



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Atomi sparsi». Un'analisi dell'opera

'Historiae' di Antonella Anedda.

Laureanda

Federica Destro

Relatore

Prof. Andrea Afribo

n° matr.2004649/LMFIM

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1: HISTORIAE. TEMI E MOTIVI	7
1.1 La natura tragica dell'esistenza.....	7
1.2 La tregua, il dettaglio, la tregua del dettaglio	15
1.3 La morte, il lutto e le mani della madre	37
1.4 Lo spazio ci consola della perdita.....	45
1.4.1 Scheletri e oggetti.....	45
1.4.2 Gli spettri.....	49
1.5 Polimorfismo esistenziale e trans-temporalità, ai confini della realtà	53
1.6 Costellazioni e galassie	61
1.7 Perché scrivere?	73
CAPITOLO 2: UNA BREVE DIGRESSIONE ... L'AURA DI MORTE IN RITSOS E ANNEDDA	89
2.1 Ghiannis Ritsos, Il ritorno di Ifigenia	89
2.2. Gli «arnesi del vivere», la casa, l'elenco	93
2.3 Lo sfilacciamento tra la vita e la morte.....	97
CAPITOLO 3: UNA PICCOLA ANTOLOGIA	109
3.1 Dalla sezione "Futuro Anteriore": Futuro I	109
3.2 Dalla sezione "Historiae": Artica II.....	115
3.3 Dalla sezione "Osservatorio": Pelle, polvere.....	119

3.4 Dalla sezione “Osservatorio”: Geometrie.....	123
3.5 Dalla sezione “Osservatorio”: Lacrime	125
3.6 Dalla sezione “Historiae”: Hoc corpus meum	129
BIBLIOGRAFIA	131
RIVISTE.....	133
SITOGRAFIA	133

INTRODUZIONE

L'oggetto di studio di questa tesi è l'opera *Historiae* di Antonella Anedda. Anedda è un'autrice contemporanea, presente in antologie italiane e straniere. Nasce a Roma nel 1958, ma vive tra la capitale e la Sardegna, luogo di origine della famiglia. Collabora con riviste e giornali quali "Il Manifesto", "Linea d'ombra" e "Nuovi Argomenti". Pubblica in versi: *Residenze Invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999), *Il catalogo della gioia* (2003), *Tre stazioni* (2005), *Dal balcone del corpo* (2007), *Salva con nome* (2012). E in prosa: *Cosa sono gli anni* (1997), *Nomi distanti* (1998), *La luce delle cose* (2000), *La vita dei dettagli* (2009). L'ultima raccolta di poesie è proprio *Historiae* (2018), mentre recentissimo l'ultimo libro in prosa *Geografie* (2021).

La tesi si apre con un'ampia riflessione che attraversa i temi e i motivi dell'opera *Historiae*. In particolare, colpisce di quest'ultima raccolta aneddiana, e risulta centrale nell'analisi, la presenza insistita delle tematiche del lutto e della morte, e l'aura cupa che avvolge gran parte dei componimenti. Sono i versi dolorosi di una figlia che cerca conforto dallo strazio per la perdita della madre. Sono i versi dolorosi di una donna che non riesce a lasciare andare. Sono i versi dolorosi di un'autrice che si nutre di piccole tregue per calmare l'anima inquieta, per trovare pace dal male della tragedia esistenziale, dall'incapacità di accettare la propria natura mortale. Così l'occhio di Anedda osserva e si sofferma su piccoli dettagli, spesso luminosi, in grado di regalarle improvvise epifanie di senso, aperture nel grigiore del quotidiano. E proprio il quotidiano sembra essere l'ambientazione privilegiata, tra le mura domestiche, tra le pareti di quella casa che è un po' un involucro protettivo, il guscio che ripara dai mali del mondo. Fornelli e cibo caldo, buste della spesa, immondizia e cappotti appesi all'attaccapanni sono quel profumo di familiare, di sicurezza, di ordinarietà, che si contrappone al sangue e alle guerre, all'esistenza dilaniata di chi è costretto a fuggire. Fuori dalla casa, gli orrori del contemporaneo, ma anche, lassù in alto, oltre le nuvole, la vastità dell'Universo, infinitamente più grande dell'uomo. Costellazioni di stelle, pianeti e galassie fanno da contrappunto ai fossili e alle ossa che nutrono la terra secca e pesante. In mezzo, tra terra e cielo: gli uomini. E tra gli uomini, comunità di spettri che si aggirano tra le cose di ogni giorno, in quell'intersezione di spazi e di tempi in cui morte e vita sembrano poter convivere.

A conclusione di questa riflessione, una breve digressione su quell'aura di morte aneddiana che ci sembra di ritrovare nei versi del poemetto "Il ritorno di Ifigenia" dell'opera *Quarta Dimensione* di Ghiannis Ritsos. Una suggestione soltanto, nata da una lettura personale. Anche nella riproposizione del poeta greco del mito di Ifigenia, infatti, vita e morte si compenetrano e gli spettri di chi non c'è più convivono con chi resta.

Infine, il lavoro si chiude con una piccola antologia di testi scelti, in cui si propone un'interpretazione di alcuni componimenti dell'opera *Historiae*, tentando di integrare temi e motivi con l'analisi degli aspetti più formali, in un discorso che risulti il più coeso possibile.

CAPITOLO 1

HISTORIAE. TEMI E MOTIVI

1.1 La natura tragica dell'esistenza

Nell'opera di Antonella Anedda «il carattere del tragico permea – e connota – la sfera delle significazioni in maniera determinante» (Bottero 2020, p.1).

È la tragedia che accomuna l'esistenza e il destino di ogni uomo: siamo esseri finiti, attraversati dal tempo, non possiamo sfuggire alla caducità dell'involucro di cellule che ci costituisce. È condizione universale e assoluta. Nell'infinita variabilità di ogni singola traiettoria, c'è un appuntamento al quale nessuno di noi può sottrarsi, un punto nel tempo e nello spazio cui è destinata a intersecarsi la linea vitale di ciascuno. Ecco che il tragico non è tanto nella morte di per sé, quanto nella coscienza dell'irrimediabilità della condizione esistenziale: «uno sguardo sbarrato sulla inesorabilità della propria estinzione fisica» (S. Heaney, in Donati 2020 p.57). Lo strazio umano è tutto nella consapevolezza dell'impossibilità di modificare il proprio destino, di uscire dalla prigione fisica della propria corporalità e abbracciare la prospettiva dell'eternità. Nell'opera di Anedda, «se (...) identifichiamo nello spegnersi della vita (...) la principale essenza tragica dell'esistenza, e se consideriamo a priori l'irreparabilità come carattere costitutivo di ciò che è tragico, l'irreparabilità giunge a connotare l'esistenza in quanto tale» (Bottero 2020, p.2). Questi gli ultimi versi di "Macchina":

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. (Anedda 2018, p. 22, vv.10-17)

Anedda non fa uso di alcun espediente stilistico per addolcire la pillola: «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.» (Bottero 2020, p.3). Siamo esseri finiti, in balia del tempo e dello spazio, elementi minuscoli e insignificanti, originati da casuali aggregamenti di atomi, improvvisamente catapultati in un Universo che non siamo in grado di comprendere. Il nostro destino di morte è verità assoluta e incontrovertibile, contro la quale la nostra volontà non può nulla. Conseguenza diretta di tale realtà è che l'essere umano non ha nessun ruolo o scopo predefinito sulla Terra, non occupa un posto esclusivo nell'Universo, la sua esistenza non ha alcuna significatività esplicita. Immersi nel caos del mondo, tendiamo a dimenticare che la vita è breve: «restiamo in carica per poco».

L'espressione che usa Anedda per ricordarci la natura breve e finita della nostra esistenza, "restare in carica", volutamente o meno, suggerisce l'idea di una certa prossimità tra l'essenza dell'uomo e quella della tecnologia di cui si serve. Corpo e anima da una parte, l'inerte materia dall'altra: l'energia vitale umana si esaurisce, come la batteria del telefono o le pile del telecomando, ma le pile si possono cambiare e il telefono si può ricaricare. Per l'uomo non esistono spine da attaccare alla presa della corrente, nulla può donargli qualche giorno di vita in più dopo l'ultimo respiro. Eppure, anche la tecnologia non è immortale, non è esente dagli effetti del potere distruttivo del tempo: ogni cosa è destinata a disgregarsi. Gli oggetti se si rompono possono essere aggiustati, gli uomini se si feriscono possono essere guariti, ma la materia di cui sono fatti entrambi è destinata a putrefarsi: i materiali, naturali o artificiali che siano, si logorano tanto quanto le cellule umane. «Oggetti che avevano un valore funzionale, al servizio dell'uomo (...) rosi dalla ruggine e dalle tarme diventano prima conglomerati informi poi, grano a grano, materia dispersa» (Donati 2020, p.56). Così, uomo e tecnologia, creatore e creato, di fronte alle leggi della natura si trovano messi sullo stesso piano: nessuna posizione privilegiata per la mente pensante rispetto alla materia inerme. Il tempo di permanenza sulla Terra, per tutti, nessuno escluso, è breve e finito: «vanità delle vanità, ogni cosa che esiste patisce la propria cedevolezza strutturale, meccanica, subisce rivoluzioni disgregative, soccombe al turbine di un inesorabile disfarsi.» (Donati 2020, p.56).

