Attitos</i> <i>Limba</i> <i>Contra Scaurum</i> Le tre poesie, di cui la prima è composta da otto brevi parti, sono separate in modo significativo dal resto della raccolta, essendo queste disposte nella sezione <i>Limba</i>). <i>Limba</i> viene poi ripubblicata in <i>Historiae</i> (<i>Limbas, ancora</i>).
<i>Salva con nome</i>	2012	<i>Sa mente chilliat, s'ogro non reposa</i> <i>Malas mutas</i> <i>Mala mutas</i> confluisce, con alcuni tagli, in <i>Historiae</i> (<i>Sa luna chilliat in su core de l'isula</i>).
<i>Historiae</i>	2018	<i>Limbas</i> <i>Sa luna chilliat in su core de l'isula</i> <i>Osservazioni I</i> <i>Povria</i> <i>Acqua-dolce</i> <i>Limbas, ancora</i> <i>Historia de duas limbas nulla est mia</i>

Nel considerare la presenza della *limba* nella poetica di Anedda, però, occorre fare una considerazione che può aiutare a comprendere e a interpretare i motivi della scelta “periferica” del sardo. Sebbene questa lingua non sia stata sempre presente, la dimensione dell’isola e il rapporto originario con la Sardegna sono due costanti tematiche ben evidenti e in un certo modo ricorsive nella poetica aneddiana. Per di più, nella sua fisionomia anche talvolta “fantasmatica”, l’isola riesce a diventare l’alveo creativo e, nonostante la distanza geografica, il punto originario che favorisce la nascita e le conseguenti sollecitazioni di un linguaggio che solo in seguito si riuscirà a strutturare come forma di espressione letteraria. Si consideri, per esempio, quanto viene affermato nella nota finale di *Notti di pace occidentale*, in cui la poetessa sottolinea come buona parte dei testi presenti nel libro sia stata concepita alla Maddalena, ovvero in quello che si può considerare il cuore originario dell’esistenza biografica ed emotiva dell’autrice:

Molti di questi versi sono nati in Sardegna e in Corsica: solo stando in un’isola, anzi spesso nell’isola di un’isola – La Maddalena – ho avuto l’impressione di capire lo spazio

del Continente e di vedere Genova, dove sono stata concepita e che in qualche modo considero la mia città natale.¹³

Ma La Maddalena non è soltanto il cuore pulsante della vena creativa aneddiana. Oltre a rinsaldare un forte legame biografico ed esistenziale, oltre a fornire degli spunti tematici e delle suggestioni poetiche, l'isola nell'isola dona anche una lingua del tutto particolare. In una prosa di *Isolatria* è interessante vedere quale connotazione viene data alla condizione linguistica dell'arcipelago in questione:

Un arcipelago d'insetti senza storia e memoria, privo di tutto, anche di un dialetto che non ha nulla in comune con le belle lingue dell'isola sarda: logudorese, baronesu, campidanese. Qui la lingua è fatta per gridare nella bufera, niente canto, niente musica. Parole al vento.¹⁴

Nella sua misterica enigmaticità, l'isola offre una lingua che è del tutto naturale: è priva di storia, è priva di memoria e quindi anche delle parole che si configurano come codice espressivo. La voce dell'isola si colloca su una polarità diametralmente opposta rispetto a quella dell'umano e questa posizione la rende del tutto inintelligibile. Tuttavia, il suo essere inumana le conferisce uno statuto di piena autenticità, soprattutto perché si contrappone alle parole ormai usurate della realtà quotidiana, a una lingua che la stessa poetessa, pur piegandola al suo bisogno di comunicazione poetica, definisce «anonima».¹⁵ La scelta di questo aggettivo crea a tutti gli effetti un cortocircuito che, con una latenza più lunga, avrà come esito quello di far emergere, oltre alla lingua del codice poetico standard, la *limba*, una terza opzione da far scorrere tra la lingua della tradizione letteraria e quella più imperscrutabile e selvaggia delle «parole al vento». Nel bagaglio linguistico di Anedda, perciò, si può ravvisare la coesistenza di tre istanze linguistiche: quella "naturale", quella "memoriale" (la *limba*) e quella "anonima".

Nomi distanti: un avvicinamento fantasmatico.

L'avvicinamento alla *limba*, al netto del sua improvvisa emersione tra le fratture generate da un dolore esistenziale, si è avuto passando anche attraverso un confronto con dialetti altrui. È il caso, per esempio, delle quattro rimodulazioni d'autore presenti nella raccolta *Nomi distanti*. Senza entrare particolarmente nello specifico dell'interpretazione testuale di queste poesie, basti segnalare che possono ritenersi il primo tentativo di approccio all'uso di una lingua diversa dall'italiano, un codice attraverso e dentro il quale la poetessa sceglie di costruire un dialogo

¹³ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 1999, p. 71.

¹⁴ Anedda, *Isolatria*, p. 15.

¹⁵ Si veda, per esempio, la poesia *Non volevo nomi per morti sconosciuti...*, secondo testo della raccolta (Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 12).

linguisticamente alternativo, il quale è anche abbinato a un certo ventaglio tematico che, con intensità e manifestazioni differenti, tornerà anche nella produzione in *limba*.

A tal proposito è interessante riflettere sul tema e sui motivi dell'attraversare i testi e le lingue altrui esplicitati da Anedda stessa nella nota a corredo della raccolta. Grazie a queste considerazioni d'autore, infatti, è possibile già intravedere quello che sarà il lavoro (o almeno alcuni aspetti di questo) esercitato dalla poetessa nei confronti della costituzione della sua *limba*.

Non esattamente versioni, non esercizi, non *variazioni*. Libere versioni? Non troppo libere, anzi legate alla promessa di una risposta. Risposte da lontano: al lontano testo originale, alla pura lingua della traduzione. Un sogno di esattezza nella precarietà. Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio. Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile. [...] Ho risposto per ardore e per nostalgia, per compiere un passo oltre la consegna della traduzione, per desiderio di abitare il margine bianco di un messaggio decifrato. Un tragitto di suoni, un tragitto di ragioni. Un pellegrinaggio che come ogni pellegrinaggio conosce solo il sogno della meta [...]. Il pellegrino non viaggia per scoprire, ma per esistere, viaggia per vedere il proprio viaggio riflesso nel corpo e nel pensiero che sosta e cammina. Così è accaduto per queste poesie.¹⁶

Così come nell'incontro di testi e lingue altrui, anche l'accesso alla propria voce dialettale più intima può aver percorso dei sentieri di raccoglimento quasi sacrale, così come suggerisce la metafora del pellegrinaggio esplicitata per connotare l'avvicinamento ai testi presenti in *Nomi distanti*. La risposta, l'aria, il fragore, il tremore, il richiamo, l'essenziale e l'inesprimibile: sembrano essere elementi non trascurabili che, nella successiva scelta della *limba* sarda, funzioneranno come dei veri e propri punti cardinali entro i quali sviluppare un discorso che non sembra confinarsi soltanto nell'opzione "periferica" del sardo, ma che entra in risonanza con l'intero sistema poetico dell'autrice. Come si vedrà più oltre, sotto questa specifica accezione, la *limba* – rispetto alla lingua del codice poetico standard – sembra assumere una valenza universale che è in grado di trascendere la dimensione contingente del tempo e dello spazio determinato dell'isola.

La scelta di una propria voce («Ho voluto rispondere a nomi distanti, a nomi stranieri, parlare con la mia voce»),¹⁷ punto originario e movimento di rimando che è al contempo indipendente e agganciato al testo di partenza, si unisce alla volontà di muoversi nei dintorni della traduzione intesa come accrescimento di

¹⁶ Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998, pp. 7-8.

¹⁷ Ivi, p. 7.

senso dopo che un messaggio è stato decifrato: il testo, perciò, diventa l'occasione di incontro dell'Altro da sé. Nell'incontro si evidenzia anche una discrezione che implica una posizione paritaria con la voce degli altri testi e, quindi, delle altre individualità, delle altre storie personali e poetiche coinvolte («Ho risposto, non dall'alto, non dal basso, ma dall'orizzonte di una traiettoria accesa dallo scatto di un grido»).¹⁸ Il viaggio all'interno di testi altrui diventa un «pellegrinaggio» che, come tale, «conosce solo il sogno della meta»:¹⁹ la partenza è data da una illuminazione, la sosta si fa precaria e l'arrivo incerto. Tuttavia, è proprio questo movimento fluido e quasi imprevedibile che dà la misura del dialogo: non essendoci strettoie troppo anguste, la voce dell'autrice può trovare sé stessa nell'Altro, l'Altro in sé stessa.²⁰ Attraversare altri testi e altre lingue, riprendendo la metafora del pellegrinaggio, significa per Anedda non tanto scoprire, bensì esistere. La memoria dell'esistenza racchiusa nei versi degli altri diventa, perciò, una conchiglia alla quale l'autrice tende l'orecchio: dalle cavità risuona il mare e una serie di immagini dalle quali si sente «crescere *ancora* qualcosa».²¹ Tuttavia, questo crescere è anche uno sfuggire, un movimento che, grazie alla vitalità dei testi, genera un qualcosa di cui si percepisce la presenza ma al quale ancora non si riesce a dare un nome, una figura.

Qualcosa, volgendosi, si spalancava lasciando entrare il vento, lasciando che il vento spingesse il seme in avanti e la conchiglia sulle onde. A questo bisognava rispondere, direttamente, amaramente (perché separati, perché distanti), rispondere con se stessi, accettando di attraversare un paese davvero straniero, dove non si sarà protetti se non da un guscio di conchiglia, dove la lingua sarà conoscenza e errore e di nuovo silenzio con silenziosi pensieri.²²

Tenendo a mente questo stato di cose, è suggestivo ipotizzare che nell'ambito di quel qualcosa che insieme cresce e sfugge vi sia anche l'opzione della *limba* sarda, la quale – però – a questa altezza cronologica sarebbe ancora fantasmatica, una possibile traccia alla quale manca ancora un grado di sollecitazione per far sì che possa emergere nella sua piena espressività. Ma, nonostante ciò, un certo solco

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ In questo modo la solidità dell'io lirico diventa una sorta di gioco diffrazione e moltiplicazione, oltre che di rispecchiamento. Nell'Altro, come evidenzia Lacan, si concretizza la funzione del Simbolico, ovvero della parola, del discorso. Lo stesso campo che, in maniera differente, Arthur Rimbaud condensava nell'espressione “je est un autre”. Per il riferimento a Lacan si veda Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. II, Einaudi, Torino, 2002 (ed. or. Paris 1966); per quello a Rimbaud si veda la lettera, indirizzata a Paul Demeny (15 maggio 1871), così detta “del Veggente”, in Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Diana Grange Fiore, introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 2006.

²¹ Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.

²² *Ibid.*

ermeneutico e conoscitivo è stato lievemente tracciato e da lì a poco la poetessa, scavando nella sua memoria linguistica, scava anche in quella emotiva ed esistenziale. L'esempio figurativo che suggerisce questa ipotesi è la citazione del quadro *Conversione di Matteo* di Caravaggio, utilizzato da Anedda a completamento del discorso sull'attraversamento dei testi altrui. Tuttavia, se questo passaggio si legge anche alla luce degli sviluppi successivi della poetica aneddiana, appare quanto mai illuminante per capire sia la valenza che ha assunto il recupero della *limba* come personalissima lingua di espressione sia il percorso che ha portato verso questo esito (dalla natura folgorante, affiancando al lieve ma preciso fascio di luce che guida Matteo quello ben più abbacinante che fa sbalzare Paolo da cavallo sulla via di Damasco):

C'è nella *Conversione di Matteo* di Caravaggio un soffio di luce, una traiettoria di luce creata non dal fulgore ma dalle parole di Cristo, dalla sua richiesta. A quelle parole, a quel richiamo Matteo risponde, ma lentamente. Lentamente nel quadro, nella vita, in ciò che di volta in volta scriviamo, si delinea un orizzonte spezzato di lentezza e luce. Matteo risponde per ardore; faticosamente, ciecamente ha toccato una diversa sponda. Cristo è il suo paese straniero. Benché Matteo conosca la sua lingua, benché da tempo abbia sentito le sue parole e sia in grado di tradurle, solo là, in quella stanza da gabelliere, in quello spazio ristretto riesce a capire il loro suono ulteriore, il loro senso fatto di vicinanza e estraneità, di prossimità e distanza. «Si alza e lo segue». Va avanti, verso se stesso, risponde.²³

Dal balcone del corpo: il dolore e l'isola.

