

Fare del proprio guscio un cielo.

Gli spazi dell'inermità nella scrittura

di Antonella Anedda

Cecilia Bello Minciacchi

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola
da cui scrutare il Continente
– l'oriente – le sue guerre
la polvere che gettano a confondere
il verdetto: noi non siamo salvi
noi non salviamo
se non con un coraggio obliquo
con un gesto
di minima luce.

Antonella Anedda, *Non volevo nomi per morti sconosciuti*, da *Notti di pace occidentale*

L'attenzione che Antonella Anedda dedica agli spazi – luoghi naturali e urbani, terre e acque tangibili o tracciate su mappe, cercate in altrui resoconti di viaggio antichi e contemporanei, esperite in prima persona nel quotidiano delle mura domestiche o nell'ampiezza di orizzonti geografici, vissute nel presente o recuperate nella memoria – accompagna la sua scrittura fin dagli esordi, dal cronotopo già contenuto nel titolo *Residenze invernali*¹, alla vastità e alla mobilità di *Geografie*² e del recentissimo *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*³. Quest'attenzione è insieme un metodo e un *leitmotiv* e permette di leggere sotto luce cangiante, e tuttavia mai discontinua o disarmonica, un'opera in versi e in

1 ANTONELLA ANEDDA, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992. Il titolo segna il suo esordio poetico in volume; la sezione eponima era apparsa in una *plaque* a tiratura limitata per la Stamperia Bulla nel 1989.

2 EAD., *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.

3 EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

prosa che possiede sfaccettature molteplici ed è già da tempo considerevole per voce e generosità.

Di pari importanza è lo sguardo che Anedda riserva ai dettagli – colti sia in atti o minute occorrenze del vivere comune, sia in opere d'arte o paesaggi – presenti fin dall'inizio e fin dalle soglie dei suoi testi, basti citare *La luce delle cose*⁴ e *La vita dei dettagli*⁵. Luoghi e dettagli sono motivo e spazio, oltre che respiro, dei versi di Anedda, o meglio della sua scrittura in senso lato, e inoltre hanno in sé, *tout court*, valore di poetica – questa è l'ipotesi –, massime quando sono esempi ed emblemi di inermità e caducità. Sono certo vitali, e lo restano, non si limitano a racchiudere la vita o a renderla percepibile al loro interno, piuttosto la esprimono in modo diretto, ne sono parte, perché sono entrambi, luoghi e dettagli, vivi: «del titolo *La vita dei dettagli* ciò che più conta è soprattutto quel *dei*, da non confondere col più banale *nei*, per quel tanto che sottintende di attivazione biologica, fisiologica, del frammento figurale, catalizzatore di un incantamento visivo»⁶. Il dettaglio, anche quando è un gesto, un'azione, è densità che si coagula, è oggetto-luogo su cui si appunta lo sguardo e da cui prendono avvio riflessione e scrittura:

L'inizio è spesso un dettaglio, qualcosa che succede, un uomo in tuta arancione che aggiusta le tubature, una nuvola più bassa, il rumore di una moto. Un'intensificazione e una moltiplicazione di punti di vista. Solo allora inizia il lavoro di costruzione. Il linguaggio cerca di superare l'impressione. L'obiettivo è la durata, nel senso che le dava il pittore Paul Cézanne: rendere solido l'impressionismo, fare della mela una sfera. Cerco nella disciplina una prospettiva scoscesa⁷.

⁴ EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

⁵ EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

⁶ RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 80.

⁷ ANTONELLA ANEDDA, *L'inizio è spesso un dettaglio*, in ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021, p. 131.

Il processo è evidentemente selettivo – conscia o inconscia sia l'estrapolazione del particolare dalla scena –, corrisponde a una sorta di chiamata e a un isolamento (in senso anche etimologico, si vedrà), crea un luogo che non limita la prospettiva, non la riduce, la rende invece al tempo stesso più acuta e più aperta: la schiude e la rende plurale.

L'esperienza, da squisitamente soggettiva qual era – il dettaglio che sollecita attenzione, che è luogo in cui inabissare il pensiero e la parola –, si protende all'esterno, crea una dialettica di punti di vista, sospende la singolarità per farsi innumere.

Che il dettaglio sia anche un luogo, uno spazio fisico, in cui e da cui muoversi, è chiarito da alcuni passi di quel libro straordinario che è *La vita dei dettagli*, ove l'autrice, mentre si concentra sull'arte, mentre scompone dipinti, circostrive e affila: discerne unendo lucidità e *pietas*.

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ha fatto cenno. Ora è un mondo. C'è stata una ferita, ora c'è intimità. Questo cane che aspetta, questa donna morta, questo cespuglio, nati da una separazione, cominciano a esistere nel loro spazio e nel loro tempo scardinati⁸.

Cosa ci colpisce di un dettaglio, cosa ci commuove. L'oscurità da cui il nostro sguardo lo salva? la sua potenziale trasformazione in un altro quadro, in un'altra vita? E cosa diventa il dettaglio in chi scrive poesia, in cosa si traduce? Io credo in uno spazio nuovo, in una terra ulteriore, avvistata da uno sguardo sgombro da qualsiasi abitudine⁹.

In questi due passaggi c'è la dimestichezza, biografica e concettuale, che Anedda ha per una realtà geografica come l'*isola* – «il dettaglio è l'i-

⁸ ANTONELLA ANEDDA, *La vita dei dettagli*, cit., p. 2.

⁹ Ivi, p. 73.

sola del quadro» –, realtà che la riguarda da vicino perché la sua famiglia è di origini sarde e perché l'isola, qualsiasi isola, permette di conoscere

la protezione ma anche il massimo di esposizione. Circondata da un elemento instabile, il mare, l'isola coincide con le forze opposte del rifugio e della minaccia. Respira con il tempo atmosferico, continuamente disorientata da nuvole, uccelli, traghetti che per una tempesta improvvisa rischiano di naufragare sugli scogli e non riescono ad attraccare nei porti se non dopo lunghe manovre.