Leggendo i versi di "Macchina" viene forse da chiedersi: perché «non ha senso rimpiangere il passato» o «provare nostalgia per quello che crediamo di essere stati»? Il distico «ogni sette anni si rinnovano le cellule: / adesso siamo chi non eravamo» accosta scienza e filosofia in una sorta di riproposizione del motto eracliteo: "panta rei". Eraclito ci dice che "tutto si muove e nulla sta fermo", ovvero ogni entità non è stabile e permanente, ma dinamica e in continuo divenire. Tutto muta per essere quello che è: nello

stesso fiume non è possibile scendere due volte (Platone 1996, p. 49). Ecco che ogni uomo è soggetto a cambiamenti ripetuti per cui la persistenza della sua essenza risulta solo illusoria. Non abbiamo una forma definitiva, siamo agglomerati di atomi che si sfaldano e si rigenerano perennemente. Ogni sette anni le nostre cellule si rinnovano: è un ciclo continuo, che si ripete ad intervalli fissi, in cui ciascuna singolarità umana si trova ad attraversare la morte per rinascere in un corpo nuovo. Così la teoria filosofica eraclitea si arricchisce di una prospettiva scientifica, fondata su un dato oggettivo e incontrovertibile. L'essere è in continuo divenire perché l'uomo è biologicamente costituito da materia che non persiste: la legge del mutamento che determina la nostra precarietà ci riguarda, prima di tutto, a livello molecolare. Siamo inevitabilmente soggetti alle leggi della natura ed è la natura stessa a renderci finiti, a darci la vita, e con essa la morte. Il corpo non ci appartiene, non è governato dalla nostra volontà, e noi questo «lo dimentichiamo», o ci sforziamo di dimenticarlo. Il distico finale di “Macchina” ci richiama alla consapevolezza, ci mette con le spalle al muro di fronte alla presa d'atto di chi siamo veramente: non possiamo sfuggire alla precarietà.

L'impossibilità per l'uomo di sfuggire alla sua stessa essenza è rimarcata da Anedda in questi ultimi versi di “Artica”, che insistono sulla fragilità dell'involucro umano fatto di epidermide e tessuti:

(...) Ora bisogna uscire,
vivere per chi resta, scolpire
ogni giorno di nuovo la sua forma, lottare
per quel corpo che l'aria comunque disferà a folate. (Anedda 2018, p. 51, vv.4-7)

Il verso finale del componimento ritrae con un'immagine la precarietà dell'esistenza di ogni uomo, l'instabilità che gli appartiene e che non dipende dalla sua forza mentale o dal suo spirito, ma da un guscio di atomi frantumabile e frangibile, così fragile da poter essere disgregato dall'esile inconsistenza dell'aria. «Ora bisogna uscire»: Anedda ci esorta a non disdegnare la vita, a non lasciarci sopraffare dalla perdita, a trovare la forza, anche di fronte all'evidenza della morte, di dare valore ai nostri giorni, a non restare incastrati nel ricordo di chi non c'è più, a «vivere per chi resta». È forse lecito, però, leggere una certa perentorietà in quel «comunque», all'interno del verso 7, a sottolineare tutta l'irreparabilità della tragedia di ogni uomo: «lottare per quel corpo» è sciocco e insensato, è una battaglia persa, non c'è alcuna possibilità di vittoria. «Dalla sabbia alla cenere (...),

dalla pelle morta alle ossa calcinate alla polvere, ovunque l'universale comandamento della distruzione domina incontrastato.» (Donati 2020, p.56). Il corpo non sopravvive al tempo, le cellule si decompongono e la materia di cui siamo fatti viene trasportata via dal vento: «atomi che pensiamo perdurino / e che invece si perdono nel vuoto / che ci scuote al vento delle stelle e dei pianeti» (Anedda 2018, p. 37, vv.6-8). Ecco, che in *Historiae* sia sempre l'aria, forse l'elemento più inconsistente fra quelli che compongono la biosfera, a sfaldare corpi e cose, è significativo: è l'evanescente che si oppone al tangibile, l'immaterialità che vince e distrugge la materialità. Inoltre, negli ultimi versi citati, tratti dalla poesia "Nel freddo", Anedda sembra figurarsi il post-mortem come una sorta di "viaggio interstellare": la visione apocalittica di un individuo che si sfalda, che si riduce in polvere fluttuante tra stelle e pianeti, in assenza di gravità, nella vastità misteriosa e buia dello spazio cosmico che ingloba il nostro piccolo pianeta. È lassù, tra le nuvole, il nostro destino di morte.

La concezione ontologica aneddiana si riflette allora non tanto nell'universale legge fisica "nulla si crea nulla si distrugge", quanto piuttosto nella variante opposta "tutto si crea e tutto si distrugge", per cui ogni genealogia non può che dissolversi nel continuum temporale. In tutta la sua opera, «la ferma consapevolezza, ma anche l'assillo, del processo disgregativo della materia costituisce un elemento assolutamente decisivo» (Donati 2020, p.56).

Se ogni cosa è destinata alla dissoluzione, dove cercare allora un barlume di senso in questa nostra breve permanenza nel mondo? Nell'opera di Anedda non c'è il conforto del *carpe diem* oraziano né l'entusiasmo della ricerca edonistica del piacere. Sui piatti della bilancia, la morte sembra pesare più della vita. Forse perché «anche vivendo – lo dimentichiamo – / restiamo in carica per poco» (Anedda 2018, p. 22, vv. 16-17). Quel «anche vivendo» ha la lama affilata di un coltello e sembra racchiudere tutto lo strazio per l'ineluttabilità della condizione umana, lo sgomento di ogni uomo di fronte alla presa di coscienza della propria precarietà, lo stupore e l'angoscia nel figurarsi il proprio destino irrimediabile. Non *quando viviamo* o *mentre viviamo*, Anedda scrive *anche vivendo* e la scelta della concessiva restituisce un significato diverso, più tagliente, e decisamente più amaro. Dentro a quel gerundio c'è la «tragedia dell'irrimediabile» (Bottero 2020, p.1): anche se l'uomo conquista concretamente la possibilità di esistere, la migliore delle opportunità per il non-essere, altrimenti privo di prospettive ulteriori, non trova in realtà alcuna apertura a una traiettoria positiva, nessun Eden felice. È forse pretenzioso cogliere

in quel «anche vivendo» una sorta di svalorizzazione della vita di fronte all'idea della fine? O, perlomeno, una certa ritrosia nel gettarsi a capofitto nelle “cose del mondo”? Il baratro, lo stato di oscura indistinzione che precede e segue ogni occasione di esistenza, il *prima* e il *dopo* di quella parentesi che è la vita, è l'ignoto che spaventa ogni uomo, ma per Anedda, forse, la conquista di un'identità rappresenta un'angoscia ancora maggiore della terrificante idea del nulla. «Il dramma umano è relativo alla sua propria presenza, all'esser-ci che connota ogni istante di vita come *altro* dal tempo della morte.» (Bottero 2020, p.4). Nel nulla non sussistono il pensiero o la consapevolezza, e quindi, non può esserci angoscia. Con la vita, invece, avviene quel passaggio dall'assenza di determinazione all'identificazione che implica, per ogni uomo, innanzitutto l'assunzione di un corpo, e quindi l'ingresso in una dimensione fisica governata dalle dinamiche del tempo, dalla legge incontrovertibile della successione cronologica degli eventi e dall'inesorabile processo disgregativo della materia; ma l'ingresso nell'esistenza comporta anche, e soprattutto, l'assunzione di una coscienza, della capacità di pensiero, e di conseguenza, inevitabilmente, non solo l'accettazione della realtà della morte, ma anche l'adesione all'inesorabilità del proprio destino. «Non esiste coscienza senza angoscia, l'angoscia del sapersi destinati alla transitorietà è senz'altro il dato primario più intollerabile del nostro essere senzienti» (Donati 2020, p.57) e questa angoscia nell'opera di Anedda occupa un posto centrale: «l'opera della scrittrice sarda si arrovela sulla condanna a essere soffiati via, spazzati altrove dal glaciale vento del tempo» (Donati 2020, p.57). Nulla può sottrarsi all'estinzione, «il tempo è davvero il buco che divora» (Anedda 2018, p. 43, v.13).

Del resto, secondo il filosofo Emile Cioran, «qualsiasi via d'uscita sarebbe necessariamente un'infedeltà alla propria rovina» (Cioran 1996 p.101, in Bottero 2020 p.1). L'essenza del tragico è l'assenza di vie di fuga: l'inesorabilità, l'enigma che non ha soluzione. Non troviamo nessuna prospettiva di salvezza nei versi di *Historiae*, che lontani dai possibili effetti edulcoranti della retorica, non confortano e non consolano, ma nemmeno drammatizzano. Così, in “Alghe, anemoni di mare”, «l'osservazione logica – e al contempo percettiva – della processualità biologica della vita che giunge al termine colpisce quasi senza violenza, senza grida o dolore» (Bottero 2020, p.2):

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. (Anedda 2018, p. 24)

Il distico che apre il componimento dice della capacità (o meglio, incapacità) umana di sopportare la propria condizione esistenziale. «La coscienza della fine, completa e incondizionata, costituisce un fatto concreto, con il quale l'essenza singolare si rapporta osservandone l'improrogabilità» (Bottero 2020, p.2), ma a livello inconscio, la mente tende a proteggerci da quelle verità che non saremmo in grado di sostenere, annebbiando la nostra visione della realtà, rimuovendo o offuscando tutto ciò che altrimenti farebbe vacillare quell'innato istinto di autoconservazione che lotta per tenerci in vita anche nelle situazioni più avverse. Così, in nome di un buon "ottimismo cognitivo" e in difesa dei meccanismi di sopravvivenza della specie, l'uomo si immerge nelle distrazioni del mondo e dimentica la sua natura. Ecco, quando non siamo in grado di ingannare il dolore di fronte alla presa d'atto dell'inesorabilità della nostra fine, lo strazio per l'assenza di scappatoie è mitigato da un esile conforto, che non è definitiva salvezza, ma perlomeno momentaneo sollievo: «la testa che immergiamo nell'acqua è la sola promessa / di una vita ulteriore, nel grigio che sfuma ogni pensiero.». Nessuna reale speranza, però, in un oltretomba ospitale, «alla morte viene negato dalla poetessa lo status di "vita ulteriore": essa non è un secondo piano esistenziale composto da ciò che non è essere, non consiste in una seconda vita.» (Bottero 2020, p.2).