In un passaggio della prosa *Per ciò che si spegnesi* può leggere quanto segue:

Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assolto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi.²⁴

Tra il brano in questione e alcuni temi presenti nelle poesie scritte in *limba* si ravvisa un certo tono di familiarità. Si è detto in precedenza che Anedda sceglie l'opzione della *limba* dopo un forte dolore a causa del quale la poetessa vede alcuni aspetti legati al suo passato attraverso una prospettiva differente comportando, sul piano testuale, una variazione (o, meglio, un'aggiunta) che è anche linguistica. La possibilità di utilizzare una lingua alternativa all'italiano sembra aver percorso carsicamente il pensiero poetante di Anedda viaggiando in parallelo con quella «lingua anonima» che, pur restituendo un'immagine del mondo, probabilmente

²³ Ivi, pp. 8-9.

²⁴ Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 14.

soffre la fatica di non riuscire a strutturarla in un senso compiutamente pieno. Il dicibile più intimo, proprio perché ha nel suo bagaglio quelle stesse parole che possono essere usate e abusate, corre il rischio di configurarsi come illusione, inautenticità, ombra.

Donati, parlando della raccolta *Il catalogo della gioia*, riprende e in un certo modo avalla un parere critico di Afribo secondo cui la poetessa mostra uno stile quasi bozzettistico, “stanco”, opacizzato rispetto alla sua precedente cristallinità:

Si tratta di un giudizio decisamente troppo severo ma che coglie un punto: la difficoltà da parte del soggetto poetante nell’esprimere un intreccio di nodi emotivo-concettuali particolarmente aggrovigliato, con conseguenti sporadiche fughe nell’estatico e momenti di eccedenza lirica.²⁵

Non è forse un caso, perciò, che l’emersione dei testi in *limba* si abbia proprio a partire da *Dal balcone del corpo*, come a voler significare che dopo una possibile stanchezza data dalla «lingua anonima» l’autrice abbia trovato nel *suo* sardo la lingua che più si avvicina alla profondità delle cose, dal momento che travalica il codice pienamente strutturato del linguaggio poetico standard, andando al di là di una stratificazione lessicale che è anche la stratificazione di un automatismo di pensiero e di una visione del mondo sempre uguale a sé stessa. La *limba*, perciò, pur nella sua dimensione privata e/o – salvo traduzione – esclusiva, diventa una lingua universale che pare vada a toccare soltanto un ventaglio selezionato di temi, principalmente (almeno fino ad ora) legati al dolore e alla memoria. Nel trattare questi due elementi, sembra che Anedda avverta il bisogno di trovare una «parola non difficile» (ovvero anche non artefatta, come potrebbero essere le parole semplici e immediate di un dialetto) che faccia «voltare di nuovo verso di noi», con decoro e delicatezza, la memoria di ciò che si è perso, mettendola a riparo dall’eventuale silenzio dato dall’oblio e dalla morte.

La prima poesia compiutamente in *limba* che si riscontra è *Attittos*, lamento funebre in otto piccole parti in cui si narra il dolore di una madre per la perdita del figlio.²⁶ La voce della donna, immersa in un’atmosfera di forte *pathos*, è un grido silenzioso che si rivolge sia alla figura trapassata del figlio che ad una natura impossibilitata nel dare qualsivoglia consolazione. All’interno di questo dialogo la voce dell’io poetante emerge come una presenza discreta che ha il compito, quando entra in situazione, di riflettere su alcuni elementi di ordine assoluto. Proprio partendo da questa accezione cosmica, la madre e il figlio non possono considerarsi

²⁵ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 31.

²⁶ Qui come altrove, si citerà nel corpo del testo la versione in *limba* e in nota la traduzione in italiano dell’autrice. Per una facilità di lettura, nel discorso critico che si sta svolgendo, il riferimento ai versi viene ugualmente esplicitato in italiano.

dei veri e propri personaggi, bensì figure archetipiche²⁷ dall'alto valore simbolico, così come è simbolico il ruolo della natura che, nella sua ostile indifferenza, è il correlativo del lutto e della tragica ineluttabilità della perdita.

È interessante notare, guardando anche all'esatta partizione del testo in otto parti, che la trenodia qui composta ricalchi in maniera grossomodo precisa le diverse fasi dell'elaborazione del lutto.²⁸ Nel tradizionale schema freudiano l'elaborazione della perdita si struttura in tre momenti, in cui ad una iniziale negazione dell'evento fa seguito l'accettazione dello stesso e poi il distacco dal dolore emotivo che la perdita arreca. Successivamente Bowlby, partendo dal paradigma freudiano, strutturò la dinamica psichica della perdita e della sua risoluzione in quattro fasi, ovvero stordimento iniziale, struggimento, disperazione (disorganizzazione) e riorganizzazione. A queste la psicanalista Elisabeth Kübler-Ross aggiunse una quinta e, negli schemi più recenti, si possono individuare fino a sette fasi. Per ciò che riguarda *Attittos*, la proposta interpretativa più calzante sembra essere quella data da Kübler-Ross, secondo la quale il processo di elaborazione del lutto segue le fasi di rifiuto, rabbia, patteggiamento, depressione e accettazione, integrata dai momenti iniziali di stordimento e struggimento individuati da Bowlby.

Il primo movimento di *Attittos*, perciò, delinea lo stordimento della perdita, ben evidenziato dallo straziante dialogo tra la madre e la terra che si appresta ad accogliere le spoglie del figlio.

I
Tòrrami a fizu tuo
terra bestia 'e nieddu
cara 'e proya. Mi giamat
ma tue ses corfu 'e bistrale.
Eo non podo rispondere
prena de ludu e ispina.²⁹

La donna chiede disperatamente ad una «terra nero-vestita» di restituire il

²⁷ Anche se, considerando alcuni risvolti biografici della poetessa, nella figura della donna che perde il figlio si potrebbe intravedere anche l'esperienza della bambinaia Micheledda: in questo caso, la scelta della lingua sarda si configurerebbe anche come una sorta di omaggio a colei che, per dichiarazione di Anedda, ha permesso l'apprendimento di questo particolare codice linguistico.

²⁸ Su tale aspetto, il riferimento più immediato va a Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in Id. *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118. Tuttavia, per una trattazione più dettagliata si ritiene opportuno rimandare anche a John Bowlby, *Attaccamento e perdita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 (ed. or. London 1969-1980) e a Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editore, 2020 (ed. or. New York 1970).

²⁹ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 79. «Restituiscimi tuo figlio | terra nero-vestita, | viso di pioggia. Mi chiama | ma tu sei colpo di scure. | Io non posso rispondere | piena di fango e spina» (*Ibid.*).

figlio, il quale – nell'allucinazione materna – sembra che stia chiamando dalle profondità dell'oltretomba. Ma la natura, oltre ad essere ciò che genera, è anche ciò che recide («Mi chiama | ma tu sei colpo di scure»), vanificando così sia la voce fantasmatica del figlio sia quella accorata della madre che vorrebbe rispondere ma non può perché «piena di fango e spina», una figurazione – questa – che colloca virtualmente anche la madre nel regno dei morti. Significativo, inoltre, il fatto che lo scomparso non venga definito come “mio”, bensì come «tuo», sottolineando il naturale (ma anche tragico) vincolo tra tutte le creature, a causa del quale il desiderio e la volontà sono di necessità in subordine rispetto ai ciechi avvenimenti del caso.

Il secondo movimento, invece, fa emergere un profondo struggimento dovuto alla consapevolezza che la giovane vita spezzata non può fare esperienza matura del mondo.

II
 A bides, candela, ite ruina
 in donzi cosa ki non a' prus toccadu
 in sos ferros de tundere arrimados.
 Forrògo i' sa chisina
 serro a mesu sa janna
 ma tue a l'intendes s'anghelu ki énit
 e sedet a su foghu cun sos canes.
 S'isposu tuo non bi torrat, narat
 est in su baùle.
 Tando l'assami drommire
 a laras i' supra 'e sa linna
 finzas a sa missa manna 'e Pasca
 nostra sennora de lughe post'i'rughe.³⁰

La madre, in una convinzione accorata di ritorno, fruga nel vuoto che si raggruma «dentro la cenere», nell'elemento che più di ogni altro rappresenta l'esistenza consumata; allo stesso tempo lascia «la porta socchiusa» in attesa di un agognato ingresso del figlio, ma riceve soltanto la visita di un angelo che è, se si asseconda ancora la suggestione mariana, diametralmente opposto rispetto a quello che annuncia alla Vergine il concepimento e a quello che dà la notizia della resurrezione alle donne accorse al sepolcro. L'angelo, accolto dalla madre, «siede con i cani al focolare» e ribadisce con forza l'impossibile ritorno del figlio. Allora

³⁰ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 80. «Tu lo vedi candela quanta rovina | nelle cose che non ha toccato | quante forbici per tosare arrugginite. | Frugo dentro la cenere | lascio la porta socchiusa. | Ma tu lo senti l'angelo che viene | e siede con i cani al focolare. | Lui non torna, dice | è nella bara. | Allora lasciami dormire | la bocca contro il legno | fino alla messa grande di Pasqua | nostra signora di luce crocifissa» (*Ibid.*).

la donna, con stanchezza ed esausta pietà, chiede che venga lasciata dormire, così da poter almeno sognare un abbraccio onirico col figlio «fino alla messa grande di Pasqua», momento in cui – ad occhi aperti – si desidera la ripresa della vita del trapassato.

Persino i pochissimi oggetti presenti nella casa sono correlativi di uno stato di perpetua consunzione: la candela, guardando «la rovina» delle (e nelle) cose che il figlio «non ha toccato», diventa la forma simbolica della vita che si consuma, così come le «forbici per tosare», nel loro essere «arrugginite», richiamano lo strumento attraverso il quale le Parche recidevano il filo della vita. Allo stesso modo, il paesaggio entro cui è calata la vicenda non è soltanto un fondale coerentemente mimetico dove lingua e situazione convergono in uno stesso punto, ma un vero e proprio palcoscenico costellato di simboli che rimandano a una condizione sacrificale e dolorosa. Il riferimento alla pastorizia, per esempio, non funziona soltanto come rappresentazione di una delle attività che tradizionalmente connotano il territorio sardo, ma ha una specificazione essenzialmente sacrale. Come è noto,³¹ nella cultura liturgico-religiosa ebraica l'agnello è simbolo di purezza, ragion per cui viene offerto in olocausto nel rito pasquale. Allo stesso modo, nella cultura cristiana, l'agnello è sia figura di innocenza che prende su di sé il peso dei peccati del mondo che simbolo di resurrezione.³² Tuttavia, l'associazione all'agnello non ha un risvolto metafisico positivo, ma denota la debolezza che nulla ha potuto nei confronti della morte. Questa connotazione viene rimarcata dal fatto che anche la madre verrà associata, più giù, alla pecora, ovvero al simbolo di chi è indifeso e smarrito di fronte ad un nemico o ad una forte ostilità. La pecora, facendo ancora riferimento alla tradizione giudaico-cristiana, richiama anche la presenza della figura del buon pastore, il quale – però – nel testo di Anedda è significativamente assente: nell'ultima parte della poesia, infatti, la donna (diventata ormai «pecora inselvaticita») rivolge la sua disperazione e la sua solitudine ad uno sposo lontano, così distante³³ da essere raffigurato come un inesorabile «manto di buio».

Nel terzo movimento la veglia disperata³⁴ si protrae per tutto lo spazio della

³¹ Senza dover ripercorrere una bibliografia molto vasta, per il riferimento citato basti vedere Hans Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 2003.

³² Una resurrezione che, come si vedrà, continua ad essere desiderata invano dalla madre lungo tutto il componimento (specialmente nella VII parte).

³³ «Lontana è la terra dove lo sposo è partito» (v. 58). Tuttavia, l'assenza dello sposo si riverbera negli attrezzi (presumibilmente da lavoro) da lui lasciati, i quali «fanno tinnire la memoria» (v. 59), riportando così al tempo perduto di una stagione felice della quale la morte del figlio sancisce la fine tragica ed ineluttabile.

³⁴ Appare suggestivo il fatto che la donna non riesca ad approdare nella dimensione onirica che, seppure riflessa rispetto a quella della concretezza reale, sarebbe la zona separata in cui potrebbe incontrare il figlio. A fronte di una possibile *Nekyia*, perciò, si hanno solo le pieghe del silenzio e la

notte e soltanto all'alba, momento che dovrebbe segnare l'avvento della rinascita, la voce poetante dice che la donna «ha chiuso gli occhi», segnando in questo modo la fine della vana speranza riposta «dentro il suo grido muto».