La costrizione dello spazio lo dilata, lo spalanca per tutti i quattro punti cardinali, non smette di farci sognare quello che c'è oltre il mare. Da un'isola si immaginano i continenti, le terre distese, percorribili. La costrizione aumenta il desiderio della distanza¹⁰.

Nei due passi tratti da *La vita dei dettagli* c'è la persuasione che un luogo debba essere anche un tempo, un cronotopo paradigmatico, spesso dolente – il policlinico in *Residenze invernali* –, o un luogo-tempo della storia, segnato da un *vulnus* immedicabile – l'«Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e l'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita»¹¹ in *Notti di pace occidentale*. E c'è la lacerazione dovuta alla nascita: il dettaglio vive attraverso un distacco traumatico, come ogni creatura, una per ogni regno, qui, a eguagliare il genere umano ad animali e piante, a renderlo termine medio, non vertice della piramide evolucionistica: cane in attesa, donna morta e cespuglio. Ma c'è, soprattutto, la convinzione che il *dettaglio* in quanto *isola* possa non solo funzionare come nuovo fuoco di osservazione, ma possa in sé *essere un mondo* e per di più *tradursi in uno spazio nuovo*. La dialettica focalizzazione-dilatazione che unisce spazio e dettaglio è il fondamento della poetica di Anedda: poetica non come insieme dei temi, ma come motore primo della sua scrittura, come movente etico.

Su questo processo di enucleazione del dettaglio-spazio in quanto sprofondamento d'analisi, orizzonte di vita e d'osservazione da espandere, sono d'aiuto versi non abbastanza frequentati dalla critica.

¹⁰ EAD., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 3.

¹¹ EAD., nota d'autore anepigrafa, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 69.

Se molto nota, infatti, spesso commentata e considerata giustamente rappresentativa è *Se ho scritto è per pensiero* (Donati la sceglie come chiusa-emblema, in sé quasi auto-esplicativa, della monografia su Anedda¹²), meno percorso in termini di esegesi è un testo più breve e all'apparenza più umile, *Scrivere una poesia*, forse meno estroverso nei puntelli ipotestuali rispetto a *Se ho scritto è per pensiero*, che rimanda manifestamente alla fortiniana *Traducendo Brecht*, la rievoca e le risponde o ne è un'assimilazione con variazione.

L'una, *Se ho scritto è per pensiero*, appartiene a *Notti di pace occidentale*¹³, e ben si spiega, allora, come in un libro di cui è tema centrale (e per antinomia titolo) la guerra, peraltro esperita nella sua invadente e al tempo ancora nuova divulgazione mediatica, Anedda rimandi a Fortini, che solo qualche anno prima aveva composto le *Sette canzonette del Golfo*¹⁴.

Interrogandosi sulle ragioni della propria scrittura, Anedda sceglie tuttavia il Fortini tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta, quello che lavora alla traduzione di Brecht durante un temporale, «guardando | ora i tegoli battagliati ora la pagina secca»¹⁵, e rivolgendo a sé stesso un reiterato imperativo metapoetico: «Scrivi, mi dico, odia | chi con dolcezza guida al niente | gli uomini e le donne che con te si accompagnano | [...]. La poesia | non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»¹⁶.

¹² RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit. Integra la monografia un contributo dello stesso Donati su *Geografie*, libro apparso a monografia già pubblicata: *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, in «L'ospite ingrato», 11, 2022, in corso di stampa. Ringrazio l'autore e la redazione della rivista per avermene consentito la lettura in bozze.

¹³ ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.

¹⁴ FRANCO FORTINI, *Sette canzonette del Golfo*, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 525-533. Sei canzonette erano apparse per la prima volta già nel 1991, mentre il conflitto era nel pieno del suo svolgimento, in «l'immaginazione», VIII, 89, marzo-aprile 1991, pp. 86-87.

¹⁵ ID., *Traducendo Brecht*, nella prima delle due sezioni omonime datata 1959-1961, in *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 238.

¹⁶ *Ibidem*.

E mette in risonanza con l'ipotesto un altro imperativo cui affida seconda e terza strofe, là dove l'*explicit* più rimanda alla fonte e più la varia non appropriandosi dell'invito all'odio morale e politico e privilegiando invece una dimensione latamente esistenziale rappresentata da «ogni creatura» oppressa «a una ringhiera», dalla densità del buio e dalla pena della natura:

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 prato¹⁷.

Secondo rintocco ipotestuale in eco, qui, è l'imperativo morale con emotiva *geminatio* pronunciato da Wisława Szymborska contro la storia che oblia, che arrotonda «a zero» il numero dei morti¹⁸, «Scrivilo, scrivilo», in versi che la stessa Anedda cita in *Piccole volpi*¹⁹, prosa di

¹⁷ ANTONELLA ANEDDA, *Se ho scritto è per pensiero*, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.

¹⁸ Su questa occorrenza-consonanza – e più in generale sulla ricorrenza e sull'importanza etica della vulnerabilità e dell'inermità in *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale* – sia consentito rinviare a CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Le parole della notte nelle prime raccolte di Antonella Anedda*, in *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 587-599: 595-596.

¹⁹ ANTONELLA ANEDDA, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997; la prosa *Piccole volpi* si legge alle pp. 64-68. I versi di Szymborska citati e commentati sono: «Scrivilo, scrivilo con inchiostro qualsiasi | su un foglio comune: non fu dato loro mangiare | tutti sono morti di fame. Tutti. Quanti? | È un prato esteso. Quanta erba | è toccata a ciascuno? Scrivi: non saprei. | La storia li arrotonda a zero»

Cosa sono gli anni, straordinario «libro di gratitudini e rapine» scritto nel pieno dei Novanta, quando componeva anche *Notti di pace occidentale*, ma in un solo autunno trascorso «nell'isola di un'isola», come chiama La Maddalena, prediletto luogo-osservatorio.

L'altra lirica metapoetica invece, *Scrivere una poesia*, appartiene a *Il catalogo della gioia*²⁰, libro verso il quale la critica non ha mostrato l'interesse e l'affezione consueti²¹ e che tuttavia svolge un ruolo importante: chiude una fase segnando un punto di svolta tra una prima “maniera” (intendendo il termine in senso lato e non restrittivo o tecnico) e una seconda, ovvero configurandosi come libro di passaggio e di congedo²².