Così, da un lato, questa visione anti-cristiana della condizione post-mortem, per cui non c'è reale "promessa di una vita ulteriore", rischia di svalorizzare anche l'esistenza in quanto tale: di fronte all'idea della morte come "annullamento definitivo", è facile pensare che ogni esistenza sia cosa effimera e tutto ciò che si può esperire nel mondo abbia la stessa incisività e consistenza di quei cerchi concentrici che si formano se si lancia un sasso nell'acqua, al contatto con la superficie, prima di sprofondare. Dall'altro lato, l'immagine icastica dell'immersione è figura della condizione di sospensione dal dramma esistenziale che Anedda chiama "tregua", parola chiave della sua poetica. In questa poesia, la testa che sprofonda, e avvolta nel liquido percepisce ogni cosa ovattata, è metafora della tregua come ingresso in una sorta di limbo in cui i recettori si acquietano

e gli stimoli esterni vengono inibiti. Uno stato di annebbiamento, in cui si ha la possibilità di vivere un'esperienza quasi estatica, percependosi in pace con il mondo e con sé stessi, e dimenticando la propria precarietà. In questa dimensione di "stand-by spazio-temporale", di interruzione della coscienza e di stordimento dei sensi e delle funzioni cognitive, la mente offuscata si riempie di immagini oniriche, idealizzando temporaneamente un destino diverso, una via di fuga dalla morte. Così il pensiero dimentica l'idea dell'inesorabilità della fine per lasciarsi persuadere dall'illusione di una possibilità di sopravvivenza. Ecco che finalmente «la mente non fa male, il fondale trema / di una luce autunnale». Lo stordimento è piacevole e rigenerante, ma profondamente ingannevole ed effimero: per quanto ci si possa illudere di aver trovato quell'utopica isola di salvezza in cui il tempo sembra arrestarsi e l'essere vivente non dover sottostare alle leggi dell'Universo, la natura vince sempre e contro ogni chimera le ore continuano a scorrere inesorabili. Il distico finale, infatti, in un evidente gioco di chiaroscuri con i versi precedenti, sollecita il ritorno alla coscienza: «vieni acqua buia intrecciami di ortica, / la crescita lenta è già finita.». L'alternarsi di luci e ombre, centrale in tutta l'opera di Anedda, accompagna in questo componimento il passaggio dalla tregua al rinsavimento. La condizione estatica di temporaneo sollievo dalla tragedia esistenziale pervade la mente di una «luce autunnale», tenue e diffusa, che si dissolve nell'«acqua buia», nell'oscurità, non appena torna alla consapevolezza. Quindi, paradossalmente, Anedda configura la tregua, che è stato di annebbiamento, come momento luminoso, mentre il ritorno alla coscienza, alla lucidità, è accompagnato dal dileguarsi della luce. La tregua è splendente perché è nella tregua che troviamo un barlume di pace.

1.2 La tregua, il dettaglio, la tregua del dettaglio

Doveroso soffermarsi a questo punto sul termine “tregua”, che ritroviamo in tre componimenti di *Historiae* (“Tauridi”, “Acqua-dolce”, “Sois sage”), ma che è parola-chiave di tutta l’opera di Anedda e che spesso si cela tra i suoi versi, pur senza comparire esplicitamente. A seconda dei contesti, può assumere significati differenti, sfumati e polisemici: il concetto si lega alla dimensione intima e privata, come a quella storica, politica e sociale. In generale, tregua, pur nelle sue diverse accezioni, è sempre «uno spazio e un tempo di indistinzione» (Donati 2020, p.73), ovvero una dimensione in cui non c’è delimitazione, perimetro, identità.

Per parlare della tregua partiamo da un componimento di *Notti di pace occidentale*, in cui Anedda scrive:

Ciò che si stende tra il peso del prima e il precipitare del poi:
questo io chiamo tregua
misura che rende misura lo spavento
metro che non protegge. (NPO, p.12, vv.12-16).

In questi versi la poetessa ci offre una definizione del concetto di tregua, calato nel contesto storico che caratterizza il passaggio fra il Novecento e il nuovo Millennio. Se sul piano esistenziale, il termine, legato a una dimensione intima e privata, si riferisce a una pausa dall’angoscia della consapevolezza, dal mondo e dalle sue leggi incontrovertibili, uno spazio in cui ricercare un equilibrio tra l’idea della morte e la concretezza della vita, sul piano storico-politico dei versi di *Notti di pace occidentale* diventa quel «vuoto di accadimenti su cui gravano l’attesa trepidante di quanto precede e la terribile consapevolezza di quanto inevitabilmente seguirà» (Donati 2020, p.75). A questa altezza, la tregua assume connotati decisamente negativi, riferendosi al contesto di un Occidente che con la fine della “guerra civile europea” (Enzo Traverso) si trova a vivere un periodo di pace *de iure*, ma non *de facto*. Sotto il vestito d’avorio, si cela un pericolo latente, la possibilità sempre viva di nuovi scontri e nuove guerre. Ecco cosa caratterizza davvero la tregua: la paura, l’angoscia, la sensazione di precarietà. Come stare fermi su una piattaforma, in mezzo all’oceano, credendosi al sicuro mentre degli squali affamati vi girano attorno, inconsapevoli o sprezzanti della forza delle onde che potrebbero ribaltarla da un momento all’altro. Con l’inizio del nuovo Millennio, infatti, questa pace apparente, questo «stato di eccezione» (Donati 2020, p.74) ha davvero «l’aspetto di una

premonizione, del sinistro annuncio di nuovi drammi» (Donati 2020, p.74). Ai giorni nostri, il recente scoppio della guerra in Europa tra Russia e Ucraina, nonché il conseguente pericolo, sempre più drammaticamente reale, della possibilità di una Terza Guerra Mondiale, è senza dubbio la dimostrazione più evidente, e annichilente, della natura ingannevole ed illusoria che caratterizza quella solida, ma a volte fin troppo edulcorata, rappresentazione del contemporaneo e delle dinamiche che vi intercorrono, di cui tendiamo ad alimentarci. Del resto, già dell'ultimo decennio del Novecento, gloriosamente preceduto dalla caduta del muro di Berlino, Anedda può affermare: «il silenzio dell'Occidente non è calma, né pace, (...), ma è occultamento di una realtà tragica» (Fusco, Donati 2020, p.74). Gli anni '90, infatti, sono i sanguinosi anni della Guerra del Golfo e degli scontri nell'ex Jugoslavia.

Ecco che la tregua è «metro che non protegge» perché non è salvezza, non è porto sicuro, «non offre un riparo duraturo» (Donati 2020, p.75), ma è una possibilità di ristoro solo apparente e fittizia, come una scialuppa di salvataggio con un piccolo foro nascosto. E verrebbe da aggiungere che, un po' come in “Alge, anemoni di mare”, nei cui versi la testa immersa nell'acqua regala all'uomo la possibilità di dimenticare per brevi istanti la tragedia della sua esistenza, il dramma della sua natura finita, anche nell'accezione storico-politica di *Notti di pace Occidentale*, la tregua è sempre in qualche modo, forse, un meccanismo di protezione, l'istinto di voltare lo sguardo dall'altra parte, di evitare lo scontro diretto con la realtà. Un tentativo di fuga, insomma, lì dove la possibilità di fuga non è contemplata. Anche sul piano esistenziale, la connotazione che può assumere questo termine-chiave conferma come imprescindibile, pur nelle sue diverse sfumature, la natura illusoria e ingannevole della condizione di tregua: «tregue mentali sono i momenti in cui (illudersi di) sostare senza tempo e senza memoria» (Donati 2021, p.2). Si tratterebbe, quindi, di abitare un istante di sospensione dalla vita, uno squarcio nello scorrere inesorabile delle ore, un cronotopo in cui spazio e tempo sono uguali a zero, un'apertura nella rete che ci tiene ingabbiati in quella dimensione fisica e matematica in cui tutto è determinato da formule ed equazioni; insomma, la tregua come spazio anacronistico, luogo di rivolta e rivoluzione contro la forza dominante, totalitaria e incontrastata della Natura, in cui poter vivere l'ebbrezza di percepirsi altro rispetto alla propria essenza umana. Resta, però, uno «stato di eccezione precario e fragilissimo» (Donati 2020, p. 75). Infatti, se da un lato possiamo intenderla come «ogni isola di respiro che per un istante attenua la legge universale del disordine e della distruzione» (Donati

2020, p. 75), dall'altro lato non possiamo non considerare come quella legge universale finisca sempre per imporsi e il respiro torni presto a farsi rantolante e affannoso. D'altronde, basta un soffio di vento a disgregare i nostri atomi, e basta un soffio di vento a spazzare via la patina con cui tentiamo di ricoprire la realtà, per scappare dal dolore esistenziale.