III

A s'albeschida hat serradu sos ocros
 hat disigiadu inbanu
 cun s'abbòghinu mudu.
 Tue istentas a benner, bentu
 sa cara sua de mortu
 est foza firma e fria.
 Eo cherzo istare sola cun isse
 suzzende su venenu
 ki m'est abbarradu i'su coro.³⁵

Il cortocircuito innescato nel doppio movimento degli occhi appare di notevole interesse se lo si rapporta al grado di profondità del dolore: nel momento della notte, quando cioè il livello conscio è meno o per nulla sorvegliato, la donna rimane sveglia, fissa le tenebre e il vuoto, sottolineando così la paralisi generata dalla perdita e dal lutto. Nel momento dell'alba, invece, chiude gli occhi e questo atto sembra voglia negare con forza l'apporto simbolico del vitalismo della luce, la quale segna la rinascita di un nuovo giorno, ma non quella del figlio morto. Proprio perché la luce dell'alba comporta la ripetizione dell'uguale visto in chiave generale (l'avvicinarsi naturale dei giorni) e non dell'uguale visto in chiave particolare (il ritorno del figlio), la donna si abbandona al buio ed entra definitivamente nell'ombra del suo dolore. Nel momento di massima consapevolezza della sofferenza, entra di nuovo in scena l'elemento naturale, qui figurato da un vento tardivo che, al pari della madre, non può far altro che constatare l'avvenuta metamorfosi del figlio, ormai condannato all'eterna fissità: «il suo viso morto | è una foglia fredda e ferma». La madre, allora, vorrebbe «restare sola con lui», con un fantasma che nel delirio allucinato è visto ancora come corpo concreto, un corpo dal quale vorrebbe «succhiargli il veleno | che mi è rimasto dentro». Questo tentativo disperato ben si presta a delineare la fase del rifiuto, individuabile proprio nel livore rimasto nell'interiorità della madre, il quale, per essere pienamente figurato e detto, viene forzatamente proiettato dalla donna sulla figura assente del figlio.

notte, da momento topicamente propiziatorio per il dialogo con gli spettri, diventa il tempo dove il dolore più pesante scorre con la lentezza di uno stillicidio.

³⁵ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 81. «All'alba ha chiuso gli occhi | inutilmente ha desiderato | dentro il suo grido muto. | Arrivi tardi vento | il suo viso di morto | è una foglia fredda e ferma. | Voglio restare sola con lui | e succhiargli il veleno | che mi è rimasto dentro» (*Ibid.*).

Nel quarto movimento la madre realizza che il figlio «Ora non dice più | “Andiamo”. Non ha voce», esprimendo così la rabbia nei confronti di un presente che ha negato troppo presto il movimento volitivo del ragazzo verso il suo futuro.

IV
Est chena boghe,
non narat prus: “Andemas”.
Zirriat comente unu gessu
ki pigat a sos dentes.
Hat intesu sa morte
colàndeli unu ferru ruju
tra s’urigra e sa mentes
po ghissare dolore
a kie non podet sanare.³⁶

Così come il figlio, anche la madre non ha più voce e ciò non consente più il dire compiutamente il suo dolore. Sembra, infatti, che nella seconda parte di questo movimento e nei due successivi, ovvero quelli interpretabili come la fase del patteggiamento, la voce narrante non sia più quella della madre, ma – nel passaggio dalla prima alla terza persona – quella della poetessa: se la donna non ha più la forza per parlare e il figlio è impossibilitato a farlo, spetta ad un terzo punto di vista il compito di riflettere sul destino dell’anima di chi è morto. Un passaggio simile, oltre ad avere una funzione narrativa, permette alla voce della poetessa di assumere una configurazione dal valore universale: in questo modo la riflessione sul dolore non rientra più nella sfera privata di una singola esperienza, ma diventa un paradigma esistenziale assoluto.

V
Est i’mes’e istrangios
in s’inferru de sas animas
rudes. Mudit
ma nemos respondet
ca est a casticu nostru
ki nos bolen’ intundu
cun d-una boche ’e proya
intr’e sa gula.³⁷

³⁶ Ivi, p. 82. «Ora non dice più | “Andiamo”. Non ha voce. | Stride come il gesso | che fa brivido ai denti. | Ha sentito la morte | passargli un filo arroventato | tra la tempia e l’orecchio | per sprecare dolore | a chi non può guarire» (*Ibid.*).

³⁷ Ivi, p. 83. «Sta tra gente straniera | nell’inferno delle anime | incompiute. Parla | ma nessuno risponde | perché è il nostro castigo | che ci volino intorno | con voce di pioggia | nella gola» (*Ibid.*).

VI

S'anima che falat
a cad'ammentu
in intròsigu 'e petras
s'inniedigat che s'anzone
cottu sutt'e chisina.³⁸

L'anima del figlio sembra assommare in sé le caratteristiche di tutte le anime: parlano, «ma nessuno risponde» perché è nel destino (o nel «nostro castigo») di chi rimane tra i vivi sapere che i morti possono parlare «con voce di pioggia», ovvero con una lingua incomprensibile e inesprimibile, una lingua che rimane «nella gola» e che, per questa ragione, non può trovare una sua piena concretizzazione.

La voce della madre torna ad esprimere il suo dolore nell'ambito del settimo movimento, lo snodo che può sintetizzare la fase della depressione mista a punte di rabbia.

VII

Li kerìa colare un'ispùgnia 'e ferru in su pettus
lu ferrer a samben che a unu gristos
po mi lu parrer che torradu vivu.³⁹

In quello che potrebbe essere il momento dell'esposizione del corpo durante la veglia funebre, la madre avrebbe voluto «passargli una spugna di ferro sopra il petto» così che il sangue, correlativo di vita, sarebbe riuscito a dare una parvenza di resurrezione. Il gesto desiderato, perciò, segna l'estrema difficoltà nell'accettare la dipartita, un rifiuto che si giustifica anche nel fatto di avere davanti agli occhi un corpo, quindi un'evidenza (seppur inerte) di presenza nel mondo. La madre, seppur legata alla contingenza di una situazione specifica e privata, assume dei connotati – come si è riscontrato anche in precedenza – molto vicini a quelli mariani, soprattutto se si pensa agli episodi della passione di Cristo, quindi alla simbolizzazione di un dolore assoluto che coinvolge collettivamente. Tuttavia, come mostra anche questo ultimo snodo, il dolore continua a non avere una possibilità di consolazione metafisica: nella perdita non c'è palingenesi e la morte, dopo il momento iniziale di feroce e allucinato smarrimento, diventa sempre più una rassegnazione che lentamente sembra spegnere anche la vita della stessa madre. Neanche la memoria del passato offre consolazione e riparo dal dolore, anzi

³⁸ Ivi, p. 84. «L'anima scende | a ogni memoria | in un girone di pietre | scurisce con l'agnello | cotto sotto la cenere» (*Ibid.*).

³⁹ *Ibid.* «Volevo passargli una spugna di ferro sopra il petto | ferirlo a sangue come un cristo | per fingerlo risorto» (*Ibid.*).

contribuisce a rendere più tragica la perdita, dal momento che alla fine la donna sprofonderà in una irrimediabile solitudine.

L'ultimo movimento dà voce, presumibilmente, ad uno stato d'animo cronologicamente distante dall'evento della perdita, dal momento che evidenzia una fase di accettazione, anche se questa non è pienamente integrata.

VIII

Como sa vida est lena. S'erva
 non tràchidat, non brugiat su mare.
 S'avrina mi cossumat, sa janna zirriat
 sa linna est un astru⁴⁰ de dolore.
 Luntana es' sa terra
 a ue s'isposu est partidu.
 Sos trastes faghen' drinnire
 sos ammentos su sorighe ròsigat
 ki paret un'astula de àstragu.
 Ahi s'isposu, manta de iscuriù
 e deo berbeche agrestada.
 Cantat in custa soledade
 su beranu in Logudoro.⁴¹

Al dolore per la perdita del figlio si aggiunge quello per una profonda condizione di solitudine, sottolineato dalla constatazione dell'estrema lontananza dello sposo, forse già in atto nel tempo in cui il figlio era in vita. In uno stato di attonito abbandono la donna sembra trascendere i suoi caratteri individuali, la sua storia privata, per fondersi con la solitudine del paesaggio a lei circostante, ovvero quello del Logudoro. Con una circolarità di movimento, quindi, Anedda chiude il testo delineando un'immagine simile rispetto a quella posta in apertura, ma con una sostanziale differenza: se all'inizio la voce della madre era disperata nei confronti della natura che aveva ripreso in sé suo figlio, adesso la donna «canta» nella primavera logudorese. Tuttavia, il canto in questione non ha nulla di gioioso, ma ribadisce sempre e ovunque la condizione tragica (e fragile) della transitorietà della vita umana, una cognizione che è resa ancor più amara se letta accanto all'elemento della primavera, il quale dovrebbe rappresentare una rinascita rigogliosa, quando

⁴⁰ Relativamente a questo sostantivo, ci si aspetterebbe l'articolo indeterminativo apostrofato. Come nel caso segnalato nella nota 45, anche qui potrebbe trattarsi di un mero refuso tipografico che si è conservato nel corso delle diverse edizioni. Refuso insidiosamente impercettibile, data la vicinanza grafica e fonica con il sostantivo italiano "astro", di genere grammaticale maschile.

⁴¹ Ivi, p. 85. «Ora la vita è lenta. L'erba | non crepita, il mare non brucia. | Il vento gelato mi consuma, la porta stride | il legno è stella di dolore. | Lontana è la terra dove lo sposo è partito | gli attrezzi fanno tinnire la memoria | il topo rode come scaglia di gelo. | Ahi sposo, manto di buio | e io pecora inselvaticita. | Canta in questa solitudine | la primavera in Logudoro» (*Ibid.*).

invece qui è soltanto il segno del naturale e indifferente succedersi delle stagioni.

La citazione esplicita del panorama logudorese offre l'occasione per discutere di un altro testo abbastanza significativo presente nella sezione *Limba*, ovvero *Contra Scaurum*. In questa poesia Anedda, raccordando passato e presente, denuncia le ingiustizie che gli isolani subiscono perché percepiti come separati rispetto al Continente.⁴²

No ischio iscrivere de Roma.
Meda belluria, dechidu, mutas 'e linu.
Forzis gòì – sunt binti seculos – pessaint cuddos sardos
bennitos a dimandare zusstissia contra Scauro.

“Zente chene ide... terra ue peri su mele est 'ele”

Gòì nàrriat Cicero in faeddu suo. Ora, in mesu petras
bortat suo lumene, lestru, minutu. Ma sicutera
morint sos distimonzos, s'ape tribulat.
Reghet su mele: limba e'lidone, gardu et sale.⁴³

Alla sfarzosità retorica di Roma («Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino»), che i sardi di «venti secoli fa» semplici e aderenti alla natura selvaggia delle cose non sanno raccontare, si oppone la verginità rude ma spontanea della «lingua di cardo, corbezzolo, sale». Si tratta di un'opposizione che sottende una molteplicità di piani molto densa, dal momento che sottolinea due diverse modalità di esistenza: lo sfarzo patinato, depositario di un potere prepotente che mai si sente messo in dubbio, ha la pretesa di normalizzare ciò che non conosce, identificandolo come un qualcosa di infido e pericoloso. Le parole di Cicerone, nella loro ingiustizia, offrono l'occasione alla poetessa per riflettere su problemi di ordine maggiore: i destini degli uomini, proprio perché relegati ad una contingenza transitoria, sono poca cosa rispetto al respiro più grande del mondo. Gli agiti umani – compresa anche la malvagità e la vessazione – sono delle evidenze minime che, nel loro scorrere,

⁴² Per una lettura critica dei principali temi presenti in questa poesia si rimanda anche a Carmelo Princiotta, *Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma – Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

⁴³ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 88. «Non so scrivere di Roma. | Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino. | Forse così – venti secoli fa – pensarono quei sardi | venuti a chiedere giustizia contro Scauro. || “Gente senza fede... terra dove perfino il miele è fiele” || Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome | gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora | muoiono i testimoni, l'ape si affatica. | Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale» (*Contro Scauro*, ivi, p. 89).

lasceranno una traccia che è sempre relativa. Ciò che permane, invece, è la condizione endemica di una storia e di una identità, soprattutto se questa è strettamente aderente alla semplicità naturale, di cui la *limba* – non a caso – si fa voce.

Una riflessione del genere ha una piena realizzazione nella poesia *Limba*,⁴⁴ un testo che riflette proprio sull'identità e sul ruolo di questa lingua "alternativa", almeno per quel che riguarda la vicenda esistenziale di Anedda.