Scrivere una poesia: respirare
l'aria tra la notte e il giorno
e insieme a loro tra gli alberi
quasi venisse sulla punta di ogni foglia
un tintinnio di brina un tepore di bava
l'inizio confuso di una frase
che strisciando mi scaccia
depone oggetti, basse note
tremando leggermente
fa del mio guscio un cielo²³.

(p. 64). Il commento evidenzia la precisione del dettaglio che esprime l'orrore e la *pietas* al tempo stesso: «L'esattezza è l'erba toccata in sorte a ciascuno, la razione di cibo e di sepoltura» (p. 65). Eco di questi versi si sente anche in una poesia del quasi coevo *Notti di pace occidentale*, la xv della sezione eponima, *Non del tutto vecchia* (p. 26): «Leggo – e di nuovo la realtà mi abbaglia – | in questo soltanto resto giovane | impotente a dire le cifre di ogni morte | ma lenta troppo lenta | vecchia abbastanza da sapere | come la storia le arrotondi a zero».

²⁰ EAD., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 17.

²¹ Un esempio per molti: mentre *Notti di pace occidentale* è «uno dei libri più intensi degli ultimi anni e un notevole esempio di classicismo moderno», su *Il catalogo della gioia* «pesa un eccesso di estetizzazione» (ANDREA AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 82).

²² Cfr. RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., pp. 31-32.

²³ ANTONELLA ANEDDA, *Scrivere una poesia*, in *Il catalogo della gioia*, cit., p. 17.

In questo caso la riflessione tocca l'atto della scrittura poetica che avviene in un momento di trapasso, sfumato e incerto tra notte e giorno. In analogia sospensione e vaghezza è la presa di parola, l'avvio «confuso» della frase. Se la natura è presente in aspetti lirici e di conforto – gli alberi, la punta delle foglie – testimoniati anche dalla sinestesia del «tintinnio di brina» e dalla leggerezza, pur fisica, del «tepore di bava», a esser meglio definite sono alcune azioni, sempre ascrivibili allo scrivere: «mi scaccia | depone oggetti». In questi due atti in sequenza, si scorge un primo indizio di poetica che marca uno scarto tra l'io scacciato e gli oggetti invece posati, collocati. Ma ciò che più sembra disvelante, in questa poesia, è la chiusa – sempre sede strategicamente sensibile –, è la sentenza «fa del mio guscio un cielo» che nel predicativo rovescia piccolezza in infinità, chiusura in apertura, confine-protezione in illimitato spazio. Prospettiva individuale in orizzonte collettivo. Ed è lo scrivere, sia pure l'«inizio confuso di una frase», a schiudere lo sguardo allargandolo smisuratamente, a dilatare il proprio guscio in un cielo, a definire – sia detto chiaramente – il rapporto io-mondo. Non per paradosso ma per metodo, per lucido e scandagliante sprofondamento, è proprio l'affondo in uno spazio circoscritto a consentire un orizzonte nuovo e largo, un punto di vista che non rimane confinato nell'angustia personale. In questi pochi versi che tendono a passare inosservati, forse per umiltà di tono, si può leggere la disposizione all'esterno – come voce rivolta alle cose e come accoglienza delle cose e degli altri – che caratterizza la poetica di Anedda e che a quest'altezza sembra poco più di un'allusione, di una pronuncia sommessa. È partire da sé nell'incertezza, nell'ora incerta tra buio e luce, nel tremito della frase confusa, nel proprio guscio (nella propria *isola*, nel proprio *dettaglio*), per approdare a una larghezza che schiude un cielo e diventa un mondo. L'inizio è il dettaglio, la «mandorla»²⁴ che ci sta intorno, l'isola

24 Il termine *mandorla* intende mettere a frutto una suggestione dallo splendido intervento orale di Anedda per la presentazione, tenutasi presso la Sapienza Università di Roma il 20 aprile 2022, di CAMILLA MIGLIO, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022; PETER WATERHOUSE, *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, Roma, Castelvecchi, 2021; ANDREA CORTELLESA, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Later-

su cui pogliamo i piedi. Compito della scrittura poetica è per Anedda uno *studio* (nel senso latino di passione), un *moto verso*, a partire, però, da un *punctum* di senso, perlustrato e usato come fulcro.

Il movimento della poesia è tuttavia dialettico. Al termine di *Galleria*, sezione di *La vita dei dettagli* dedicata a «Tredici poeti di un museo interiore», Anedda cita poesie di Jorie Graham che incontrano la pittura in *ekphrasis*, tra queste *San Sepolcro*, in cui la scrittura si confronta con la *Madonna del parto* di Piero della Francesca²⁵. Il luogo, Sansepolcro, «schiude la meditazione sul tempo e sulla creazione, sul respiro e sul vuoto» mentre «il mondo che il linguaggio ci permette di scrutare nasce dal dettaglio di un vestito blu che si sbottona»²⁶. Oltre alla riflessione sulla durata, accesa dall'aprirsi permanente, sempre mobile e sempre fisso, della veste della Vergine – «And the dress keeps opening | from eternity || to privacy, quickening» –, l'affresco riletto da Jorie Graham, che si ferma a lungo su questo atto materno e al tempo medesimo sacro, perché ostensione del Salvatore nascituro, consente ad Anedda un'altra osservazione metapoetica: «Slacciarsi un bottone è un gesto relativamente veloce che nella realtà passa subito ad altro. Nel quadro è svelto e immobile. Il paradosso permette all'occhio della poesia di entrare nell'asola buia di ognuno»²⁷. L'asola è minuto spazio liberato, è foro, varco. L'asola è come il guscio (assimilabili anche nel possibile disegno della suggestiva *mandorla*): è un dettaglio rivelatore, un segno di transito e di accoglienza già proiettato altrove, verso un disegno più grande. Verso una prospettiva quanto possibile ampia, dalla singolarità all'universalità.

za, 2021. In un passaggio toccante Anedda ha menzionato la «*mandorla* nel nome di Mandel'stam», poeta a lei carissimo.