Ma i versi che più ci interessano per la raccolta *Historiae*, sono quelli che seguono nel componimento di *Notti di pace occidentale* quelli sopracitati, in cui emerge un'ulteriore accezione di questo termine-chiave, che rivela un aspetto fondamentale della poetica di Anedda:

Non volevo dire della guerra
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie. (NPO, p.12, vv.5-9)

Centrale in tutta l'opera aneddiana è proprio questa "meditazione sullo spazio", vera forza motrice di ogni suo componimento: un breve intervallo nella corsa del tempo in cui fermarsi e affacciarsi al balcone del mondo, a guardare la vita scorrere. Anedda afferma: «per me scrivere coincide con una passione per la realtà, un vedere nella sua interezza una cosa indipendentemente dalle categorie di bruttezza e bellezza; perfino un parafango può essere meraviglioso, o una ringhiera» (Morra 2022). "La mano che saggia il muro", "la candela per un attimo accesa", "le fulgide foglie" non sono che ritagli di mondo, menzionati anche solo perché visti. L'occhio non seleziona, semplicemente osserva e cattura, e osservando produce vita, anche lì dove la vita non scorre. I versi della poetessa si nutrono delle occasioni che recepisce dalla realtà attorno a sé: la contemplazione è «esperienza di abbandono da cui deriva la felicità della scoperta di quella forza indocile e volitiva che è il dettaglio» (Donati 2020, p.79). Non c'è bisogno che il reale si presenti come attraente o sorprendente perché l'attrazione e la sorpresa sono nello sguardo, non nell'oggetto. Così, "meditare sullo spazio" non è altro che lasciarsi sopraffare dagli stimoli esterni per racchiudersi poi nella riflessione interiore, darsi modo di entrare in un luogo di interdizione in cui poter sostare su un pensiero, aprirlo e svuotarlo. Si tratta, insomma, di vivere l'illuminazione, l'epifania di un punto di vista insolito o di una verità prima celata, che improvvisamente ci colpisce, rivelandosi. Osservare, allora, per

Anedda, non è altro che lasciarsi sopraffare dall'intuizione. L'intuizione che può nascere, durante un'attenta perlustrazione, in qualsiasi momento, dall'incontro che avviene fra lo sguardo e l'oggetto su cui si imbatte: «di colpo ciò che sembrava trascurabile si è fatto unico, lo sfondo si è ribaltato in un primo piano» (Anedda 2009, p.X). E osservare è analizzare e annotare non solo ciò che riempie i luoghi, ma anche lo spazio stesso come concetto, come astrazione, come dimensione fisica che accoglie e ingloba presenze. Una crepa sul muro, un'ombra, una giuntura, un angolo, il particolare di un ricamo, qualsiasi cosa diventa possibile oggetto di interesse. Tutta l'opera di Anedda è segnata da questa attrazione per il dettaglio. In *Historiae*, in alcuni versi di "Perlustrazione 2", la poetessa scrive:

notando con la coda dell'occhio
come il cielo schiarisca e si rifletta
- cerchiato dalle nubi - sull'acciaio dei tubi.
Non è molto ma basta
per scrivere qualcosa – una nota,
a volte con un barlume di poesia
in fretta su un foglio già usato per la spesa. (Anedda 2018, p.57, vv.6-12)

In questo componimento, Anedda racconta che di notte, a volte, si sveglia e si reca in cucina per bere un bicchiere d'acqua, senza accendere alcuna luce artificiale per illuminare il percorso. Così, l'unico chiarore dell'ambiente attorno a sé è quello naturale della luna, che penetra dalla finestra, facendosi strada fra le nuvole. Ecco, in quel chiarore, e in particolare nel suo riflesso sull'acciaio dei tubi della casa, Anedda scorge «un barlume di poesia». Il dettaglio, incastonato fra altre cose, emerge non tanto per le sue caratteristiche intrinseche, ma per la capacità di chi osserva di distinguerlo, individuarlo ed estrapolarlo dal contesto. Un po' come Michelangelo Buonarroti, artista "del levare", che riusciva a scolpire corpi bellissimi semplicemente "liberandoli" dai blocchi di marmo in cui erano imprigionati, Anedda nelle sue osservazioni toglie la materia in eccesso, portando alla luce quello che l'abitudine e la noia non ci fanno vedere. Nella sua poesia, «il dettaglio costruisce non solo l'orizzonte ma l'autenticità dello spazio» (Donati 2020, p.79): ha il potere di dare vita a uno «spazio per l'autentico» (Donati 2020, p.78), un piccolo atollo di purezza e di senso. Spazio entro cui la poesia può prendere vita. Poesia ritagliata e fatta emergere dall'indifferenziato. Non poesia che predica o insegna, ma

poesia che osserva, ascolta e registra. Poesia che trae la sua linfa dalla realtà *nuda e cruda*, priva di sovrastrutture o retorica:

È meglio annotare: tre file di sugheri
senza corteccia, oleastri, ginepri.
Una sequenza di paesi silenziosi,
più silenziosi quanto più il mare si allontana.
Un gregge, un cane.
Una ruspa che scava.
Una macchina piena di ragazze
sale sulle colline della Marmilla,
che è il nome modificato di mammella,
è terra calva e gialla. (Anedda 2018, p.27, vv.11-20)

L'opera di Anedda presenta numerosi componimenti come questo, costruiti con elenchi di soggetti che per accumulo riempiono e definiscono uno spazio o una scena. Nei versi di sopracitati di "Geografie 2", l'osservazione è accompagnata da un'annotazione asciutta e oggettiva, una registrazione di dati pedissequa e disciplinata, quasi priva di connotato emotivo: «è meglio annotare», appunto. Del resto, Anedda dichiara più volte: «la P di poesia è la P di povertà ed è la P di perdita» (Sermini 2020). I suoi "versi poveri" tentano il cammino verso «una lingua che dica "solo ciò che deve"» (Sermini 2020), una lingua senza fronzoli, senza inutili arpeggi, spogliata di eccesso e artificio. Adamo parla di «una lingua poetica rastremata e consapevolmente insufficiente» (Adamo 2018, p.157). Ed è bene qui aprire una breve riflessione. Cosa significa «è meglio annotare»?

159 km da Mandas ad Arbatax
una vetrina con fiori di plastica
un'aiuola con fiori veri
il cimitero alle porte dopo la piazza con la chiesa
il campanile medievale a strisce
bandiere per la festa,
un vecchio su una panca di pietra. (Anedda 2018, p.27, vv.1-7)

Nessuna azione, nessun movimento: solo un vecchio seduto su una panca di pietra. Come se per un istante il tempo si fosse fermato, per lasciare all'autrice la possibilità di fermare

sul foglio bianco una piccola inquadratura di mondo. E Anedda osserva e registra, annota, appunto. E lo fa con una «lingua disadorna», con «un italiano spoglio, franco, dolorante di realtà» (Donati 2020, p.85). Una serie di versi nominali, privi di predicato, che accatastano oggetti in un elenco rapido, scandito da rintocchi precisi, a ritmo serrato. Una sequenza di flashes, di scatti veloci, accostati l'uno all'altro, come i cocci di un vaso rotto: non dobbiamo fare altro che prenderli e metterli insieme per ricostruire il quadro. E a partire da questi piccoli scorci, un quadro possiamo davvero immaginarcelo. Influisce qui in modo decisivo la spiccata propensione per le arti figurative che Anedda non nasconde certo di possedere e che anzi è parte dell'essenza del suo poetare. Non per nulla, Fabio Zinelli, riferendosi all'autrice sarda, ha parlato di un «“grande stile” che funziona alla perfezione quando è legato all'elaborazione della dimensione visiva di un testo» (Zinelli 2018). I suoi componimenti somigliano non poco a piccoli quadri, e spesso a questi si rifanno. Di nuovo in “Geografie 2”, Anedda scrive:

(non so farlo parlare, il silenzio è accurato
come dice Rothko nei suoi scritti
a chi gli domandava spiegazioni sulle tele) (Anedda 2018, p.27, vv.8-10)