Non tenes baùle 'e istrisinare in supr'e nie
Ma unu cane a trémula in s'iscuriù⁴⁵

Limba-matre ses triste
S'azu s'innièddigat in sa sartàine

Sa mùghit'anziat
Sos ventos si coffudent.
Eolo survat et Babele s'isparghet.

Fiza-limba tràchitas a ghineperu.
Una tremita tua naschinde
Est ch'astula de livrina in mes'a isteddos

et sas mues, sas nues a sa thurpas fughint
iscanzellande dae chelu onzi zenias.⁴⁶

In una rappresentazione fortemente suggestiva, la *limba* è percepita come una lingua che è madre e figlia allo stesso tempo, creando così un rapporto che lega il passato, il presente e il futuro. La voce della poetessa, in una suggestiva operazione

⁴⁴ Questa poesia sarà inserita anche nella raccolta *Historiae*, con una sola variante – nella traduzione italiana – al verso 11: «E le nuvole, le nuvole ciecamente corrono» (*Lingua*, in Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 87) → «E le nuvole, le nuvole fuggono» (Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, p. 79).

⁴⁵ Anedda utilizza la stessa forma verbale anche in un'altra occasione (*Attitos*, VIII, v.9), ma in quel caso l'accento risulta corretto (*iscuriu*), dato che in sardo questa parola non è tronca. Data la doppia occorrenza, la posizione errata dell'accento si deve probabilmente ad un mero refuso tipografico mai corretto, tanto da apparire anche nella lezione messa a testo della più recente raccolta completa delle poesie aneddiane (Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023), pubblicata mentre il presente contributo era in fase di referaggio.

⁴⁶ Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 86. «Non hai bara da trascinare sulla neve | ma un cane che trema al buio. || Madre-lingua sei triste | l'aglio si fa nero nel rame || il rombo dal camino sale. | I venti si confondono | Eolo soffia e Babele vive. || Figlia-lingua: scricchioli a ginepro. | Il tuo brivido alla nascita | è un frammento di tempesta tra i pianeti || e le nuvole, le nuvole ciecamente corrono | cancellando dai cieli ogni genealogia» (*Lingua*, *ivi*, p. 87).

metalinguistica, dialoga con la *limba* stessa, quasi come se le parole rivolte a questa vogliano essere un'ala protettiva a difesa della sua condizione di fragilità e marginalità. La lingua madre-figlia è, infatti, percepita come «triste», come se la condanna all'isolamento ne compromettesse via via l'esistenza. Ma allo stesso tempo è una lingua alla quale si dice che «scricchioli di ginepro», una pianta che, in diverse culture, rappresenta la forza e la resistenza.

Il recupero e la salvaguardia della *limba*, perciò, si configurano come la volontà di preservare quanto di più autentico è riposto nell'interiorità, sia esso di carattere doloroso (come si è visto con *Attittos*) che di carattere "civile" (*Contra Scaurum*). La *limba*, perciò, sembra essere un'espressione che si oppone alla Babele del mondo, ovvero a tutto ciò che tramite le parole usate e abusate denota un piano di inautenticità. Per questa ragione la *limba*, presa nella sua più profonda essenza, ovvero come il riflesso di una aderenza semplice dell'essere umano rispetto al suo alveo più profondo e spontaneo, sembra essere la sola in grado di tradurre quella lingua delle nuvole che «corrono | cancellando dai cieli ogni genealogia». Tuttavia, la cancellazione della genealogia probabilmente non vuol dire dimenticare ogni tratto di identità, bensì obliare tutto ciò che nel mondo crea uno stato di sopraffazione degli uni sugli altri, come già messo in evidenza in *Contra Scaurum*.

Salva con nome: identità metapoetica della limba.

Un ulteriore grado di consapevolezza sugli strumenti e le possibilità offerte dalla *limba* – seppur il numero di testi sia minore rispetto al libro precedente – viene maturato nella raccolta *Salva con nome*.⁴⁷ Nell'ambito di questo libro le poesie in lingua sarda sembrano avere un rapporto di maggiore prossimità con gli altri testi che compongono le sezioni, a ulteriore riprova che le poesie in *limba* sono sì una zona particolare della produzione aneddiana, ma concorrono ugualmente a strutturare un discorso continuo e unitario all'interno del quale la scelta linguistica è un'opzione che consente alla poetessa un differente tipo di affondo, uno scavo per lo più concettuale e metapoetico, oltre che tematico.⁴⁸

Un aspetto del genere, per esempio, lo si può riscontrare anche vedendo in che modo Anedda varia i testi trasferendoli da una raccolta all'altra. Nell'intervento a posteriori sui testi, la ripresa implica per lo più dei tagli che mirano ad espungere gli eventuali riferimenti che collocherebbero la poesia in una situazione propriamente

⁴⁷ Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012. Una panoramica esauriente su alcuni temi presenti nella raccolta e affrontanti anche nel presente contributo è data da Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «OBLIO», III, 11 (2013), pp. 124-133.

⁴⁸ Un elemento che potrebbe avvalorare questa ipotesi è che, a differenza della raccolta precedente, in *Salva con nome* i testi in *limba* non sono relegati esclusivamente in una determinata sezione del libro.

sarda. Sfumare o eliminare un riferimento preciso⁴⁹ vuol dire conferire al testo una valenza astratta e perciò valida ad un livello assoluto. Nell'ambito di *Salva con nome*, la poesia in cui si può riscontrare in modo più evidente questo aspetto è *Malas mutas*, testo in cui un episodio di duplice omicidio consente alla poetessa di mettere in relazione aspetti come la violenza e la cancellazione dell'identità. Come in *Contra Scaurum* il tempo del presente (o del passato più prossimo) si lega con quello dell'antichità romana, quasi a voler ribadire una perpetua circolarità della perfidia umana. In *Salva con nome* il testo è collocato a conclusione della sezione che prende lo stesso titolo della raccolta, all'interno della quale sono presenti dei testi in cui i soggetti delle poesie perdono progressivamente la percezione sensoriale e cognitiva del mondo, cadendo in uno stato di sospensione che in più occasioni declina verso il buio o la sfera cromatica del nero. Si tratta di una scarnificazione (non a caso nelle altre poesie della sezione occorre più volte l'immagine delle ossa) che porta ad un annullamento dell'identità, all'anonimia.⁵⁰ Se il nome è soltanto un «suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga», o «una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente»,⁵¹ emanciparsi da questo porterebbe alla libertà dell'essere, mettendo a parte la costrizione del dover essere, anche se «pochi hanno il coraggio di andarsene dal nome che hanno fino al nome che sono». ⁵² Un coraggio che, al di là dell'intenzione individuale, viene represso anche da quella collettiva. Stando a ciò, si può constatare come *Mala mutas* sia certamente una poesia legata ad un certo retroterra locale, ad un'occasione che

⁴⁹ Un esempio analogo lo si può riscontrare in una delle rimodulazioni presenti in *Nomi distanti*: variando una poesia di Doplicher, i due luoghi esplicitati dall'autore, Praga e Trieste, vengono resi "anonimi" dalla penna di Anedda, tanto che il contesto praghese è riportato come un generico "nord", mentre scompare del tutto la presenza di Trieste. Tuttavia, alla città legata alla biografia di Doplicher fa da controbilanciamento il riferimento alla terra sarda, permettendo così alla sfumatura di assumere un senso di non secondaria importanza: nel dialogo con Doplicher, infatti, sembra come se Anedda abbia voluto attribuire un valore universale (e in un certo senso ricorsivamente permanente nella storia dell'umanità) a una vicenda di prevaricazione e violenza che, al di là delle singole particolarità, coinvolge tutti i popoli "minori".

⁵⁰ Sul rapporto tra il nome e la ricerca del valore dell'identità, si veda il breve testo in prosa posto in apertura della raccolta, significativamente riacordato con l'ultimo. Nell'ambito di *Salva con nome*, inoltre, un aspetto del genere è sottolineato anche dall'apparato iconografico: delle dieci fotografie presenti, quattro rappresentano dei volti che hanno lo sguardo rivolto verso chi vede, come a voler sottendere una domanda di implicito riconoscimento da parte di chi guarda e allo stesso tempo una evidenza di esposizione che non può non configurarsi in identità, pur prescindendo da qualsiasi specificazione anagrafica (che infatti manca per ciò che riguarda le immagini scelte dall'autrice). Soltanto l'ultima fotografia presenta una composizione "alterata", giocata come una diffrazione spezzata di due singoli volti: in questo caso si potrebbe considerare l'identità come un fattore plurale e ibrido, un assemblaggio che coinvolge sia le figure ritratte ma anche il punto di vista di chi guarda, non più sicuro su quale sia il baricentro visivo e identitario dei soggetti ritratti in fotografia.

⁵¹ Anedda, *Salva con nome*, p. 7.

⁵² *Ibid.*

appartiene propriamente ad una storia circoscritta in un determinato spazio e tempo, ma nello stesso momento è in grado di svincolarsi dal preciso riferimento particolare per entrare in un sistema di riflessione più ampio e generale. Tuttavia, un movimento del genere trova la sua piena realizzazione (così come accade per la poesia *Limba* della raccolta *Dal balcone del corpo*) non tanto nella sede della raccolta di riferimento, bensì nella successiva ricollocazione in *Historiae*.

Per comprendere meglio l'operazione effettuata dalla poetessa, vale la pena riportare il testo della poesia in questione:

Anti isparau in sa cara a sos duos fratros
 sos gathiles incrunant sa matta
 la faghen niedda prus ki s'achina in sa cupa.
 Sa luna chilliat in su core de l'Isula.
 Su silenzio irfossa in sa Bidda des gurules mortas.
 Comenti in tempos de Roma
 ispingherent in sos puthus sos mortorzus
 catrassandendi pustis e' vinditta.
 Como cusint su piumu
 ke fat drittu s'oru
 de sa beste de prantu.⁵³

Nei reconditi più profondi dell'Isola, dove «il silenzio s'infossa sul Paese delle gole morte», i volti sfigurati dei due fratelli uccisi gridano una vendetta anche perché cancellati nella loro identità. Nel passaggio da *Salva con nome* a *Historiae* Anedda espunge i primi tre versi e l'ottavo, ovvero quelli in cui si fa esplicito riferimento all'omicidio e alle possibili altre catene di violenze che innesca (e dalle quali, probabilmente, è stato innescato). Inoltre, è di particolare rilievo la traduzione della voce verbale *chilliat*, forma molto usata da Anedda e che generalmente viene resa con “dondola”. Nella riproposizione della poesia in *Historiae* la poetessa traduce con “gela”, un verbo che denota un panorama spettrale, il quale – pur implicitamente – sembra richiamare lo scenario di violenza presente nella redazione precedente.

Risponde ad una logica differente, invece, l'altro testo in *limba* presente nella raccolta, ovvero *Sa mente chilliat, s'ogro non reposa*.

Sa mente chilliat, s'ogro non reposa.
 La mente dondola. L'occhio non riposa.

⁵³ Ivi, p. 41. «Hanno sparato sul viso ai due fratelli | le loro nuچه piegano il cespuglio | lo fanno nero più dell'uva nel tino. | La luna dondola dentro il cuore dell'Isola. | Il silenzio s'infossa sul Paese delle gole morte. | Come al tempo dei Romani | spingono le carogne nei pozzi | bruciando di vendetta dopo anni. | Ora si cuce il piombo | che fa dritto l'orlo | del vestito a lutto» (*Ibid.*).

Imaginat prigionas in su bentu.

Inventa sbarre nell'aria.

Faget da maistra a su dolore.

Ammaestra il dolore.

Lo gistrella de sa bucca a sa tempa

lo rastrema dalla bocca alla tempia

moltiplica i cespugli

moltipricat sa matta

brandendo i rami frusta le ossa

dilata fuoco alla schiena.

Illarghia ocu a s'ischina.

Il traghetto vira. Solo l'onda

dopo il taglio rimargina la scia.⁵⁴

Rispetto alle poesie viste fino ad ora, in questa l'operazione linguistica di autotraduzione assume dei connotati particolari che si ritroveranno anche in *Historiae*. Anedda non propone una traduzione a fronte ma una interlineare: in questo modo la voce della poetessa si sdoppia in un controcanto intimo, all'interno del quale le voci procedono in modo parallelo fino a confondersi l'una nell'altra. Il tono "monologante" tra le due voci, inoltre, si riverbera nel testo a questa precedente e questa evidenza è data anche dal fatto che l'autrice segna le due diverse poesie con i numeri romani I e II, aspetto che fa presupporre la necessità di leggerli come un dittico. La poesia segnata come I, *Mette in fila i ricordi*, è infatti un confronto serrato tra la volontà (da parte della poetessa o forse di un soggetto terzo del quale Anedda descrive l'operato) di conferire ordine ad un materiale memoriale e il suo negarsi nel momento stesso in cui viene nominato. Nella parte finale della poesia il dialogo viene rivolto all'aria che, seppur consolando con un «Tu non ferisci», «brucia e rade – a falce – il passato».