25 JORIE GRAHAM, *San Sepolcro*, in *The Dream of the Unified Field. Selected Poems, 1974-1994*, New York, Harpers Collins Publishers, 1995, poi in *L'angelo custode della piccola utopia*, cura e traduzione di Antonella Francini, Roma, Sossella, 2008. Il testo originale di *San Sepolcro* è leggibile anche in rete: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/47184/san-sepolcro>> (ultima consultazione 30 aprile 2022).

26 ANTONELLA ANEDDA, *Galleria, Quinta sala: Ashbery, McKendrick, Graham*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 87.

27 Ivi, p. 88.

Quando parla d'altri, spesso il poeta parla di sé. In una bellissima prosa di *Cosa sono gli anni* intitolata a un luogo (anzi a uno *stato in luogo*) basso, basilare e solido, *Sui pavimenti di pietra*, Anedda rileva quanto per la scrittura poetica possano essere importanti oggetti usuali e spazio familiare e umile:

Accade che una luce filtrando fredda da una vetrata italiana getti un arco fino ai padiglioni Pietroburghesi, fino all'immagine di una dacia dove un bicchiere gelato 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. Così è in Pasternak e in Anna Achmatova, per i quali i dettagli: la brocca e l'icona, il tappeto e il lenzuolo, sono le fessure attraverso cui accogliere l'universale. Così è per Bella Achmadulina e per la solitudine con cui ha raccontato un'esistenza fatta di poche cose: l'anello di ghiaccio, il gramofono, la candela sul tavolo e Peredelkino, l'Arbat, luoghi evocati dal breve cenno delle stagioni, dalla nuova neve, dalla caduta delle mele²⁸.

È un passo che dice della disposizione di Anedda verso mondo, luoghi e dettagli. La piccolezza è investita di senso. Gli spazi creano risonanze letterarie e memoriali: le vetrate italiane possono richiamare, per analogia immediata, vetrate Pietroburghesi o vetri tintinnanti in una dacia, a consentire il salto spazio-temporale basta una luce che filtri «fredda» – e come non ricordare il titolo di qualche anno successivo, *La luce delle cose*? I semplici oggetti domestici, per alcuni poeti con i quali Anedda è in particolare sintonia, sono «fessure attraverso cui cogliere l'universale».

Questa prosa è stata scritta a poca distanza dall'esordio in volume in cui risuonano i medesimi echi, finanche russi – «l'ospedale ha lo sfolgorio di una Pietroburghese residenza invernale»²⁹ –, a unire luoghi e dettagli,

²⁸ EAD., *Sui pavimenti di pietra*, in *Cosa sono gli anni*, cit., p. 95.

²⁹ EAD., *Residenze invernali*. III, in *Residenze invernali*, cit., p. 33.

a cogliere dettagli *dei e nei* luoghi, processo duplice, di approccio al reale e insieme di natura compositiva, che sostiene tutta la scrittura di Anedda, come si vedrà in un pur rapido attraversamento di esempi testuali.

Residenze invernali si apre con una poesia-pronao che ha al centro i «miti oggetti», consueti e domestici come il «cappotto» e il «cestino con ancora una mela»³⁰. Nella sezione *Altari di riposo* spicca, periodo nominale, una «Ciotola di cenere»³¹, tanto più icastica in quanto nella rotondità della sua forma e nella levità del suo contenuto, ha un ritmo due volte sdrucchiolo in legame di allitterazione. La rotondità della ciotola, comune oggetto d'uso, ricompare in altre declinazioni lessicali in tutta la raccolta, punteggiando il testo d'umiltà e raccoglimento, almeno questo sembra il senso dell'oggetto che circoscrive, che ritaglia/accoglie un piccolo spazio circolare, concavo, che può essere tenuto fra le mani: il «cestino con ancora una mela» (p. 15); «raccolti nel cesto del vento» (p. 32); «li dove il futuro si restringe | alla mensola fitta di vasi» (p. 33); «un piatto cadeva nell'acqua. [...] nel fuoco che cingeva le pentole» (p. 35); «L'acqua rintoccava sull'orlo dei vasi» (p. 36); «la schiuma | che si raccoglie sui catini» (p. 41); «i pensieri si curvano in scodelle» (p. 48); «ora fatica è bere | a quel secchio lontano fatica | scostare testa e petto. [...] il grembo | regge il suo esatto peso | alto su travi | è cesto d'uova» (p. 49); «Zoccolio di ombre nel vuoto dei bicchieri» (p. 52); «Sbarre dentro catini | rovescio di bastoni» (p. 54); «sarà orlo e vento | nel vaso che ruota contro il buio | esatte forme cinesi. [...] e raccolta di rami | per dare cesto alle pietre» (p. 60); «non rumori terreni | ma il tocco | senza peso dei morti | non casa ma radura di limbo, piatti | lasciati seccare sui balconi. [...] l'acqua | stagnava nei catini» (p. 68); «conca e marmo l'acqua delle case» (p. 69); «Raccolto dal cesto di un fratello il pensiero invernale ha folgorato gli sterpi di agosto» (p. 74); «La veglia incrocia la fine della sera | cuce quiete, solleva le scodelle» (p. 75); «né il tempo scandito dal cerchio dei passi e dall'ombra dei vasi» (p. 76); «Ci sono solo i fiati | e il bacile appannato | e le noci che dicono | *autunno moltiplicato sopra tavoli | pietre su posti vuoti*» (p. 81), versi della

30 EAD., *Ora tutto si quietava, tutto raggiunge il buio*, in *Residenze invernali*, cit., p. 15.

31 EAD., *Altari di riposo*. IV, ivi, p. 23.

poesia che occupa per intero la sezione 1991 e chiude il libro, *In nessun luogo c'è bisogno di noi*, nella quale acutamente risuona – con variazione ma analoga intensità – il Paul Celan di *Engführung*, ovvero *Stretta*, poesia di *Sprachgitter*, *Grata di parole*, del 1958³². Questi utensili casalinghi tondi e concavi servono a raccogliere, contenere e proteggere nell'incavo del loro spazio. L'idea di cavità, peraltro, affiora sintomaticamente in altri punti del testo, dalla «Carne | appuntita e fragile, cava | nel buio della stanza» (p. 29), alla inusuale «aria cava» (p. 36) che accompagna il mattino della Pasqua, alla «semplicità del cucchiaino | che scava una minestra leggera» (p. 42), fino al più concettuale, geometrico, «esatto teorema | scavato dall'ombra dell'altare» (p. 48).