Ecco, in questi versi, poesia e pittura sembrano assumere una stessa posizione di fronte all'arte e al suo linguaggio. Potremmo leggerla come una dichiarazione di poetica: c'è la parola e c'è il silenzio dello spazio bianco, c'è il colore e c'è il silenzio della tela inviolata. Il silenzio è silenzio: non parla, e se parla, usa un altro linguaggio. Il solo gesto di tentare di dar voce a qualcosa che non è voce equivale a deformarla, privarla della sua natura, e quindi del senso del suo sussistere. Ecco che, allora, quella di Anedda è forse la scelta di una poesia ancorata all'osservazione concreta, una poesia che sembra “attaccarsi alle cose”: «la familiarità di Anedda con le arti visive contemporanee promuove una fattualità oggettuale e transmediale dei testi, non tanto installati (parole come oggetti concettuali), ma scritti come “oggetti lirici” a contatto con materiali concreti» (Zinelli 2018). Da qui, i cosiddetti «testi-lista», «indessicali» (Zinelli 2018), come appunto “Geografie 2”, ma anche come “Nel freddo III” («dalla finestra osservo l'acacia ancora nera, le luci / ancora accese del Gasometro. Il ferro, l'aria, il legno, / gli esseri umani che fendono la notte / fissi verso il loro futuro / mentre rifanno i letti e accendono il gas nelle cucine.», Anedda 2018, p.39, vv.1-5) e “Occidente” («ecco le case contadine del Duemila, / sono in piena città nel dirupo sotto il mio balcone, / hanno orti minuscoli, qualche sedia di plastica, / un canneto e sopra i pomodori una tettoia, / sempre di plastica, ma gialla», Anedda 2018,

p.64, vv.1-5). Questi componimenti sono accomunati da lunghi elenchi di soggetti diversi, fra loro accostati, come si montano i fotogrammi di una cinepresa per creare un lungometraggio. Queste elencazioni così ricche e dettagliate possono risultare, a una prima lettura, “insipide” e prive di “poeticità”. Del resto, va ricordato che in *Historiae* (sin dal titolo) è Tacito che la poetessa erige a modello: «ci cura questa forma lapidaria» (Anedda 2018, p.34, v.16). Quella che Anedda cerca di ricalcare è una lingua essenziale, priva dell’affannosa ricerca retorica: «il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti, / l’assenza o quasi di aggettivi, / il gerundio che evita inutili giri di parole» (Anedda 2018, p.34, vv.2-4). Ma anche una lingua pura, asciutta, basica sul piano emozionale: «la sintassi agiva come un laccio emostatico, / frenava enfasi e lacrime» (Anedda 2018, p.34, vv.8-9). E Anedda stessa sembra ribadire questa sua necessità di una poesia quasi pragmatica, che “odora di faccende domestiche” (senza esagerare). Infatti, in *Cosa sono gli anni* afferma: «vorrei usare il linguaggio per bisogno, come si usa un oggetto quotidiano: tavolo, sedia, cappotto» (Anedda 1997, pp.52-53). Scrivere versi, insomma, un po' come si prepara il caffè: «premere polvere nera sull’acciaio, / per poi soffiare sull’amaro» (Anedda 2018, p.38, vv.5-6). Ovvero, scrivere versi come una delle tante incombenze quotidiane a cui adempiere. Scrivere versi come ci si lava i denti, come si porta fuori il cane a passeggiare, come si cucina il pranzo, come si mettono i figli a letto a dormire. Insomma, «il modello è ancora una volta quello oblativo del gesto quotidiano, casalingo-artigianale» (Donati 2020, p.85).

Eppure, la poesia di Anedda sa poi davvero restare così dura e imparziale di fronte al reale? I suoi versi sono davvero così “insipidi” o antipoetici? In «lode dell’esattezza e del nitore» (Anedda 2018, p.77, v.11), la poetessa, scrive Sara Sermini, «ricerca un fare geometrico, scientifico, incisivo come la cesoia che “decide” le parole, tagliando fuori sempre e inevitabilmente un’altra parte del mondo e della verità» (Sermini 2020). Pur nell’intento di un’azione rigorosa e disciplinata verso la realtà, allora, i “versi poveri” di Anedda non possono che operare una selezione ed essere quindi, inevitabilmente, lo specchio di un punto di vista che non cela sé stesso, uno squarcio di mondo soltanto, un dettaglio di luce nel grigiore dello spazio e del tempo. E sono versi sì lapidari, ma non per questo aridi o antipoetici. Se possiamo certamente affermare che «rigettando effusività, enfasi e coloriture decorative, da sempre la scrittrice ignora i meccanismi di seduzione e sedazione di cui i letterati abitualmente si servono» (Donati 2020, p.16), è altrettanto vero e imprescindibile che «non esiste autenticità senza la “severità” di uno stile da perseguire

con caparbietà, sfrondando il superfluo in direzione di un dettato asciutto, privo di “quell’allusività che può essere suggestiva ma falsa”» (Donati 2020, p.16). Ecco che “versi poveri” non significa assenza di stile e di lavoro sulla lingua. Anzi, Anedda stessa si definisce una «lavoratrice della parola» (Anedda 1997, p.85) e Andrea Afribo afferma che nella sua poesia troviamo un «uso costante di mezzi retorici e stilistici di forte emozione lirica» (Afribo 2007, pp.17-18). Pur nell’essenzialità di un dettato asciutto, sfrondato del superfluo, diligentemente levigato, un po' come nelle sculture del già citato Buonarroti, l’arte non perde la sua capacità di creare scompiglio nell’animo di chi l’avvicina e se ne lascia carezzare. La voce di Anedda non mira a «sedurre né a consolare, producendo, come fa la letteratura dozzinale, identificazione emotiva.» (Donati 2020, pp. 16-17). La poesia della scrittrice sarda è «una stretta di mano» (Anedda 2009, p.135): c’è un contatto, c’è un riconoscimento, ma le due entità che si rispecchiano e si ritrovano nell’altro, restano due entità separate e profondamente individuali nel loro essere ed esistere. Quello che accade nei versi di Anedda è qualcosa di più raffinato e gentile di un grezzo appiattirsi di anime: è un percorso, un cammino, una via che possiamo scegliere di imboccare per affacciarci al mondo e alle cose e lasciarci travolgere da quello che incontriamo lungo la strada. Non un lettore-interlocutore passivo, che nella forma di un imbuto attende di essere riempito, ma un lettore-interlocutore attivo, assetato, critico nei confronti delle proprie emozioni: «emozionarsi per accendere il pensiero, non per spegnerlo» (Donati 2020, p.17).

Anche nei «testi-lista», la sterile annotazione da “elenco della spesa” subisce in realtà importanti incursioni. Per esempio, in “Occidente” leggiamo: «resto ferma a guardare, penso a quanto / siamo alti e miopi e assordati.» (Anedda 2018, p.64, vv.9-10), «bocche di buio / che inghiottono gli avanzati» (Anedda 2018, p.64, vv.27-28), «è davvero impossibile lavare la vergogna reciproca? / Non so rispondere e neppure voi. / Ci muoviamo in una zona di tempo / schiuma delle ere» (Anedda 2018, p.65, vv.38-41), «ogni goccia rintocca di un ancora, / ancora respiriamo dentro l’aria invernale. / Ancora una lepre drizza le sue orecchie alla luna, / ferma, come in pensiero in una radura.» (Anedda 2018, p.65, vv.48-51). Ecco, questa serie di versi, sparsi nel componimento, dimostrano che non è solo registrazione ligia e severa, in Anedda trovano spazio anche la riflessione e il commento. C’è un punto di vista, c’è una poetessa che non si limita alla mera descrizione di ciò che osserva, ma assume una voce con forza e coraggio, quasi in una sorta di “reportage in versi”. Proprio alla stregua di una giornalista di inchiesta, si

presenta sul campo, registra, annota e poi si fa portavoce del suo modo di stare di fronte alla realtà. E lo fa, appunto, con «una lingua messa a nudo, lavorata per rastremazione e addensamento di significati» (Donati 2020, p.85).

Chiudendo questa breve riflessione linguistica, torniamo alla «poetica del dettaglio» (Policastro 2018). In particolare, ci soffermiamo sul valore dell'osservazione, che per Anedda non è solo gesto artistico, ma anche e soprattutto gesto “umano”, risultano significativi gli ultimi versi di “Perlustrazione 2”:

Resto a lungo così pensando che l'osservare
privo di giudizio basti anche per vivere
e sia una forma – data a noi umani – per amare. (Anedda 2018, p.57, vv.18-20)

L'osservazione come forma di amore. Lo sguardo nudo, puro, privo di giudizio, è per Anedda una carezza, il modo più semplice e istintivo di provare e trasmettere amore incondizionato: quello di un genitore per un figlio e quello di un figlio per un genitore, ma anche quel sentimento di vicinanza, prossimità, empatia verso i «miti oggetti» (Anedda 1992, p.15), verso tutto ciò che appartiene al mondo e alla vita nel mondo. Può risultare significativo, allora, in questo senso, che la parola “amore” in *Historiae* compaia ben poche volte. Anedda sembra dimenticarsene, sembra evitarla. Di primo acchito, nella sua raccolta verrebbe da dire: “c'è più morte che amore”. Prevale il peso del piatto negativo della bilancia della vita? Prevale il tragico? O piuttosto, l'amore c'è, ma in altre forme? La parte centrale di *Historiae* ospita diverse poesie dedicate al ricordo della madre defunta che non sono pervase solo di dolore per la malattia e per la morte, ma anche di profondo sentimento, di quell'amore smisurato e incondizionato che per Anedda non può che tradursi nella necessità di incastonare sulla pagina ogni ricordo, ogni respiro. Del lutto e della perdita, però, tratteremo più avanti.

C'è piuttosto un altro aspetto che risulta interessante rispetto a questa riflessione. I componimenti di *Historiae*, come tutta la poesia di Anedda, pullulano di una serie di dettagli che dimostrano, da parte della poetessa, una certa sensibilità nei confronti della realtà, del mondo e degli esseri viventi, anche e soprattutto i più piccoli e indifesi. «Collezionare dettagli, nella mente e sulla pagina, significa (...) attivare una mobile intelligenza associativa che offra una cornice, uno spazio (seppure labile e provvisorio, come ogni cosa umana) a ciò che il tempo condanna all'evanescenza» (Donati 2020, p.80). Non è forse questa una forma di amore? Un amore che è attenzione, cura. Un amore

che va oltre l'egoistica pretesa di un'esclusività, di una possessione, di un'appartenenza, di quella brama di "amare per essere amati". Un amore universale, panico, inclusivo. Un sentimento, una forza di attrazione e una forma di rispetto verso le creature e le cose del mondo: «raccogliere per accogliere; la collezione come forma di accudimento» (Donati 2020, p.80). Ecco, osservare, collezionare e affidare ad una pagina oggetti e presenze, in un "bagliore di poesia", è forse la migliore scappatoia per l'essere umano alla propria tragedia esistenziale.