Mette in fila i ricordi

loro gridano che non sono mai esistiti.

Mette in fila i nomi

loro battono insieme come cucchiaini di legno.

Mette in fila i visi e loro a schiera si sfaldano

confondendo le unghie con i suoni.

Parla con l'aria.

⁵⁴ Ivi, p. 15.

“Tu non ferisci” dice,
 ma l’aria brucia e rade – a falce – il passato.

Appare perciò significativo che il verso finale della poesia preluda a quello iniziale della successiva scritta in *limba*: se è vero che la lingua sarda è un forte apparato memoriale, l’immediato utilizzo di questa sembra essere un tentativo volto a tener saldo il passato stesso e l’eredità esistenziale che offre. In *Sa mente chilliat*, infatti, la poetessa si rappresenta in una condizione di sospensione nella quale non riesce a trovare riposo e, mentre «inventa sbarre nell’aria», «ammaestra il dolore». Proprio in questa svolta emotiva le due voci di controcanto di *Sa mente chilliat* si sovrappongono: l’ordine *limba*-italiano si inverte e la voce della lingua madre-figlia inizia a perdersi come un’eco lontana. I cespugli, correlativo ricorsivo del paesaggio sardo, diventano una frusta che colpisce le ossa e «dilata fuoco alla schiena», mettendo in primo piano quanto la memoria⁵⁵ possa essere anche un apparato di dolore, forse perché implica anche una nostalgia verso la perdita di qualcosa che mai può essere restituita per intero. Legarsi alla memoria, dunque, può voler dire legarsi ad una fissità che non consente di porsi in maniera armonica di fronte al divenire.⁵⁶

Negli ultimi due versi della poesia, scritti soltanto in italiano, l’elemento naturale fornisce un’immagine simbolica di assoluto rilievo: il traghetto, nel suo virare, genera un taglio che solo l’onda riesce a rimarginare. Traslando la figurazione su un piano esistenziale, il traghetto si può leggere come l’esperienza esistenziale del soggetto, colta sia nei propri agiti nel e sul presente che nel suo bagaglio memoriale; il mare è quanto di questi agiti si deposita, fornendo così la superficie sulla quale il soggetto muove i suoi passi. Ma ogni passo può comportare un’alterazione, un inciampo, una lacerazione. Sta allora al mare stesso, cioè alla memoria del tempo presente e del tempo passato, rimarginare ciò che l’esistenza frammenta, con lo stesso movimento attraverso il quale chi cuce imbastisce, ricama o rammenda i

⁵⁵ L’immagine del fuoco che tormenta, unito all’elemento del ricordo, ricorda un passaggio che per certi versi è simile a quello tratteggiato da Sereni ne *La malattia dell’olmo*: «Scocca | da quel formicolio | un atomo ronzante, a colpo | sicuro mi centra | dove più punge e brucia. || Vienmi vicino, parlami, tenerezza | – dico voltandomi a una | vita fino a ieri a me prossima | oggi così lontana – scaccia | da me questo spino molesto, | la memoria: | non si sfama mai. || È fatto – mormora in risposta | nell’ultimo chiaro | quell’ombra – adesso dormi, riposa. || Mi hai | tolto l’aculeo, non | il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei | in sogno con lei precipitando già», vv. 14-31 (Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 254-255).

⁵⁶ Si veda, per esempio, quanto e come l’eventualità di tale immobilismo risuoni, anche nella ricorsività di alcune immagini, con *Corsica 1980*: «Poiché non spero eccomi nel lutto | che solo qui chiamo con questo nome. | Punta da spine di cardo vorrei stringere il bruciore e tenerlo | come vita. | Poiché non spero più che avanzando nel mondo ci sia un | delta parlo una lingua di fosso seguio suoni di legno mentre | il vento dilania l’incerata. | Poiché non spero più resto davanti alla mia forma | sperando che trasmuti e il mare blu-cespuglio la scomponga» (Anedda, *Salva con nome*, p. 68).

diversi lembi di un tessuto.⁵⁷

Historiae: limba, limbas.

L'elemento del passato si fa molto vivo nei testi in *limba* di *Historiae* e all'interno di questa raccolta è molto interessante osservare come la lingua sarda diventi uno strumento espressivo e concettuale più raffinato rispetto alle modulazioni espresse nei libri precedenti. In questa fase creativa, inoltre, le poesie oggetto della nostra indagine denotano una maggiore riflessione metalinguistica: attraverso il trittico *Limbas – Limbas, ancora – Historia de duas limbas nulla est mia*, si può riscontrare come la funzione identitaria e memoriale insita nella *limba* dia vita, da una parte, al verificarsi di una lunga eredità che ha il potere di creare una sorte recinto di protezione, ma dall'altra assume anche dei connotati di problematicità, dal momento che, talvolta, l'emersione di questa lingua è correlativo tematico di un trauma passato che non si riesce ad integrare (si veda *Osservazione I*), oppure di consunzione, dell'inesorabilità del tempo che corre verso la morte, come potrebbe leggersi nella poesia *Povria*.

Partendo dalla poesia *Osservazione I* si può notare quanto la poetessa cerchi di reintegrare in un nuovo discorso interiore l'assillo della memoria, rafforzato anche dal costante riemergere della dimensione luttuosa legata alla figura materna.

S'albeschida faghet voluntate
 sa luxi ki benit ispinghet a iscultare
 isfagheret su ki debet. Narat: – hora
 prinzipia a investigare
 te po prima staccando sa pelle dal passato
 pigandi su nulla intras ditas, sinza ira.⁵⁸

Il momento dell'alba e la rinnovata luce che questo comporta permettono di «dissolvere ciò che deve», invitando a «perlustrare» la propria interiorità con coraggio e profondo ascolto: solo così, «scollando dalla mente la pelle del passato» si può riuscire a prendere, «senza ira»,⁵⁹ la propria storia personale, anche se questa

⁵⁷ Per il particolare valore simbolico che ha l'atto del cucire si vedano, almeno per *Salva con nome*, le prime tre poesie della sezione *Cucire*. Per *Historiae* le poesie *Opere e Eppure*, entrambe legate alla figura della madre.

⁵⁸ Anedda, *Historiae*, p. 8. «L'alba ci fa coraggio | questa luce che sale ci spinge ad ascoltare | dissolve ciò che deve. Dice: – ora | comincia a perlustrare | te per prima, scollando dalla mente la pelle del passato | prendendo senza ira il tuo nulla tra le dita» (*Ibid.*). È opportuno segnalare che in questo caso Anedda antepone la versione in italiano a quella in *limba*, contrariamente a quanto era successo nei casi precedenti.

⁵⁹ Tale espressione, oltre a denotare una predisposizione d'animo pacificata attraverso la quale si opera sul passato e sul presente, sembra richiamare il noto motto di Tacito "sine ira et studio"

– come tutte – è proiettata verso un nulla cui è impossibile sottrarsi. È interessante notare come il passato sia, in questa poesia, collegato non tanto ad una esperienza concreta, quanto piuttosto ad una sua proiezione: albergando nella mente, ad ogni evocazione questo si veste di nuova pelle, analogo agli strati di polvere che lenti si posano su ciò che rimane immobile. L'atto attivo del perlustrare, profondamente radicato nell'«ora» che si oppone ad un implicito e immobile «allora», diventa un'operazione mentale uguale e contraria rispetto allo stratificarsi del passato: proiettare una nuova consapevolezza sui momenti memoriali significa, in parte, riscrivere quella stessa storia scegliendo di non fissare l'esperienza in un punto cieco, bensì di accudirla integrandola in una nuova realtà interiore che nel suo statuto è naturalmente dinamica, può disintegrarsi e scomparire, così come lo è ogni essere vivente del mondo.

Tuttavia, sul piano simbolico e tematico, le figurazioni del passato insistono ancora su elementi che potrebbero leggersi come latori di consunzione e stasi, al pari di un qualcosa che depositandosi sulle cose al tempo stesso le preserva e le distrugge, com'è appunto evidente in *Povria*.⁶⁰

Lo sai la polvere non cade, ma si alza
Du sciri la povria non ruat, s'alzat

viene meno alla legge naturale disubbidendo
not noscit sa legge naturale dissubbidente

mentre la notte – che cade su di noi
inzandu ki sa nocte ruat

devasta i nostri occhi sulle cose.
ruinat sos nostros ogros subra cosas.

(*Annales*, I, 1, 3). Nell'ottica dello storico latino, peraltro abbastanza presente tra le pieghe di *Historiae*, un'affermazione del genere era orientata a definire un metodo di lavoro oggettivo e distaccato rispetto ai fatti narrati. Rapportando il valore di questa massima alla poesia di Anedda, si potrebbe ipotizzare che l'eco tacitea suggerisca che la poetessa, allo stesso modo, rievocando il passato voglia implicitamente cercare una via del tutto oggettiva (il che può voler dire anche meno coinvolta emotivamente, perciò meno lacerante e/o dolorosa; per questo si veda anche la poesia *Anatomia*) per mettere ordine a ciò che sembra essere un brusio molesto, o comunque paralizzante.
⁶⁰ Il rapporto tra la polvere e la pelle, intesa come aspetto evidente che denota una presenza nel mondo, è ben presente anche in *Pelle, polvere*, testo che nella successione della raccolta segue proprio *Povria*. I due testi potrebbero leggersi come un dittico nel quale si riflette come e quanto la fisicità, e quindi l'identità stessa di un corpo, corra inesorabilmente verso un anonimo dissolversi. Un aspetto analogo, seppur con immagini differenti, è dato dalle poesie *Quaderno* e *Galassie*, nelle quali la voce poetante esprime il desiderio di confondersi completamente con gli atomi del cosmo, trascendendo così una condizione corporea che sembra avere lo stesso statuto di una prigione (che è data dal legame *corpo-nome-identità*).

Grigio et canuto.

Grigio e canuto, colore della cenere e del fumo.⁶¹

Il rapporto ambivalente tra presente e passato, riflesso anche nella compresenza tra italiano e *limba*, può considerarsi come uno degli elementi più evidenti in *Historiae* e non sembra un caso se la poetessa assuma una posizione più sfaccettata anche rispetto a quest'ultima. In due casi su sette Anedda antepone la *limba* all'italiano, in tre su sette accade il contrario. In due poesie su sette, invece, si riscontra una specifica particolarità: in *Povria* c'è un intreccio interlineare tra italiano e *limba*, come se i due codici espressivi dialogassero serratamente tra loro; in *Historia de duas limbas nulla est mia*, invece, al testo in *limba* si accompagna non una traduzione ma una parte in italiano che sembra innescare un discorso metalinguistico e metapoetico che, come si vedrà a breve, segna un grado di maggiore consapevolezza non tanto sull'utilizzo dello strumento linguistico della lingua sarda, quanto piuttosto su quello che è il suo significato in chiave esistenziale (il che vuol dire anche memoriale).

Se il passato, al pari della corporeità concreta del nome e dell'identità, è percepito come una sorta di ronzio di fondo che si cerca di placare in una dimensione che vorrebbe essere neutra, occorrerebbe riflettere sul ruolo che ricopre la *limba* all'interno di questa dinamica. Si è visto che il sardo, come ci suggerisce la stessa Anedda, è la lingua originaria e privata – familiare – imparata da bambina e presumibilmente parlata, nella funzione di lingua d'uso, per lo più nel contesto separato e occasionale dell'Isola. La lingua sarda, quindi, è uno tra gli elementi più forti che concorrono a delineare un'identità, anche se questa (e quindi tutto ciò che le ruota attorno) può essere messa in crisi dalla stessa voce autoriale. Ma, nonostante ciò, l'opzione della *limba* significa recuperare una profondità "primordiale" che agisce sul passato ma anche sul presente, se si considera anche la funzione che assume la *limba* nella volontà di oltrepassare una certa neutralità della parola data dalla lingua standard (soprattutto per quanto riguarda il piano letterario). Tuttavia, la scelta del sardo comporta anche un costo emotivo che la poetessa cerca, nel passaggio delle diverse raccolte, di modulare e addomesticare allo stesso tempo. Data questa problematicità è utile ricordare anche la dinamica particolare con la quale Anedda plasma la sua *limba*: a monte del processo creativo, almeno all'altezza di *Dal balcone del corpo*, c'è la lingua italiana e questo genera un cortocircuito anomalo se considerato in rapporto a quella che è la norma più comune della scrittura in *limba*, ovvero quella di partire dalla lingua locale per poi fornire una traduzione in lingua grossomodo letterale.