Accanto alla cavità, tuttavia, va posta la condensazione. Levigato, nitido e diffusamente presente in *Residenze invernali* è l'«osso» che aggruma in un unico elemento biologico residuale l'asciuttezza e il rigore della scarnificazione – che è anche dei versi –, lo sbarramento o l'impossibilità comunicativa, il rinvio per sineddoche alla morte, la calcinazione come esito livellante, inesorabile del tempo: «Accogli, scostando l'osso che ti sbarra il cuore, questo angolo di pietra» (p. 19); «Aria selvatica. Osso | affilato, tu senza incanto» (p. 20); «Tu lasciami l'inverno | e un osso a frusta nel corpo | per accogliere in piedi ciò che trema» (p. 23); «Osso lieve» (p. 29); «Che le ossa si schiudano» (p. 37); «Senza paesaggio | la mente aveva sciolto i fiumi | reso distanza l'osso» (p. 51); «Adesso | resta uno spazio breve, la pietra | su cui puntare l'osso del ginocchio» (p. 55); «sento il tempo ispessirsi | notte su notte | colmare l'aria d'ossa e insetti» (p. 71). Come mostrano gli esempi, il trattamento del mite oggetto – che sia il luogo cavo del catino o quello pieno e levigato dell'osso, per limitarci a due casi opposti – tende spesso a unire astratto e concreto, spazio e tempo in un sinolo riflessivo e

32 Nella bella traduzione di Anna Ruchat, che cerca di far emergere «il più possibile la materialità a volte luminosa, a volte sorda o addirittura inerte, delle parole», la poesia di Paul Celan *Engführung* è apparsa in «Poeti e Poesia», 51, 2020, ed è leggibile anche in rete: <<https://antinomie.it/index.php/2020/12/05/stretta-di-paul-celan/>> (03/2022).

domestico, dimesso e sapienziale, che è segno distintivo della prima produzione poetica di Anedda.

Alla prima raccolta non vengono meno i semplici oggetti cari agli autori russi ricordati nella prosa *Sui pavimenti di pietra*. Talora coincidono esattamente – in grande varietà sono le lampade, i lumi e le candele, e poi la brocca, il tappeto e il lenzuolo³³ –, e hanno il medesimo valore di essenzialità e mitezza. E non manca la cucina che ricorre – non priva delle sue «stoviglie» (p. 33) assimilabili alla «tazza» menzionata nella prosa – e che fin d'ora si configura come uno spazio topico nella poesia di Anedda, qui ampio luogo di accudimento parallelo alle stanze dell'ospedale, spazio dove si prepara il cibo per nutrire i malati³⁴, e in raccolte successive – si vedrà – luogo domestico e intimo, spazio deputato anche alla scrittura, sempre in sintonia con quanto osservato nei poeti russi citati nella prosa. Nel poemetto eponimo *Residenze invernali* che, in consonanza con uno dei metaforici significati di 'inverno', è un ospedale, spazio che accoglie la vulnerabilità, è particolarmente significativo il lenzuolo, protezione lieve di corpi inermi, e loro promessa di pudore: i «corpi sottili» dei malati stanno «tra le lenzuola come un foglio» (p. 29); «il viso tra le lenzuola» (p. 33); «videro all'alba il vuoto | di un antro senza corpo | il luccichio di un lenzuolo» (p. 36) qui segno della resurrezione di Cristo; «Ora l'ospedale ha vetri colmi | di corpi e lumi di cespugli e visi [...] le dita sul lenzuolo» (p. 41); infine, con leggera variazione che non toglie nulla al concetto di biancheria per il letto, «livida e calma luce intorno alle coperte piegate»

33 Innumeri sono lumi, lampade e candele, si danno qui poche occorrenze a dire di una scelta lessicale patinata d'antico e di sacralità, evocativa quando manca di articoli determinativi o indeterminativi: «sulla punta delle candele [...] L'agnello schermava i ceri» (p. 35); «i trenta lumi accesi» (p. 48); «passano dita tra candele» (p. 49); «e lampade accanto a tavoli» (p. 38); «Luce tra divani» (p. 71). La brocca e il tappeto, questo nell'ulteriore abbassamento della pulizia ordinaria, compaiono in *Residenze invernali*. V: «la brocca sul marmo» (p. 39); «Laggiù nell'aria il ronzio dell'aspirapolvere sui tappeti e i tonfi dei tappeti contro i muri» (p. 38). La ricorsività delle lenzuola sarà più ampiamente commentata nel testo.

34 Un paio di esempi: «Lentamente si schiuderà la cucina» (p. 33); «Oltre la porta delle cucine cadeva un piatto» (p. 35); «Dalle cucine scendeva l'odore del brodo» (p. 36).

(p. 42). Il lenzuolo è dunque un oggetto emblematico e catalizzatore e definisce lo spazio dove giacciono corpi indifesi e malati. Il lenzuolo torna in raccolte successive quale segno di familiarità e di cura, come mostra l'*explicit* del testo dedicato alla figlia Sofia e davvero ritagliato nello spazio più intimo e affettivamente carico della casa, la stanza da letto della bambina: «Piego il lenzuolo, spengo l'ultima luce | lascio che le tue tempie battano piano le coperte | che si genufletta la notte | sul tuo veloce novembre»³⁵.