L'osservazione è allora, a tutti gli effetti, una forma di tregua, uno spazio in cui trovare conforto e cura: non salva, ma attutisce. Difatti, nel componimento "5." della sezione "Animalia" di *Historiae*, la poetessa scrive:

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. (Anedda 2018, p.73, vv.1-5)

«Quello di Anedda è sempre un parlare verso, un parlare *a*» (Donati 2020, p.78): non parla delle cose, parla *alle* cose. Il suo è un dialogo che «si articola a partire da due elementi decisivi, tra loro interrelati: la distanza e il dettaglio» (Donati 2020, p.78). La distanza è quell'intervallo che intercorre tra il soggetto osservante e l'oggetto osservato, che permette allo sguardo di percepire la natura di ciò su cui si posa e di registrarla, nonché di saggiare la «separatezza costitutiva» (Donati 2020, p.79) dell'essere umano rispetto alle altre cose del mondo. Dall'altra parte, invece, «il dettaglio è un provocatore ottico che si dirige verso di me per invitarmi, quasi ammiccando, a rompere la distanza» (Donati 2020, p.79). Così l'osservazione procede dal *lontano* al *vicino*, con una zoomata graduale, che annulla la distanza tra chi osserva e ciò che è osservato, per cui prima si recepisce una forma nella sua totalità e poi si estrapola dall'indistinto di quella forma un ritaglio, una parte del tutto, che catalizza l'attenzione. In particolare, nei versi sopracitati, il radar di Anedda passa dal "grumo di formiche" che si dirige verso la tana al "pulsare del nero", espressione che suggerisce un procedimento di focalizzazione dello sguardo, un ingrandimento dell'inquadratura per cui l'immagine perde di definizione e nitidezza e il soggetto immortalato diventa sfocato, poco riconoscibile: più zoomiamo più il campo visivo si riempie di una porzione soltanto della figura intera. Ecco che, quella che era una

fila di formiche, può trasformarsi all'improvviso in una gigantesca macchia nera. Come nel componimento "6." (Anedda 2018, p.74) della sezione Animalia, in cui Anedda descrive accuratamente tutte le caratteristiche del gecko e le sue peculiarità, ma nei versi finali dell'animale non resta che "una memoria di verde". Forme intere, tridimensionali, dotate di grandezza e spessore, appiattite così a una macchia di colore. O come in "Acquadolce", in cui è addirittura la tregua stessa, identificandosi con il luogo, a diventare "quel verde":

Sopravviveva in quel verde – in una tregua
mentre il greto le asciugava il vestito
con una luce di erba, ossa, ghiaia. (Anedda 2018, p.19, vv.6-8)

Qui la poetessa scorge una presenza, non definita, sulla riva di un fiume, immobile «come una biscia che si finge morta» (Anedda 2018, p.19, v.1), con lo sguardo perso nell'acqua in cui abbeverarsi. Anche questa osservazione procede in qualche modo dal generale al particolare, per focalizzazione: l'inquadratura si restringe. Il campo visivo inizialmente comprende l'intera scena, poi negli ultimi versi (quelli sopracitati) si fissa su alcuni dettagli: il greto, il vestito, e un intero paesaggio ridotto a una «luce di erba, ossa, ghiaia». Così la tregua viene assimilata a quello spazio indistinto, che è vera e propria macchia di colore: «sopravviveva in quel verde».

La meditazione sui dettagli, su quei ritagli di reale cui l'occhio è in grado di dare vita, è una tregua, ha il potere di risollevare e di calmare l'animo inquieto: «oggi mi cura guardare un grumo di formiche» (Anedda 2018, p.73, v.1). Anedda trova conforto dalle sue lunghe osservazioni, dall'accogliere e raccogliere dettagli, ma, lo ribadiamo, il sollievo è sempre solo momentaneo e fugace: è «micro-evento che non guarisce, ma attenua» (Donati 2020, p.76).

Nella poesia "Tauridi", la tregua sembra avere il potere di consolare anche gli scettici. In questi versi, assume un'ulteriore accezione, configurandosi come una folgorante epifania:

affiora dal torpore l'immagine di un'acqua
intravista in campagna tra le felci e le ortiche,
tesa come un lenzuolo con mollette di rami
e un catino di sassi verde-gelo.
Di colpo allora quella tregua consola

anche noi scettici, come quando un inverno
affacciandoci per caso ad un balcone abbiamo visto

lo sciame delle Tauridi fendere a sorpresa il cielo buio. (Anedda 2018, p.11, vv.7-14)

La tregua qui scaturisce da due ricordi che affiorano improvvisi: quello della vista di uno scorcio d'acqua in mezzo alla vegetazione in campagna e quello dell'apparizione inaspettata di una pioggia di meteoriti nell'oscurità di una notte invernale (e anche qui, come in "Alghe, anemoni di mare", ritroviamo la luce, la tregua come momento luminoso). Due eventi apparentemente poco significativi, eppure rivelatori. Anedda ci mostra come in mezzo al torpore e al caos della vita («quando fin dal mattino ci si arrende al caldo / aspettando la notte», «quando la vita non è un intreccio / ma un balbettio di digressioni») (Anedda 2018, p.11) si possa scorgere un'apertura. L'animo tormentato dallo strazio dell'irreparabilità della finitezza può trovare ristoro nella bellezza di un frammento di mondo, che ci appare in tutta la sua delicata essenza, in momenti inaspettati, che fanno breccia nel quotidiano. Epifanie di senso che ci spiazzano per l'intensità con cui ci colpiscono, in mezzo alle cose di tutti i giorni, come tra quelle più insolite, nella semplicità di un riflesso d'acqua, o nella rarità dello sciame delle Tauridi che fende il cielo una sola volta all'anno. Sono sprazzi di vita, piccoli scorci che possono darci conforto soltanto se siamo in grado di vederli davvero. Insomma, tregua è anche, e soprattutto, «ogni porta schiusa su frammenti di bellezza» (Anedda 2000, in Donati 2020, p.76).

A questo punto, preme sottolineare nuovamente che la tregua, per la poetessa, non è poi tanto nell'oggetto di per sé. O meglio, non è il dettaglio così com'è, quanto piuttosto la capacità di chi osserva di coglierlo e di dargli vita, di farlo emergere dall'indistinto: «il dettaglio di Anedda (...) rappresenta un *fatto* figurativo estrapolato dal contesto, isolato e poi ri-significato perché agisca da motore creativo di un originale spazio interiore, emotivo ed esistenziale» (Donati 2020, p.79). Per la scrittrice non si tratta di un mero particolare, quindi, ma di qualcosa che ha il potere di evocare, di riconfigurare, di essere il punto di partenza per un'apertura ulteriore verso altre prospettive e altri orizzonti. Non solo, la poesia di Anedda è «arte del silenzio, un'arte in levare, perché sa spogliare le cose fino a farle staccare dal fondo e brillare di una propria luce» (Sermini 2020, p.3). È l'abilità di vedere la nudità delle cose, di cogliere la loro essenza dietro ogni sovrastruttura, di posare lo sguardo sul mondo e di sostarvi ogni volta come fosse la

prima, lasciandosi sorprendere dal quotidiano, dall'umile ripetitivo, di trovare pace in un'immagine che apparentemente non ha nulla di rilevante o attraente, ma che il giusto punto di vista può rendere significativa e rivelatoria:

Sul ponte che unisce i reparti più lontani,
altri visi, altri corpi sfavillano tra i vetri
in un moto sospeso che ci acquieta
come una nave in porto dopo la traversata. (Anedda 2018, p.9, vv.11-14).