Tuttavia, in *Historiae* si può riscontrare che il rapporto tra lingua e *limba* risulta

⁶¹ Anedda, *Historiae*, p. 17.

ben più complesso, sia per gli aspetti legati all'eredità emotiva e memoriale della lingua sarda ma anche per la complessa compresenza dei due codici.⁶² Per rendere più chiare le dinamiche di cui si sta parlando, è utile presentare per intero i due testi (*Limbas* e *Historia de duas limbas nulla est mia*) che sembrano racchiudere in maniera circolare le diverse implicazioni chiamate in causa nella percezione e nell'uso della *limba* come strumento poetico e di (auto)riflessione. Va ovviamente da sé che, per quanto possa essere puntuale l'analisi, l'esito del discorso rimane aperto, dal momento che non si possono prevedere quante e quali implicazioni metterà in luce l'eventuale utilizzo futuro, da parte di Anedda, della *limba*.

Limbas

Onzi tandu naru una limba mia
da inbentu in impastu a su passado
da dongu solamenti in traduzione.⁶³

Historia de duas limbas nulla est mia

Historia de duas limbas nulla est mia,
né limba de oro né italiano,
ma c'esti su disizu misturazu
di cipressi e olivastri.

Resistono i suoni più barbari, affiorano
misti di spine e rovi – simili a quelli dei Germani
che incupivano la voce schermandola di scudi
per spaventare se stessi prima dei nemici.⁶⁴

In *Limbas* si può notare come l'aspetto memoriale e la lingua siano legati in un rapporto saldo ma, allo stesso tempo, problematico. La *limba* è un impasto, un miscuglio delle diverse memorie isolate della poetessa. Il carattere ibrido di questa lingua, perciò, riflette anche il carattere sfaccettato della memoria, la quale richiama la lingua attraverso l'invenzione. A questo punto il congegno si fa complesso e ci si potrebbe chiedere se inventare le diverse voci delle personali memorie linguistiche sarde nella *limba* significhi anche inventare – fingere e fingersi nel pensiero – quello

⁶² Vale la pena ricordare che *Historiae* è la raccolta che fino ad ora presenta il maggior numero dei testi in *limba*. Nell'ambito della raccolta, inoltre, il peso relativo dei testi in *limba* è discretamente consistente, dato che rappresenta quasi un decimo del totale.

⁶³ Anedda, *Historiae*, p. 5. «Ogni tanto uso una lingua mia | la invento impastandola al passato | non la consegno se non in traduzione» (*Ibid.*).

⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

stesso passato riflesso nel sardo non inteso come lingua mimetica, bensì come lingua emotiva. Consegnare, inoltre, questo apparato «se non in traduzione» implica uno slittamento di codice che denota l'impossibilità di esprimere pienamente la profondità che sta dietro la voce della *limba*, come se questa rifiutasse naturalmente lo strumento della parola umana perché caratterizzata da un'impronta comunicativa e verbale essenzialmente diversa. Paradossalmente la *limba* diventa una lingua inesprimibile (così come è inesprimibile il magma delle zone più profonde della propria interiorità) che può avere un esito referenziale solo attraverso una lingua di secondo grado. Una lingua, dunque, che si approssima senza però – probabilmente – riuscire a restituire tutte le sfumature di quell'altra lingua non anonima, quasi onirica, inconscia.

Tuttavia, se la poetessa tenta di scrollare «dalla mente la pelle del passato», partecipare, tramite l'uso, all'eredità storica, culturale e memoriale della lingua sarda parrebbe porsi in maniera problematica con quella volontà di emancipazione espressa poco sopra. A questo punto varrebbe la pena chiedersi se la valenza della *limba*, più che a un connotato propriamente umano, non si possa attribuire a qualcos'altro, ad un aspetto che nel suo esistere denota una condizione che comprende un fattore umano ma al tempo stesso lo travalica. In alcune poesie precedentemente viste si è potuto notare che talvolta la *limba* ha come relativo oggettivo un elemento naturale: il cardo, il corbezzolo, il ginepro. Trattandosi di piante della macchia mediterranea, possono metonimicamente rappresentare la Sardegna stessa. A questo breve catalogo *Historia de duas limbas nulla est mia* fornisce anche il cipresso e l'ulivo, due piante dal forte impianto simbolico e che ben si accordano a quello che sembra essere il compito concettuale che la poetessa chiede alla *limba*. Il cipresso evoca chiaramente la presenza dei defunti, quindi della memoria esistenziale insita nel cuore della *propria limba* (e, a questo punto, del tono poetico generale di *Historiae*); mentre l'ulivo, oltre a ribadire la geografia mediterranea e quindi un legame con la terra sarda, può leggersi su più livelli. Nella tradizione classica è la pianta legata al sacro, alla pace, alla vittoria; in quella biblico-evangelica è ugualmente segno di pace e di trionfo, ma anche di riflessione e dolore se si pensa al luogo dei Getsemani.

Partendo proprio da queste due piante potrebbe trovarsi una chiave di volta per l'interpretazione dello statuto identitario della *limba*: innanzitutto quella della memoria linguistica locale posseduta da Anedda e del suo uso in chiave letteraria è una «*historia*», ovvero uno svolgimento nel tempo. Come ogni storia, presenta tortuosità, punti di origine, esiti possibili. È un materiale che può crescere e mutare, al pari del soggetto che – di volta in volta – lo chiama in causa. È però una storia bifronte in cui delle due lingue «*nulla est mia*», nessuna delle due appartiene. Questo significa che la lingua più autentica non può essere né il sardo né l'italiano. Non può esserlo la *limba* perché fuori dall'Isola, nel Continente, questa

diventerebbe la parola di un fantasma e l'evidenza costante di uno sradicamento. Al di là del nome, che segna un legame e determina una traccia di genealogia che però si vorrebbe progressivamente sbiadita,⁶⁵ l'Isola rimane sempre e comunque un altrove; è presente nell'orizzonte mentale, ma è un punto di estrema lontananza.⁶⁶ Allo stesso modo, l'italiano è quella stessa «lingua anonima» che già si percepiva con insofferenza all'altezza di *Notti di pace occidentale*. La lingua più autentica, allora, sarà quella di un «disizu misturazu», di un desiderio misto a qualcos'altro. Si tratta di una lingua che si struttura come una zona franca nella quale possono convergere tutti i punti della storia esistenziale della poetessa, delle culture identitarie entro cui questa è calata, e allo stesso tempo dissolversi in quel desiderio che mescola lingua e natura. In questa combinazione ciò che più resiste sono «i suoni più barbari», quelli che «affiorano | misti di spine e rovi».⁶⁷ Richiamando a similitudine l'usanza degli antichi Germani di utilizzare gli scudi come cassa di risonanza per spaventare i nemici prima dell'attacco, allo stesso modo i suoni misti di cipressi e olivastri, analoghi a quelli misti di spine e rovi, spaventano la poetessa.

Ci si può qui domandare quale sia il cuore più profondo di questo spavento, se è la *limba* stessa nel suo ciclico affiorare oppure se è la possibilità che questa possa spegnersi, declinandosi in silenzio. La domanda rimane, di necessità, aperta e una risposta può essere fornita soltanto dagli ulteriori sviluppi della scrittura aneddiana.

Bibliografia

AA.VV., *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Pier Paolo Pasolini e Mario Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952.

Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998.

Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 1999.

⁶⁵ Come desiderato in *axaxa*, poesia che chiude *Historiae*: «È duro il cammino verso ciò che è chiaro, | l'ho capito col tempo, forse soltanto questo è il dono | di invecchiare. Lo penso mentre smacchio un lenzuolo | con la candeggina, che stinga soprattutto le iniziali, | rigide di fili, di nodi, di punti croce | sul nome infittito di vocali» (Ivi, p. 86).

⁶⁶ Si vedano le poesie *Geografia I* e *Geografia II*, in cui la percezione della lontananza della terra sarda, nonostante i soggiorni della poetessa, assume i caratteri di una ricorsività che consuma, di una fissità che non trema.

⁶⁷ *Historia de duas limbas nulla est mia...*, in Anedda, *Historiae*, p. 80, vv. 5-6.

- Anedda, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bergamin, Maddalena, *Poesia come isola: una lettura psicanalitica della geografia di Antonella Anedda*, in «Rhesis – International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 8 (2017), pp. 76-90.
- Biedermann, Hans, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 2003.
- Bowlby, John, *Attaccamento e perdita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 (ed. or. London 1969-1980).
- Brevini, Franco, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Casula, Francesco Cesare, *Letteratura e civiltà della Sardegna*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2011.
- Civitareale, Pietro, *La dialettalità negata. Annotazioni critiche sulla poesia dialettale contemporanea*, Roma, Edizioni Cofine, 2009.
- Coletti, Vittorio, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Farci, Carola, *Dall'isola al mondo. Processi di ibridazione e prove di identità complessa nella letteratura sarda degli anni zero*, in *Perspectives on Italian Difference-Italian Differences in Perspective: Expressions and Repressions of Hybridity and Otherness*, edited by Tommaso Pepe and Andrea Sartori, Providence, Brown University, 2018, pp. 63-81.
- Freud, Sigmund, *Lutto e melanconia*, in Id. *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118.
- Kübler-Ross, Elisabeth, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editore, 2020 (ed. or. New York 1970).

- Lacan, Jacques, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. II, Einaudi, Torino, 2002 (ed. or. Paris 1966).
- Lavinio, Cristina, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Casa Editrice Bulzoni, 1991.
- Maffia, Dante, *La barriera semantica*, Roma, Edizioni Scettro del Re, 1996.
- Marci, Giuseppe, *Lingue, letteratura, identità*, in *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, a cura di Mario Argiolas e Roberto Serra, Cagliari, Cucc, 2001, pp. 101-124.
- Marci, Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi-Cucc, 2005.
- Mazzoni, Guido, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, in *Almanacco dello Specchio*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Ricciardi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Piga, Francesco, *La poesia dialettale del Novecento*, Padova, Vallardi, 1991.
- Princiotta, Carmelo, *Il tragico in De Angelis e Anedda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma – Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.
<http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581>
- Rimbaud, Arthur, *Opere*, a cura di Diana Grange Fiore, introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori, 2006.
- Sereni, Vittorio, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Stussi, Alfredo, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Tanda, Nicola, *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, EDES, 1991.
- Tanda, Nicola, *Dal mito dell'Isola all'Isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Tanda, Nicola, *Quale Sardegna? Pagine di vita letteraria e civile*, Sassari, Delfino Editore, 2007.

Tola, Salvatore, *La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende*, Cagliari, Cuec, 2006.

Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Sitografia

Antonella Anedda, Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati, 4 febbraio 2021, su *YouTube*, 4 febbraio 2021.
<<https://youtu.be/xVQNoow-UN7>>

Bondi, Fabrizio, Rizzarelli, Giovanna, *Videointervista ad Antonella Anedda*, su *YouTube*, 27 settembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=BnoQfWs1LAW&ab_channel=RivistaArabeschi>

ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

Riccardo Donati, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*

Riccardo Donati insegna Letteratura italiana nell'Università di Napoli Federico II. Si occupa di letteratura euro-statunitense tra Sette e Novecento e di poesia italiana contemporanea, con interventi in volume e in rivista. Tra i suoi volumi più recenti: *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere, 2014), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (Rosenberg & Sellier, 2016), *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi* (Duetredue, 2017), *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda* (Carocci, 2020), *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici* (Quodlibet, 2022), *"Queste mie carte argute": sei studi su Giuseppe Parini* (Cesati, 2022). Nel 2013 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha attribuito il Premio Giuseppe Borgia per i suoi contributi sulla poesia.

English title: *The Surprising Movement of the Real. In Dialogue on Leopardi*

Riccardo Donati is Professor of Italian Literature at the University of Naples Federico II. He has published numerous contributions on *Italian and Euro-American literature and culture in the Eighteenth and Twentieth centuries*. His most recent volumes include: *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere, 2014), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (Rosenberg & Sellier, 2016), *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi* (Duetredue, 2017), *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda* (Carocci, 2020), *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici* (Quodlibet, 2022), *"Queste mie carte argute": sei studi su Giuseppe Parini* (Cesati, 2022). In 2013 the Accademia Nazionale dei Lincei awarded him the Giuseppe Borgia Prize for his work in the field of poetry.