Si può convenire che in *Residenze invernali* il Policlinico e Roma non contino, necessariamente, come luoghi puntuali e definiti, che perdano «le loro esatte connotazioni spazio-temporali», che l'ospedale si faccia «isola, specola da cui osservare il mondo, misurandone tutta la prossimità e, a un tempo, l'incommensurabile distanza»³⁶, ma ciò che si vuole qui sottolineare è il procedimento attraverso il quale questo avviene: l'enucleazione e la ricorsività di dettagli fisici, tangibili, di cui certa decantazione del dire, certi accostamenti aggettivali, certo incedere sintagmatico, verticalizzante, espandono lo spazio. Senza dubbio quella di Anedda è «una poetica dei dettagli»³⁷, ma è con altrettanta precisione una poetica dei luoghi che presentano la medesima concretezza dei dettagli e del pari incaricati di farsi portatori di riflessione sull'inermità.

L'apertura del guscio personale all'esterno, il suo *farsi cielo*, prosegue nella seconda raccolta, *Notti di pace occidentale*, ove lo sguardo, anche quando muove dall'interno domestico, si spinge a cogliere dettagli e spazi ben fuori delle mura casalinghe. Anche in queste notti di guerra, a essere privilegiati sono i luoghi in cui è più determinante e visibile la vulnerabilità che versa il tragico nel domestico e mescola le perdite umane con il cibo, «la carta dei giornali con le foto dei morti sulle uova»³⁸. Luo-

35 ANTONELLA ANEDDA, *Davvero come adesso, l'ulivo sul balcone*, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 33.

36 RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 44.

37 MARIA BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 284.

38 ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*. XIII, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 21.

ghi e gesti ordinari aprono l'orizzonte biografico individuale all'ascolto di destini lontani e collettivi:

Questa è la cucina alle sette
questo il polso immerso nel lavabo
e il buio sul balcone che dice
la distanza del giorno.
Aspetto che scaldi il tuo latte
seguo la brina sul ferro dei balconi
e la donna che trascina la sua busta nel vento.
Con l'unghia segno una stella
contro il bianco del vetro
per i piedi, per i polsi lontani
che non scendano aperti nei fossati.

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 nuca³⁹.

È nella cucina che si schiude l'empatia, la preoccupazione per chi altrove vive la guerra. È il proprio polso immerso nell'acqua del lavabo a far scattare il corto circuito con polsi altrui, quelli di chi rischia la vita o è già morto, e a chiudere in *Ringkomposition* la strofe. Lo spazio della storia è, in primo luogo e concretamente, lo spazio domestico; è il gesto intimo che diventa universale, come la brocca, il tappeto, il latte dell'amata poesia russa. Così il guscio (l'asola, la mandorla) della privata cucina diventa un cielo. Il gesto apotropaiico, il piccolo rito laicamente beneaugurante del disegnare una stella sul vetro bianco a causa dei vapori del latte messo a scaldare è segno di vicinanza nel lutto, espressione di speranza, volitiva traccia di *compassio*. È quello, forse, lievissimo e netto, il «gesto | di minima luce»⁴⁰

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ EAD., *Non volevo nomi per morti sconosciuti*, ivi, p. 10; per la salvezza allusa in questi versi si torni all'epigrafe scelta per questo contributo.

che potrebbe salvare noi e gli altri, se di salvezza, sempre in laico intendimento, ha senso parlare – e la poesia di Anedda lascia credere di sì.

Con voce diversa, di un lirismo meno acceso, con più ampia dialogicità e introduzione di *Cori* – questo il titolo della prima sezione –, *Dal balcone del corpo*⁴¹ si sporge programmaticamente e scopertamente all'esterno, senza rinunciare al suo domestico, personale, spazio d'osservazione, come già denuncia la fisicità del titolo. La sezione centrale, *Mondo*, è illuminata da un'epigrafe kafkiana che è chiave interpretativa dell'intero libro, dell'intera poetica di Anedda: «Tra te e il mondo scegli il mondo»⁴². *Destino*, un testo che già al suo interno chiama al dialogo, mescola prosa e poesia, può dar conto di come questa scrittura, qui meno scavata, e invece più distesa, piana, e attraversata da interrogativi, cammini “nel mondo”:

Bevo il caffè dentro la cornice del giorno. Un gabbiano vola
oltre la finestra.
Sento il fiume che raggiunge e come monta il mare.
Che coraggio abbiamo noi creature a uscire dal sonno
dal caldo dei letti per marciare nel mondo.
Uscire dal buio per andare nel grigio.

Mi vesto, esco, ho paura ma cammino. Condivido la morte nella sala di rianimazione. I malati arrivano morti, noi li rianimiamo. Se non riesce li aspettano i lunghi sacchi di iuta bianca dopo l'autopsia. Come posso amare? Il cuore negli anni si è intrecciato a quei fili tenaci e adesso è pesante: un gabbiano, che sfonda l'onda per fame.

Come raccontare il terrore annidato su questo balcone se non
con parole medievali:
fagotto, lebbroso, mendicante?
Come non vedere i calvari nei cortili tra le lenzuola stese?⁴³

⁴¹ EAD., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.

⁴² Ivi, p. 35.

⁴³ EAD., *Destino*, ivi, p. 25.

Ancora atti quotidiani – bere il caffè seguendo il volo d'un gabbiano, vestirsi, uscire –, ancora attenzione alla sofferenza e alla morte – la riannimazione, l'autopsia –, e ancora empatia, condivisione qui espressa a chiare lettere, ma con declinazioni lessicali e immagini meno decantate, più urbane e mosse, più tecniche e meno omogenee, meno allusive. Qui anche le lenzuola, benché quinte di «calvari nei cortili», sembrano aver perso un po' del sovrappiù semantico che avevano nella prima raccolta, letterali e allegoriche quali erano. In questo quarto libro dettagli e luoghi domestici recuperano però certa icastica sostenutezza in un testo dolente, dalle sfumature più personali, come *La stanza è vuota*, ove si elencano pochi elementi che paiono riallacciarsi, d'un balzo, alla prima raccolta per trattamento sintagmatico che unisce concretezza ed evocatività, dattità materiale e metaforica: «Il corpo diminuito nella sera. | Il viso nel vetro del lenzuolo. || Due mele sopra il tavolo scintillano. | Parlano mitemente | la loro lingua di sfere»⁴⁴. Torna a farsi vibrante la mitezza degli oggetti – le mele tanto presenti fin dalla prima raccolta –, torna la carica semantica di cui è investito il lenzuolo, qui freddo, liscio, estraneo, fragile e tagliente insieme, come può essere il vetro. Torna la lingua delle cose, che sono dunque capaci di ascoltare, come già erano considerate nella raccolta d'esordio – «Non parlavo che al cappotto disteso | al cestino con ancora una mela»⁴⁵ –, e di parlare una lingua loro, di essere in relazione.