In questi versi di "Osservazione 2", Anedda si trova in una stanza d'ospedale, probabilmente accanto al letto della madre morente, e guarda fuori dalla finestra: nel giardino un albero di tasso cerca il nutrimento nella terra con le sue possenti radici e i lampioni illuminano un pomeriggio invernale. Ma c'è un frammento, un piccolo fermo immagine, che entra all'improvviso nel campo visivo della poetessa, regalándole ristoro e conforto: sagome umane in lontananza, sul ponte che unisce i diversi reparti dell'ospedale. Visi e corpi che baluginano dietro alle finestre vetrate come polvere che vibra leggera nell'aria («altri visi, altri corpi sfavillano tra i vetri»). Nei versi di Anedda, ancora una volta, dove c'è tregua c'è luce: «e il viso di una giovane infermiera / che traluce nel globo della flebo / davvero come perla su una fronte chiara» (Anedda 2018, p.9, vv.3-5), «si accendono i lampioni nei cortili» (Anedda 2018, p.9, v.10). «In un moto sospeso che ci acquieta»: l'animo tormentato trova pace in un dettaglio, in un frammento terreno, che è anche *altro, oltre*: è sospensione. Così la tregua si configura come un piccolo momento epifanico, che può sembrare tutto interno alla dimensione ontologica orizzontale, immanente, e in realtà tocca piani differenti. Se è vero, infatti, che lo sguardo della poetessa non è rivolto verso il cielo (e il cielo è sicuramente una presenza ingombrante e costante in tutta la sua opera), ma si addentra nelle cose del mondo, è vero anche che la verticalità, come sottolinea Testa, viene recuperata tramite una "concentrazione di pensiero sull'orizzonte «metafisico», oltre «la materia terrestre» e il suo «sobrio vocabolario»." (Policastro 2018, p.2). Esemplare, alla luce di questa affermazione, la lettura del componimento "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 luce
e non esistono i pronomi. (Anedda 2018, p.13)

“Sciami, fotoni” è una poesia che sembra costruita a blocchi, come un montaggio cinematografico. Leggendo i versi ci si figura istintivamente una macchina da presa che si sposta da un *frame* all'altro con cambi di inquadratura rapidi e netti. Nel primo blocco, i versi ritraggono un cielo apparentemente calmo, in realtà teatro del caos cosmico, e la Terra silenziosa e immutata, quasi prosciugata di ogni energia vitale: una sorta di scenario apocalittico in cui si insidia, celato dietro a uno stormire di foglie, il vento di atomi disgregati della madre morta, tutto ciò che resta della sua singolarità ontologica. Poi, al verso 9, lo stacco netto: schermo nero, nuova scena. La prospettiva pessimistica, suggerita dalla riflessione sull'insignificanza della singolarità umana («è solo un altro lutto inosservato»), per cui ogni cosa, la vita stessa, non ha valore, perché siamo tutti destinati a morire nell'indifferenza cosmica, viene inaspettatamente ribaltata dall'inquadratura finale, che apre uno squarcio nella trama. Proprio come in un film, negli ultimi versi il campo visivo si restringe e la macchina da presa zooma su un dettaglio che l'occhio coglie come rivelatore («all'improvviso invece»). La scena si inonda di luce: come in un quadro di Caravaggio, i raggi del sole avanzano nel buio, si fanno strada nell'oscurità, posandosi su un angolo di chiarore delle lenzuola di un letto. Questa è la tregua (ancora una volta, luminosa): un dettaglio di luce, in mezzo al grigiore del mondo. Un'isola di pace, un istante in cui l'essenza della vita ci trafigge, in maniera diretta e irrazionale, riempiendoci di conforto. Un'apertura nello spazio-tempo che possiamo abitare solo se siamo in grado di lasciare che ci attraversi. In Anedda, il dettaglio è «l'invocata “tregua” dal pensiero ossessivo della morte, in quella sospensione dello spazio e del tempo in cui l'uomo in sé è dettaglio» (Policastro 2018, p.2). Solo in uno stato di interruzione, di alienazione dalla

tragedia dell'irreparabilità della condizione esistenziale, quasi in un'effettiva dimensione altra, apparentemente esente dalle conseguenze delle leggi fisiche dell'Universo, possiamo percepirci "dettaglio", ovvero estranei alla nostra singolare finitezza ontologica e scorgere, in una prospettiva relativistica, infiniti altri mondi possibili, in cui cogliere la speranza di un barlume di senso: «se la vita dell'uomo è un dettaglio, la vita dei dettagli è anche una ricerca del senso» (Policastro 2018, p.2).

Dunque, quello che Testa evidenzia del gioco di prospettive tra immanenza e verticalità nell'opera di Anedda, lo ritroviamo proprio negli ultimi versi di "Sciami, fotoni", che dimostrano come il suo sguardo si posi effettivamente sulla "materia terrestre", ma non si arresti in superficie. Nell'opera di Anedda «la scomposizione in dettagli e la loro traduzione da *imago* a *verba*, consente di arrivare, per via poetica, all'ontologia delle cose e di cogliere la loro realtà vulnerabile, fragile e nuda, e quindi l'alterità misteriosa e sepolta sotto la loro funzione usuale: quell'alterità prima irriconoscibile.» (Adamo 2018, pp. 157-158). In quell'angolo di letto illuminato dal sole, Anedda vede una via di fuga. Non si ferma alla mera oggettualità. Qualcosa oltre/dentro le cose cattura la sua attenzione, si avvinghia al suo sguardo e le regala una sensazione di benessere, quella tranquillità d'animo che si traduce in tregua. È lo spazio attorno a sé che le offre conforto, ma il suo osservare diventa un modo per aprire porte verso isole di sospensione, per sfondare il reale e provare l'ebbrezza dell'indeterminatezza. «Guardare vorrà dire allora esercitarsi allo spossamento, alla sparizione del proprio io» (Morra 2022): se l'osservazione è tregua e se la tregua è indistinzione, ecco che l'osservazione stessa implica la perdita dell'io. I raggi di "Sciami, fotoni", infatti, si inoltrano «verso un luogo dove si irradia luce / e non esistono i pronomi». Un luogo utopico di salvezza e redenzione a cui tendere, immagine paradisiaca di un Eden felice in cui non esiste distinzione materica, ma ogni cosa si dissolve nell'omogeneità dell'assenza di identità: «l'indistinzione cura quello che ci fa davvero soffrire: essere individui, individuabili.» (Donati 2021, p.2).

Questo Eden felice inondato di luce viene invocato anche in "Te lucis ante", contrapposto a un «purgatorio» quotidiano, molto terreno e umile di «resti da cucinare, immondizia e piatti da lavare» (Anedda 2018, p.78, v.9). Anedda, pur nell'apparente semplicità di ogni sua osservazione, così pura e priva di sovrastrutture o filtri, riesce a trovare un piccolo atollo di pace in un dettaglio luminoso che, ancora una volta, è tregua. In una «cucina invasa dal vapore», nel mezzo di un'ordinarietà quasi volutamente rimarcata ed

enfaticamente dagli oggetti comuni e dalle faccende domestiche, è il *ma* del penultimo verso a introdurre l'elemento positivo, quello spiraglio di luce che, pur sempre all'interno di quella stessa ordinarietà che è per Anedda «il nostro purgatorio», è epifania e salvezza insieme: «ma la luce che filtra dalle scale / basta per acquietare le nostre anime tremanti di animali.» (Anedda 2018, p.78, vv.10-11).

Anche in un'altra poesia di *Historiae*, “Quaderno” (Anedda 2018, p.12), al verso finale (“scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci”) è sempre la luce a inondare la pagina. In tutta l'opera di Anedda c'è una sorta di attrazione molto forte verso le aperture luminose, quegli spiragli, quei raggi che fendono il buio, abitano il quotidiano e sorprendono ogni volta nonostante la loro persistenza, come se l'occhio non riuscisse mai davvero ad abituarvisi. In “Quaderno”, però, Anedda fa un passo ulteriore rispetto al mero conforto del dettaglio: la luce non è solo una parvenza di ristoro dallo strazio dell'esistenza, ma è qualcosa a cui tendere, o forse a cui tornare. La materia prima di cui siamo fatti: polvere di stelle (e polvere e stelle sono entrambi termini chiave del lessico aneddiano). Ecco che, in questi ultimi versi, Anedda si abbandona a una vera e propria preghiera di dissoluzione:

Samos, spolpami, sputami sulla sabbia

con un fondo di vetro.

Pulisci la mia scorza, risuscita soltanto ciò che è vivo.

Scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci. (Anedda 2018, p.12, vv.5-8)

L'anelito a scomporsi, spolarsi, uscire dall'involucro, perdere l'eccesso di materia, restare solo luce attraversata da altra luce è la brama ardente di “dis-individuarsi”, ovvero sciogliersi nel liquido dell'informe, dell'indistinto. La tragedia irrimediabile di un'esistenza in cui morte e vita sono in un rapporto biunivoco imprescindibile sembra trovare conforto nell'omologazione del divenire del singolo con il divenire cosmico. È quel «prospettivismo a base fisico-biologica, tale per cui la prospettiva umana si sforza di cedere il passo a un punto di vista cosmico» (Donati 2020, p.100). Si tratta, insomma, di abbandonare la piccola isola dell'io e tuffarsi nel mare calmo dell'assenza di identità e definizione, percependosi parte, seppur una minuscola parte, di un destino comune, che riguarda ogni essere umano sulla Terra. «L'indistinzione dei confini identitari è, per l'individuo come per la specie, una risorsa, non una sconfitta.» (Donati 2021, P.3).

Negli ultimi versi di “Quaderno”, Anedda sembra andare oltre la perdita dell’identità: dobbiamo superare la nostra singolarità e disperderci nell’assenza di materia e di corporalità, nell’assenza di distinzione alcuna. Si tratta di disintegrarsi nell’informe, in mezzo ai tanti elementi insignificanti e privi di finalità esistenziale che abitano e plasmano il cosmo, in una sorta di ricongiungimento panico con l’Universo, con il Tutto. Contro la tragedia dell’uomo, insomma, Anedda abbraccia «una teoria del caso, anti-finalistica, anti-antropocentrica e a suo modo liberatoria» (Donati 2020, p.104).