Giancarlo Alfano, *Geografie. La scrittura come esercizio*

Il saggio propone una riflessione intorno al lavoro poetico di Anedda mettendone in evidenza alcune delle matrici concettuali e delle soluzioni espressive che permettono di interpretare l'esperienza dell'autrice come forma di meditazione

intorno alla temporalità. Per mostrare come si articoli questo «esercizio» dell'esposizione al tempo si prende in esame in particolare il libro *Geografie*.

Parole chiave: Poesia contemporanea, Temporalità, Estetica

Giancarlo Alfano si occupa di cultura del Rinascimento, di tradizione narrativa europea, di storia della cultura, di letteratura e psicoanalisi. Tra i suoi libri: *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2021²); *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea* (Carocci, 2017²), *Fenomenologia dell'impostore* (Salerno editrice, 2021). Recentemente ha commentato *Le avventure di Pinocchio* (Bur, 2022).

English title: *Geografie. Writing as Exercise*

This essay offers a reflection on Anedda's poetic work, highlighting some of her probable conceptual matrices and some of her main expressive solutions. The analysis delves on her recent book *Geografie*, and brings to the conclusion that the author's experience is related to the tradition of meditation on temporality.

Keywords: Esthetics, Contemporary poetry, Temporality

Giancarlo Alfano's academic interests encompass Renaissance culture, European narrative tradition, cultural history, literature, and psychoanalysis. Among his publications are: *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2021²); *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea* (Carocci, 2017²); and *Fenomenologia dell'impostore* (Salerno editrice, 2021). He recently provided commentary on *Le avventure di Pinocchio* (Bur, 2022).

Caterina Verbaro, *Il sangue e il corallo. La scrittura ecologica di Antonella Anedda*

Nata fin dall'origine come resoconto della relazione esistenziale tra il soggetto e il mondo, la poesia di Anedda ha accentuato nell'ultimo periodo la dimensione 'ecologica', ovvero la costruzione di un sistema in cui elementi naturali, piante, oggetti, esseri umani, animali, regno minerale e inorganico, trovano nella pagina una loro misura di scambio e trasformazione continua. Il contributo focalizza la costellazione testuale ibrida degli ultimi anni (*Historiae* 2018, *Geografie* 2021, *Poesia come ossigeno* 2021, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* 2022) rilevando caratteri formali e strutture enunciative proprie di una visione ecologica della storia

e della poesia stessa. In particolare, si osservano la pluralizzazione e l'ibridazione delle scritture, le scelte linguistiche e retoriche e la loro teorizzazione in termini di sostenibilità, il meccanismo associativo dell'interferenza che traduce il tempo in spazio, laddove nei segni del visibile si può cogliere l'incessante processo di mutamento e metamorfosi che caratterizza la storia delle specie sul pianeta.

Parole chiave: Anedda, Poesia, Ecologia, Ambiente, Linguaggio, Sincronizzazione

Caterina Verbaro è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università Lumsa di Roma. Si è occupata di vari temi e autori della letteratura italiana del Novecento e del nuovo millennio, e in particolare di Svevo, Gadda, Calogero, Pasolini, Rosselli, Anedda. Tra le sue pubblicazioni recenti si ricordano *Pasolini. Nel recinto del sacro* (2017), *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero* (2011) e la curatela con Mario Sechi del volume di Lorenzo Calogero *Avaro nel tuo pensiero* (2014).

English title: *Blood and Coral. The Ecological Writing of Antonella Anedda*

Although initially conceived as an account of the existential relationship between the subject and the world, Anedda's poetry has recently accentuated the 'ecological' dimension, that is, the construction of a system in which natural elements, plants, objects, human beings, animals, mineral kingdom, and inorganic engage in continuous exchanges and transformations. The contribution focuses on the hybrid textual constellation of recent years (*Historiae* 2018, *Geographies* 2021, *Poetry as Oxygen* 2021, *Darwin's Plants and Leopards' Mice* 2022) acknowledging formal characters and enunciative structures proper to an ecological vision of history and of poetry itself. Particular attention is paid to the phenomenon of pluralization and hybridization of writing, linguistic and rhetorical choices as well as their theorization in terms of sustainability, and the associative mechanism of interference translating time into space, where one can grasp the incessant process of change and metamorphosis that characterizes the history of the species on the planet.

Keywords: Anedda, Poetry, Ecology, Environment, Language, Synchronization

Caterina Verbaro is Full Professor of Contemporary Italian Literature at the Lumsa University of Rome. She has worked on several topics and authors of the Italian literature of the twentieth century and the new millennium, and especially Svevo, Gadda, Calogero, Pasolini, Rosselli, Anedda. Her recent publications include *Pasolini. Nel recinto del sacro* (2017), *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo*

Calogero (2011) and the curatorship with Mario Sechi of Lorenzo Calogero's volume *Avaro nel tuo pensiero* (2014).

Giulia Bassi, *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda.*

A partire dal dialogo tra arte, ambienti raffigurati e scrittura nelle prose di *Geografie*, il saggio indaga i dispositivi formali adottati da Anedda nella rappresentazione degli spazi. Vengono prese in analisi le strategie narrative utilizzate per scardinare la dialettica tra spazio umano, risultato di una stratificazione temporale e culturale, e paesaggio indipendente dalla presenza umana: questa postura anti-antropocentrica, insieme con gli elementi formali che ne derivano, fanno reagire l'opera di Anedda con la linea darwiniano-leopardiana che, nel Novecento, arriva fino a Italo Calvino.

Parole chiave: *Geografie*, Antonella Anedda, Italo Calvino, Arte, Paesaggio, Antropocene

Giulia Bassi è assegnista e cultrice della materia in Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Siena, dove ha conseguito il dottorato in Filologia e Critica, con un periodo di *visiting* all'Università di Cambridge. Ha pubblicato la monografia «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg all'Einaudi (1943-1952)* (Firenze University Press, 2023); e articoli sull'autrice (tra cui *Natalia Ginzburg e «Menzogna e sortilegio»*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica*, Carocci, 2021; «*Menzogna e sortilegio*» nel lavoro editoriale e nella poetica di Natalia Ginzburg, in *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, 2022; e *Natalia Ginzburg (1916-1991)*, in *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, 2023). Ha scritto anche su Calvino («*Qualche spostamento di montaggio*». *Gli interventi di Italo Calvino sul dattiloscritto del Barone rampante*, in «*Italianistica*», 2, 2023) e ha curato il numero «*Testimoni di se stessi*», «*L'ospite ingrato*», 11, 2022.

English title: *The Fall of Icarus. On Spaces and Forms in Anedda's Geografie.*

Starting from the dialogue between art, depicted environments and writing in the prose of *Geografie*, this essay investigates the formal devices adopted by Anedda in representing spaces. The essay analyzes the narrative strategies used to unhinge the dialectic between human space, as a result of temporal and cultural stratification, and landscape, as a space independent from human presence: this anti-

anthropocentric posture, together with the formal elements that derive from it, make Anedda's work react with the Darwinian-Leopardian line that, in the twentieth century, finds a major example in Italo Calvino's works.

Keywords: *Geografie*, Antonella Anedda, Italo Calvino, Art, Landscapes, Anthropocene

Giulia Bassi is postdoctoral researcher and 'cultrice della materia' in Contemporary Italian Literature at the University of Siena, where she obtained her PhD in Philology and Criticism, with a visiting period at the University of Cambridge. She published the monograph "*With Absolute Honesty. The editorial work of Natalia Ginzburg (1943-1952)*" (Firenze University Press-USiena Press, 2023) and several articles on the author (including *Natalia Ginzburg e «Menzogna e sortilegio»*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica*, Carocci, 2021; «*Menzogna e sortilegio» nel lavoro editoriale e nella poetica di Natalia Ginzburg*, in *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, 2022; and *Natalia Ginzburg (1916-1991)*, in *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, 2023). She has also written on Calvino («*Qualche spostamento di montaggio»*. *Gli interventi di Italo Calvino sul dattiloscritto del Barone rampante*, in «*Italianistica*», 2, 2023) and co-edited the issue «*Testimoni di se stessi*», «*L'ospite ingrato*», 11, 2022.

Andrea Bongiorno, *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo*

L'articolo indaga la funzione dell'immaginario scientifico (soprattutto biologia, astronomia e geografia) nella scrittura più recente, in versi e in prosa, di Antonella Anedda. Si osserva come tale immaginario si leghi alla nozione di percezione, una costante nell'opera della poetessa, plasmando la maniera dell'io di manifestarsi e di relazionarsi col mondo rappresentato. Dapprima, viene studiato lo sguardo rivolto al microcosmo, poi quello rivolto al macrocosmo e ai grandi spazi. In entrambi i casi, l'apporto delle scienze non è solo tematico, ma permette di proporre un'immagine e un'etica dell'io anti-anthropocentriche.

Parole chiave: Anedda, Scienza, Percezione, Anti-Anthropocentrismo

Andrea Bongiorno ha acquisito nel 2023 il diploma di dottore di ricerca presso Aix-Marseille Université in cotutela con l'Università degli Studi di Siena, col finanziamento dell'Università Italo-Francese. È attualmente lettore di italiano

presso Aix-Marseille Université. Con il concorso Capes 2023 ottiene un posto di ruolo nella scuola secondaria francese e dal 2024 è abilitato (*qualifié*) alle funzioni di *maître des conférences* (professore associato) nelle università francesi. Si occupa di poesia del secondo Novecento e contemporanea, in particolar modo di metapoesia, di costruzione del soggetto e di rapporto fra poesia e rappresentazione dello spazio. Su questi temi di ricerca, esplorati in occasione di varie iniziative scientifiche, ha pubblicato diversi articoli e allestito due curatele. Dal 2021 è membro della rivista «Polisemie».

English title: *Science in Antonella Anedda's Writing. The Perceptive Gaze between Micro And Macrocosm*

This paper examines the role of scientific imagery, particularly in the fields of biology, astronomy, and geography, in Antonella Anedda's latest works, both in verse and prose. The analysis focuses on the connection between this imagery and the concept of perception, which serves as a recurring theme in Anedda's writing. Perception influences the lyrical subject's expression and their relationship with the depicted world. The article first explores the gaze directed towards the microcosm and subsequently shifts to the gaze turned towards the macrocosm and vast expanses. In both instances, the inclusion of scientific elements not only contributes thematically but also facilitates the presentation of an anti-anthropocentric portrayal and ethical perspective of the self.

Keywords: Anedda, Scienze, Perception, Anti-Anthropocentrism

Andrea Bongiorno obtained in 2023 his PhD degree at Aix-Marseille Université and Università degli Studi di Siena, supported by the French-Italian University funding. He currently holds a position as a lecturer in Italian at Aix-Marseille Université. With the open competitive exam Capes 2023, he became a tenured teacher in the French secondary school and since 2024 he has been qualified for the functions of *maître des conférences* in French universities. His research focuses on Italian poetry, specifically the poetry of the second half of the 20th century and contemporary poetry. He specializes in the study of metapoetry, the construction of subjectivity, and the relationship between poetry and the representation of space. Bongiorno has extensively explored these research areas through various academic initiatives and has contributed numerous articles and edited two books on these topics. Additionally, he became a member of the journal «Polisemie» in 2021.

Alessandro Baldacci, *Soglie dell'impermanenza: Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda*

L'articolo si concentra sulla rilevanza dello spazio nell'opera di Antonella Anedda, inteso come esperienza di apertura al reale e alla storica, così come di perdita di protezione e garanzie. Viene quindi posto in evidenza come la poetica dello spazio dell'autrice possa essere utilmente messa in dialogo con la riflessione di Benjamin nei *Passages* sulle "esperienze di soglia". Successivamente l'articolo punta a mostrare la peculiarità della ricezione da parte di Anedda del poeta di lingua tedesca Paul Celan, in chiave etica, piuttosto che estetica o meramente esistenziale, a partire proprio da una prossimità circa il rapporto fra parola poetica e "parole di soglia", fra ammutolimento e necessità di parlare (e testimoniare), in entrambi gli autori.

Parole chiave: Soglia, Spazio, Etica, Vulnerabilità, Paul Celan, Antonella Anedda

Alessandro Baldacci insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Varsavia. Ha pubblicato due monografie su Amelia Rosselli (2006, 2007) e i volumi *Andrea Zanzotto. La passione della poesia* (2010), *Controparole. Appunti per un'etica della letteratura* (2010), *Le vertigini dell'io. Ipotesi su Beckett, Bachmann e Manganelli* (2011), *La necessità del tragico* (2014), *Giorgio Caproni. Un'inquietudine in versi* (2016) e *Milo De Angelis. Le voragini del lirico* (2020).