Lo spazio del lenzuolo, legato all'esattezza dei punti ad ago, assume in *Salva con nome*⁴⁶, una dimensione ancora diversa, non per questo meno legata alla vulnerabilità e alla cura. Sono lo spazio del ricordo e quello della scrittura a essere contenuti nel lenzuolo che è così stoffa per la protezione non solo fisica, dei corpi, ma anche spazio per i nuclei esperienziali ed emotivi profondi come i ricordi, e spazio per una testualità al quadrato, parole su lino, tessuto su tessuto:

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire,
dai loro il sonno di un lenzuolo di lino.

⁴⁴ Ivi, p. 96.

⁴⁵ EAD., *Residenze invernali*, cit., p. 15.

⁴⁶ EAD., *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

Cecilia Bello Minciocchi

L'edera rende la notte verde.
Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cucì.
Servono aghi e forbici. Serve precisione.

Un giorno ho pensato che ci sarebbe voluto tempo, proprio quando mancava il tempo, per cucire lentamente vicino a una finestra.

Quello che avevo scritto poteva stare in un lenzuolo. Poesie, foto, qualche pensiero. Immagino chi ha inventato l'ago. Era vicino al fuoco e di colpo ha visto che l'osso più affilato (come la spina) teneva insieme la pelle. Spina e pelle. Osso. Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo⁴⁷.

Non può non colpire, in questi passi, la ricorrenza, di nuovo, della mela e dell'osso, addirittura «affilato» com'era uno dei tanti ossi in *Residenze invernali*. E tuttavia non può non apparire visibile, in una nuova scarnificazione del dettato, pure incline all'assolutezza dei periodi nominali, ma di lessico tendenzialmente medio, l'introduzione di utensili come le forbici e l'ago, correlativi di due azioni contrapposte. L'una, diretta nel rimando al dettaglio "tagliato" dal quadro, è qui rappresentativa anche di separazione, morte, perdita; l'altra, ricongiungendo lembi divisi, del distacco e della morte tenta invece di essere antidoto, contravveleno. Di qualche anno precedente, *La vita dei dettagli* culmina nella sezione *Collezionare perdite* dove un collage unisce ritagli di un ritratto fotografico e imperativi a una seconda persona singolare, a un tu che è (anche) proiezione del soggetto, e che, sulla campitura del cartone, prima mettendo «l'aria» tra i frammenti e poi cucendo, avvia la complessa elaborazione di un lutto: «Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso, la curva del collo. | Posale su di un cartone. | Metti lo spazio tra le parti, mettici l'aria. [...] Cucì un pezzo di stoffa, cucì un brano di lettera, cucì un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento»⁴⁸. È un atto di cura per sé, per tenere a bada il dolore e per preservare attivamente la memoria, compiuto realizzando «quadri

⁴⁷ EAD., *Cucire*, ivi, pp. 63-64. Il testo è accompagnato da alcune immagini in bianco e nero: una piccola forbice adagiata su un telo bianco e due strisce di carta manoscritte tenute insieme da un ago.

⁴⁸ EAD., *Collezionare perdite*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 167.

di assenza con le forbici»⁴⁹: la ritualità privata si fonda su gesti lenti, misurati, esatti, e su «resti di materia»⁵⁰.

Se lo spazio di questo cartone, o del lenzuolo, appartiene in primo luogo all'intimità del guscio soggettivo, cui si guarda, tuttavia, con la distanza che ne espande l'orizzonte, altri spazi con «resti di materia», nella scrittura di Anedda, sono invece esposizioni che fronteggiano direttamente pluralità di storie altrui o storia collettiva, e che compiono un percorso opposto, dall'esterno verso il soggetto. Opposto ma altrettanto determinato e incisivo per chi, come Anedda, inclina all'ascolto, alla ricezione. È il caso dell'immenso «collage di visi e di corpi di epoche diverse»⁵¹, ex voto fissati al muro nella chiesa della Trinità, fotografie con la semplice traccia del nome di battesimo non accompagnato dal cognome, ricordi di persone in alcuni casi già scomparse, le cui ossa si sono forse perdute o sono finite mescolate tra loro «nel trasporto dal vecchio cimitero a quello attuale»⁵². Anche *Isolatria*, pressoché coeva, offre una pagina a quest'amalgama di resti: «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»⁵³. A dimostrare come finemente tutto si tenga, nell'intera opera di Anedda, vale l'attenzione partecipante all'umiltà – oggetti e spazi poveri, creature inermi o malate, ossa e vermi – assidua fino al libro più recente dedicato a Darwin (nonno e nipote) e Leopardi, fatti parlare tra loro a distanza, per diffrazione ma fittamente. I vermi sono per Charles Darwin gli «unici eroi, il loro lavoro di *levellers*, livellatori, come li chiama – e la sfumatura del termine era sicuramente nota a Darwin – rende fertile la terra»⁵⁴. Per il natura-

49 EAD., *Natura morta con stoffa*, ivi, p. 176.

50 *Ibidem*.

51 EAD., *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Salva con nome*, cit., p. 116.

52 *Ibidem*.

53 EAD., *Tomba di Volonté*, in *Isolatria*, cit., p. 116.

54 EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 225.

lista, i lombrichi da ultimi della terra «diventano i primi»: in virtù del loro impegno silenzioso e della loro socialità il nonno Erasmus Darwin aveva invitato gli uomini a chiamarli «fratelli e sorelle»⁵⁵, sollecitazione che, confutando l'antropocentrismo a favore della comunanza creaturale, sarebbe stata senz'altro condivisa da Leopardi.