English title: *Thresholds of Impermanence. The Ethical Space of Antonella Anedda's Poetry*

The article focuses on the relevance of space in Antonella Anedda's work, understood as an experience of openness to reality and history, as well as loss of protection and guarantees. It is then highlighted how the author's poetics of space can be usefully placed in dialogue with Benjamin's reflection in the *Passages* on "threshold experiences". Subsequently, the article aims to show the peculiarity of the reception by Anedda of the German-speaking poet Paul Celan, in an ethical rather than an aesthetic or merely existential key, starting precisely from a proximity regarding the relationship between the poetic word and "threshold words", between silence and the need to speak (and testify), in both authors.

Keywords: Threshold, Space, Ethics, Vulnerability, Paul Celan, Antonella Anedda

Alessandro Baldacci teaches Contemporary Italian Literature at the University of Warsaw. He has published two monographs on Amelia Rosselli (2006, 2007) and

the volumes *Andrea Zanzotto. La passione della poesia* (2010), *Controparole. Appunti per un'etica della letteratura* (2010), *Le vertigini dell'io. Ipotesi su Beckett, Bachmann e Manganelli* (2011), *La necessità del tragico* (2014), *Giorgio Caproni. Un'inquietudine in versi* (2016) e *Milo De Angelis. Le voragini del lirico* (2020).

Stefano Bottero, «Altre anestesie». Riflessioni su poetica e ontologia tragica in *Historiae*

L'articolo presenta una riflessione critica su *Historiae* di Antonella Anedda (Einaudi, 2018). L'analisi è condotta secondo una metodologia parimenti ermeneutico-testuale e critico-filosofica, ed è focalizzata sulle implicazioni e sulle declinazioni dell'orizzonte *tragico* nel frangente compositivo del testo. Particolare attenzione è dedicata alle questioni di concezione poetica e ontologica dell'autrice, affrontate con approccio comparatistico. Lo scopo dello studio è quello di fornire un approfondimento sul tema, allargato, del *tragico aneddiano*, che risponde programmaticamente alla definizione di effettività metastorica, in quanto implicazione di irrimediabilità esistenziale.

Parole chiave: Anedda, *Historiae*, Tragico, Poetica, Ontologia

Stefano Bottero è dottorando in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. È redattore della rivista «Polisemie» (University of Warwick Press), per la quale ha lavorato all'organizzazione di due cicli di seminari in materia di contemporanea (2019-2020) presso l'Università 'La Sapienza' e del convegno *TwentyTwenty. Interpreting the 21st Century Poetry*. Ha pubblicato saggi in materia di poesia contemporanea ed estetica sulle riviste scientifiche: «Filologist», «Kepos», «La modernità letteraria», «L'Ulisse», «Rossocorpolingua», «Polisemie» e «Poeti e poesia». Un suo saggio è presente nel quarto volume della collana di studi *Poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* (Pensa Multimedia, 2022). Collabora come contributing writer per riviste tra cui «Nuovi Argomenti» (*Officina poesia*, online) e «Lingua italiana» (Treccani).

English title: «*Other Anesthetics*». *Reflections on Poetics and Tragic Ontology in Historiae*

The article presents a critical reflection on Antonella Anedda's *Historiae* (Einaudi, 2018). The analysis focuses on the declinations of the concept of tragic in the poetic scope of the text. A methodology both hermeneutic and critical-

philosophical is adopted. The research addresses the poetic and ontological conception of the author and approaches them comparatively. The main purpose is to provide an insight into Anedda's literary perspective on the theme of tragic, which she identifies as a metahistorical effectiveness determined by existential irremediability

Keywords: Anedda, *Historiae*, Tragic, Poetics, Ontology

Stefano Bottero is a PhD student in Italian studies at Ca' Foscari University of Venice. He is editor of «Polisemie» (University of Warwick Press), for which he worked on the organization of two cycles of seminars on contemporary poetry (2019-2020) at the 'La Sapienza' University, and the conference *TwentyTwenty. Interpreting the 21st Century Poetry*. He has published articles on contemporary poetry and aesthetics in the scientific magazines «Filologist», «Kepos», «La modernità letteraria», «L'Ulisse», «Rossocorpolingua», «Polisemie» and «Poeti e poesia». One of his essays appears in the fourth volume of the series *Poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* (Pensa Multimedia, 2022). He collaborates as a contributing writer for magazines including «Nuovi Argomenti» (*Officina poesia*, online) and «Lingua italiana» (Treccani).

Patricia Peterle, «In cucina si ha l'impressione di sopravvivere». Contatti tra Antonella Anedda e Martha Rosler

La proposta di questo saggio è dunque riflettere sul ruolo fondamentale della cucina come spazio intimo e relazionale nella poesia di Antonella Anedda, ma, allo stesso tempo, proporre dei punti di contatto con l'opera dell'artista americana Martha Rosler, che legge il domestico nelle sue opere come luogo di esperienza e territorio da risemantizzare. Da un lato la scrittura di poesia dall'altro il fotomontaggio, le video-installazioni e il collage. Ciò che avvicina queste due poetiche, pur nella loro diversità, è appunto quella soglia permeabile di aspetti del quotidiano, della politica, del privato/famigliare, ossia quella trama fatta di finta tranquillità della vita domestica e di violenza del sistema politico, economico o bellico.

Parole chiave: Antonella Anedda, Martha Rosler, Semiotica della Cucina, Estetica, Etica

Patricia Peterle insegna Letteratura Italiana all'Universidade Federal de Santa Catarina (Brasile). È consulente di alcune case editrici e ha curato le edizioni

brasiliane di Pascoli, Caproni, Testa, Magrelli, Calandrone, Anedda, De Siignoribus, Agamben, Esposito e Rella. Ha importanti contributi sulla poesia italiana pubblicati in Brasile: *no limite da palavra: percursos pela poesia italiana* (2015); *A palavra esgarçada* (2017); *Vozes: cinco décadas de poesia* (2017) e il più recente *À escuta da poesia* (2023).

English title: «*In the kitchen one has the impression of survival*». *Contacts between Antonella Anedda and Martha Rosler*

The proposal of this essay is therefore to reflect on the fundamental role of the kitchen as an intimate and relational space in Antonella Anedda's poetry, but, at the same time, to propose contacts with the work of the American artist Martha Rosler, who reads the domestic in her works as a place of experience and a territory to be resemantized. On the one hand the writing of poetry on the other the photomontage, video installations and collage. What brings these two poetics together, despite their diversity, is precisely that permeable threshold of aspects of the everyday, of politics, of the private/familial, that is, that web made up of the feigned tranquility of domestic life and the violence of the political, economic or war system.

Keywords: Antonella Anedda, Martha Rosler, Semiotic Of The Kitchen, Estetic, Ethic

Patricia Peterle teaches Italian Literature at the Universidade Federal de Santa Catarina (Brazil). She is a consultant to some publishing houses and has edited Brazilian editions of Pascoli, Caproni, Testa, Magrelli, Calandrone, Anedda, De Siignoribus, Calasso, Agamben, Esposito and Rella. She has important books on Italian poetry published in Brazil: *no limite da palavra: percursos pela poesia italiana* (2015); *A palavra esgarçada* (2017); *Vozes: cinco décadas de poesia* (2017) and the most recent *À escuta da poesia* (2023).

Andrea Cortellessa, *Il coltello dello sguardo*.

Un'analisi del libro pubblicato da Antonella Anedda nel 2009, *La vita dei dettagli*, esemplare unico di collezione di testi in varia misura accomunati dal rapporto con le immagini della storia dell'arte, consente di ricostruire diversi temi e genealogie che anche nel resto del *corpus* dell'autrice s'incentrano sullo sguardo, l'attenzione, il senso dell'intimità e della caducità.

Parole chiave: Riproduzione tecnica delle immagini, *Ekphrasis*, Iconotestualità, Lutto, Contemplazione

Andrea Cortellessa è nato a Roma nel 1968. Insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Roma Tre. Ha pubblicato saggi e antologie, curato mostre e testi (tra gli altri di de Chirico, Manganelli, Pagliarani, Raboni, Rosselli, Zanzotto, Di Ruscio, Paolini e Parmiggiani), realizzato trasmissioni radiofoniche e televisive, spettacoli teatrali e musicali. Fra i suoi ultimi libri, l'edizione ampliata di *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (Bompiani 2018), *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra* (Laterza 2021), *Filologia fantastica. Ipotizzare, Manganelli* (Argolibri 2022) e il volume a più voci *Arbasino A-Z* (Electa 2023). È nella redazione del «verri» e tra i fondatori di «Antinomie. Scritture e immagini»; collabora al «manifesto», al «Corriere della Sera», al «Sole 24 ore», al «Giornale dell'Arte» e ad altre testate.

English title: *The Eye as a Knife*.

An analysis of the book published by Antonella Anedda in 2009, *La vita dei dettagli*, a unique collection of texts to varying degrees united by the relationship with images of art history, allows us to reconstruct different themes and genealogies that also in the rest of the author's corpus focus on gaze, attention, sense of intimacy and transience.

Keywords: Technical Reproduction of Images, Ekphrasis, Iconotextuality, Mourning, Contemplation

Andrea Cortellessa was born in Rome in 1968. He teaches Contemporary Italian Literature at the University of Roma Tre. He has published essays and anthologies, curated exhibitions and texts (among others by de Chirico, Manganelli, Pagliarani, Raboni, Rosselli, Zanzotto, Di Ruscio, Paolini and Parmiggiani), made radio and television broadcasts, theatrical and musical performances. Among his latest books, the expanded edition of *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (Bompiani 2018), *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra* (Laterza 2021), *Filologia fantastica. Ipotizzare, Manganelli* (Argolibri 2022) and the multi-voice volume *Arbasino A-Z* (Electa 2023). He was a member of the editorial staff of «Verri» and one of the founders of «Antinomie. Scritture e immagini». He is a contributor to «il manifesto», «Corriere della Sera», «Sole 24 ore», «Giornale dell'Arte» and «Il Giornale dell'Arte».

Mario Cianfoni, «Onzi tandu naro una limba mia». Aspetti, temi e problemi della poesia in «limba» di Antonella Anedda

L'articolo si propone di analizzare la produzione in lingua sarda di Antonella Anedda. A partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo* si mettono in evidenza i principali snodi tematici connessi a questa particolare zona creativa della poesia aneddiana, relazionandoli con quelli maggiori presenti anche negli altri libri della poetessa. A conclusione del discorso si propone una interpretazione che indaga i motivi e le implicazioni intertestuali comportate dalla scelta del dialetto sardo, inteso dall'autrice come una lingua "ibrida" che di necessità si relaziona con il proprio vissuto esistenziale.

Parole chiave: Antonella Anedda, Poesia italiana, Poesia in dialetto, Poesia italiana contemporanea

Mario Cianfoni è Dottore di Ricerca in Italianistica (XXX ciclo) presso l'Università di Roma Sapienza. I suoi principali indirizzi di ricerca comprendono la poesia e la prosa italiana dal tardo Ottocento fino alla contemporaneità più prossima (Arrigo Boito, Luigi Gualdo, l'espressionismo letterario di inizio Novecento, Eugenio Montale, Giorgio Manganelli, Elsa Morante, Albino Pierro, Luigi Malerba, Lalla Romano, Guido Ceronetti) con particolari attenzioni metodologiche alla filologia d'autore, alla critica stilistica, alla critica tematica e alla critica psicanalitica.

English title: «Onzi tandu naro una limba mia». *Aspects, Themes and Problems of Poetry in "Limba" by Antonella Anedda*

The article aims to analyze Antonella Anedda's poems in Sardinian language. Starting from the collection *Dal balcone del corpo*, the article points out the major themes inside Anedda's works and investigates reasons and intertextual implications involved in the choice of the Sardinian dialect, understood by the author as a "hybrid" language that necessarily relates to one's own existential experience.

Keywords: Antonella Anedda, Italian poetry, Dialect poetry, Contemporary Italian poetry

Mario Cianfoni is PhD in Italianistics (XXX cycle) at the Sapienza University of Rome. His main research directions include Italian poetry and prose from the late nineteenth century to the nearest contemporary (Arrigo Boito, Luigi Gualdo, early

twentieth-century literary expressionism, Eugenio Montale, Giorgio Manganelli, Elsa Morante, Albino Pierro, Luigi Malerba, Lalla Romano, Guido Ceronetti) with particular methodological attentions to authorial philology, stylistic criticism, thematic criticism and psychoanalytic criticism.