Con la “pacificante” mescolanza di umani resti del cimitero della Maddalena, Anedda ha messo in relazione un analogo spazio di confusa, stipata anonimità nel Continente, un ossario verticale e in piena mostra, quello del «grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto»⁵⁶. Tra i destini singoli, tra le morti per cause diverse e avvenute a distanza di tempo, poi accomunate nella Maddalena e quelle dei cristiani decapitati dai turchi tutti nello stesso luogo e per lo stesso decreto, si crea così un cortocircuito che livella, al pari dei lombrichi, senza cancellare il ricordo e la consapevolezza della vulnerabilità umana. La stessa vulnerabilità di cui sono intrisi i versi di *Historiae*⁵⁷, libro che accosta in un dialogo strutturale passato d'altri e presente personale – «Penso a Romolo, alla sua tomba imperiale | e la paragono al varco tra la sedia e il tuo letto | un mausoleo eretto a caso | e visitato con cautela dal gatto»⁵⁸ –; che avvicina poesie per la storia collettiva e poesie per lutti privati, cronaca che irrompe da lontano e prossime agonie di familiari:

L'ennesima notizia della strage arriva questa sera
nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice
si scoperchiano i letti per dormire.
Sullo schermo del televisore unica luce nella stanza buia
scorrono visi morti e morti vivi, lampi di armi,
corpi nudi e dentro ai calcinacci un cane⁵⁹.

⁵⁵ Ivi, p. 226.

⁵⁶ EAD., *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Salva con nome*, cit., p. 117.

⁵⁷ EAD., *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

⁵⁸ EAD., *Historiae 1*, ivi, p. 44. Romolo è il figlio di Massenzio, il mausoleo quello che l'imperatore fece costruire per il giovane morto prematuramente.

⁵⁹ EAD., *Confini*, ivi, p. 41.

Sì è questo vegliare una madre in ospedale: ascoltare il respiro scavarle nei polmoni, tenere quella mano che non sa stringere la tua, seguire con lo sguardo la marea del lenzuolo. – Uno scoglio – dicevi – pieno di spine⁶⁰.

La fragilità appartiene a uomini e animali – la nudità dei corpi, il cane tra le macerie, la mano morente –, è caratteristica condivisa e in questo leopardianamente compresa; i luoghi sono sempre quelli deputati alla vita domestica e alla malattia, o alla preparazione del cibo che implica la morte di un altro essere e solleva interrogativi etici sulla «compassione»:

Ho cotto un pesce chiamato gallinella:
pingue, rosato, con gli occhi tondi, stupiti.
[...]

Con le mani ferme sul bordo del lavabo
m'interrogavo sulla natura della compassione
dubitando che bollire in brodo la mia preda
fino a vedere il bianco velare quello sguardo
facesse parte davvero della mia evoluzione⁶¹.

Nel preferire questi luoghi Anedda sceglie per programma una *contrainte*: la limitazione dello spazio, con i suoi dettagli ben evidenti, con i suoi oggetti (e abitanti) minuti e miti, è una clausura, una costrizione da cui spalancare lo sguardo: «solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – La Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente»⁶².

È una mandorla, un guscio da far diventare cielo, un'esperienza privata da mettere in singolare cortocircuito con una compiuta da al-

⁶⁰ EAD., *Davanti agli armadi dei morti 2*, ivi, p. 49.

⁶¹ EAD., *Animalia 1*, ivi, p. 69.

⁶² EAD., nota d'autore anepigrafa, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 69.

tri, diversa e collettiva. Il guscio artificiale della *Montagna della TAC*, il «monte grigio chiaro [che] potrebbe essere un iceberg»⁶³ rimanda, per prossimità di prose, al *Monte Toc* in parte franato nel Vajont, e diventa il cielo naturale che dopo la tragedia scruta il paesaggio ferito e l'opera della natura, gli smottamenti e le erosioni, il rimodellamento delle acque, la rinascita della vegetazione, assecondata da «Piante pioniere (come le ginestre) capaci, secondo i forestali, di colonizzare i terreni scoperti e di favorire l'insediamento di altre specie»⁶⁴, anche a dispetto, e a compensazione, delle colpe umane. Scegliere la *contrainte* di uno spazio ridotto per vedervi un orizzonte più largo significa lavorare nel segno della trasparenza, della perspicuità: rompe «L'attaccamento a sé» che invece, nella lezione di Jaccottet, «aumenta l'opacità della vita»⁶⁵. E riesce a far comprendere e accogliere il moto biologico che senza posa avvicenda caducità e rigenerazione rendendoci «grati per ogni momento di tregua»⁶⁶.

Riassunto Il contributo analizza luoghi puntuali e immagini d'inermità ricorrenti nell'opera di Antonella Anedda, rivelando come oggetti miti e spazi limitati e privati diventino nuclei da cui irradiare lo sguardo fuori da sé, gusci di cui fare «un cielo». Nella sua poetica, la *contrainte* dello spazio minuto, della «mandorla», ove trovare vasti orizzonti proiettati all'esterno è scelta di trasparenza.

Abstract The essay analyzes precise places and images of helplessness recurring in Antonella Anedda's work, revealing how domestic objects and limited, private spaces become nuclei to radiate the gaze outward, shells of which to make "a sky". In her poetics, the *contrainte* of minute space, of the "almond", where to find vast horizons projected outward is a choice of transparency.

⁶³ EAD., *Montagna della TAC*, in *Geografie*, cit., pp. 45-46: 45.

⁶⁴ EAD., *Monte Toc*, ivi, pp. 46-47: 47.

⁶⁵ PHILIPPE JACCOTTET, *La semaison. 1954. Maggio*, in ANTONELLA ANEDDA, *Nomi distanti*, Roma, Empirìa, 1998, ora con postfazione di Andrea Cortellessa, Torino, Nino Aragno, 2020, p. 109.

⁶⁶ ANTONELLA ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 279.