Concludiamo il paragrafo con l’ultima accezione del termine tregua che incontriamo in *Historiae*:

Spegniti dolore anche solo per poco,
quel piccolo decrescere che concedono i farmaci,
ecco vedi è già notte il lago è nero,
il monte si replica sull’acqua,
che facciamo ancora svegli io e il tuo bruciore?
Vieni sonno confondici, rendi la schiena duttile,
scorri, concedici una tregua, addormentaci piano
non importa quanto tempo ci metti,
le dita sul lenzuolo sono ghiaccio e la spalla una fiamma
una distesa di neve e in alto un focolare.
Spegnetevi dolori oppure quietamente
andate dentro il sogno diventate echi
almeno per un po' in quello spazio pietoso.
Siate gentili durare tanto a lungo non è saggio. (Anedda 2018, p.47, vv.6-10)

In questi versi di “Sois sage”, Anedda invoca una tregua non dalla tragedia esistenziale, ma dal dolore fisico: «spegniti dolore», «vieni sonno confondici, rendi la schiena duttile, / scorri, concedici una tregua», «spegnetevi dolori», «siate gentili durare tanto a lungo non è saggio» (Anedda 2018, p.47, v.14). Se tregua è «il fuggevole istante in cui meno punge “la spina del tormento” (Anedda 2012, p.90)» (Donati 2020, p.76), qui “la spina del tormento” sembra essere perlopiù un male corporale, carnale, una punta tagliente che perfora non il pensiero, ma la pelle, le articolazioni, le viscere. Per alleviare i dolori alla schiena di ogni suo lungo osservare e il bruciore alla spalla, che è come “una fiamma”, “un focolare”, la poetessa si augura di riuscire a sprofondare nel sonno per poter godere

del suo effetto anestetico. Il sogno diventa allora “spazio pietoso” in cui poter trovare sollievo e conforto: «spegnetevi dolori oppure quietamente / andate dentro il sogno diventate echi / almeno per un po' in quello spazio pietoso.» (Anedda 2018, p.47, vv.11-13). Del resto, il sonno è davvero condizione di sospensione, di momentanea esenzione dalla vita, quell'unico momento interno alla nostra esistenza in cui, pur continuando a vivere, a respirare, in qualche modo moriamo ogni volta per poi risorgere: i nostri sensi si allentano e la nostra mente abbandona questa realtà per inoltrarsi in infiniti altri mondi possibili.

Nell'invocazione di Anedda alle cure del sonno, quasi certamente, possiamo scorgere una memoria, un ricordo, di quella stessa invocazione formulata da Giovanni Della Casa nel sonetto “O sonno, o de la queta, umida, ombrosa”:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;
soccorri al core omai, che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.
Ov'è 'l silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?
E i lievi sogni che con non secure
vestigia di seguirti han per costume?
Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre invan lusingo. O piume
d'asprezza colme! O notti acerbe e dure! (Della Casa 1993, p.64)

In questi versi, Della Casa si rivolge direttamente al sonno, pregandolo di curare le sue inquietudini, di donargli pace e ristoro, di sollevare dalle fatiche della vita il suo cuore «che langue e posa non have» e le sue «membra stanche e frali». È una richiesta di sollievo non solo dai dolori fisici, corporali, come avviene almeno apparentemente in “Sois sage”, ma interamente da ogni male esistenziale. L'invocazione al sonno come luogo di cura la ritroviamo in numerosi poeti della tradizione ed è sempre una richiesta vana: l'animo è tormentato e non trova requie. «Anche Petrarca, Boccaccio, Lorenzo

de' Medici descrivono nei loro versi l'angoscia per l'assenza del sonno. Della Casa, però, affronta il tema in modo originale, moderno si potrebbe dire, rispetto ai poeti prima citati: l'insonnia non è provocata da eventi contingenti, come per esempio le pene d'amore, ma è specchio di un malessere esistenziale.» (Panebianco, Gineprini, Seminara 2011). La tregua ricercata da Della Casa è allora esattamente la tregua aneddiana, il conforto dal male di vivere, dallo strazio dell'irreparabile, e il sonno, come la tregua, non è altro che “oblio dolce de' mali sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa”.

Ma la nostra lettura di “Sois sage” non termina qui. Risulta interessante, infatti, anche per questo breve excursus sulle diverse connotazioni assunte dalla parola-chiave “tregua” in *Historiae*, provare ad analizzarla e interpretarla alla luce di una poesia cronologicamente più vicina a quella di Anedda e da lei evocata in epigrafe, “Recueillement” di Baudelaire:

Sois sage, o ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:

une atmosphere obscure enveloppe la ville,

aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,

sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

va cueillir des remords dans la fete servile,

ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

loin d'eux. Vois se pencher les defuntes Annes,

sur les balcons du ciel, en robes surannees;

surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,

et, comme un long linceul trainant à l'Orient,

entends, ma chere, entends la douce Nuit qui marche. (Baudelaire 1975, pp.332-334)

In questo sonetto, Baudelaire si rivolge al suo dolore in maniera diretta, redarguendolo come un bambino capriccioso: «sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille», «donne-moi la main; viens par ici, / loin d'eux». L'uso del possessivo crea una certa intimità, quasi una relazione familiare tra i due: «ma douleur» (v.1), «ma chere» (v.8). Allo stesso modo, anche Anedda nei suoi versi si rivolge direttamente al dolore, esortandolo a cessare più volte, tramite gli imperativi: «spegniti dolore», «spegnetevi

dolori», «siate gentili». Può diventare forse significativo notare il cambio di numero che avviene dal verso 11 in “Sois sage”: inizialmente il destinatario della preghiera della poetessa è “un dolore”, poi diventano più “dolori” generici. Perché questo “cambio di soggetto”? È un ribaltamento testimoniato anche da altri elementi. Nella prima parte del componimento, Anedda lascia intuire una reale vicinanza, una forte intimità con il suo dolore, soprattutto quando appellandosi al sonno («vieni sonno»), si riferisce a sè stessa e al suo male usando la prima persona plurale, un “noi” che li include entrambi come fossero un unicum: «confondici», «concedici una tregua», «addormentaci piano». Poi, invece, con l’effetto forse voluto di creare una distanza, un allontanamento, un distacco, implora i suoi “dolori” (al plurale) di lasciarla in pace: «andate dentro il sogno diventate echi». Non più, appunto, «addormentaci», ma «andate dentro il sogno». È avvenuta una scissione. Ecco che la poetessa e le sue sofferenze non sono più la stessa cosa, come se volesse esternarsi da loro. E poi quell’esortazione finale «durare tanto a lungo non è saggio».

Questa scelta di rivolgersi direttamente al Dolore, personificandolo, dando forma a un’idea astratta, mitizza e rende forse più accettabile la realtà della morte. È l’atto di rassegnazione, è prendere di petto la propria sofferenza, non rifuggirla, non rinnegarla, ma, anzi, riconoscerla, e farla amica. In “Recullement”, il passaggio dalla sera alla notte è metafora della progressione della vecchiaia verso la morte («Le Soleil moribond s’endormir sous une arche, / et, comme un long linceul trainant à l’Orient, / entend, ma chere, entend la douce Nuit qui marche.») e il sonno diventa figura rassicurante di un trapasso dolce, di una fine che ha i connotati di un assopimento, di una graduale perdita della cognizione e dei sensi fino all’*assenza* definitiva.

Alla luce della poesia di Baudelaire, i versi di Anedda assumono allora forse un significato ulteriore. Quella tregua tanto agognata, quel sonno tanto bramato, non sono forse metafore del riposo definitivo, della morte? C’è il dolore fisico, certo, ma forse quando quel dolore diventa plurale, facendosi davvero insostenibile, e spingendo l’autrice a dissociarsi da esso (dal v.11 in poi), non si tratta più solo del bruciore alla spalla o alla schiena. Forse, è il dolore in tutte le sue forme, quello fisico certo, ma anche e soprattutto quello mentale, esistenziale, ad entrare in gioco. Il “male di vivere”, insomma. Non è allora per *quei dolori* che i versi di “Sois sage” chiedono requie e riposo? La tregua non è forse, in ultimis, necessità di arrendersi, di smettere di opporre resistenza lottando per la vita, e di lasciarsi andare al sonno e alla pace eterna? Quando Anedda scrive «siate

gentili durare tanto a lungo non è saggio», sta invocando la sedazione, la cessazione di ogni sofferenza, e, in ultima istanza, sta invocando la morte.

1.3 La morte, il lutto e le mani della madre

Dicono i fisici che la morte
sia presente da sempre in uno spazio esatto
posata accanto alla nascita come un lume o una mela
o un oggetto qualsiasi sopra un tavolo. (Anedda 2018, p.23, vv.1-4)

Nel componimento “Quanti” (sopra riportato) la morte è posata accanto alla nascita, come un oggetto sopra un tavolo. Morte e vita, insomma, sono compresenti. Anedda si discosta dall’ordinaria rappresentazione mentale del concetto di morte come punto sull’asse temporale che segue la vita, segnandone l’esaurimento, e supera l’immaginario comune che tende a stabilire una relazione di causa-effetto fra due eventi che si susseguono, per cui la morte non sarebbe altro che inevitabile conseguenza della vita. La poetessa pensa queste due entità come due eventi distinti, ma appartenenti a una stessa dimensione: «la morte non si individua come un altro tempo, ma come un altro spazio» (Verbaro 2015, p.32). La morte diventa, insomma, oggetto spaziale: non più un altro punto cronologico, quanto piuttosto un’altra coordinata geografica. «Dicono i fisici che la morte / sia presente da sempre in uno spazio esatto»: occupa un posto, si appropria di un luogo (un luogo adiacente a quello della vita), proprio come un oggetto qualunque. Da pura astrazione, da concetto unicamente mentale, senza definizione e senza forma, nei versi di *Historiae* assume una fisionomia concreta e riconoscibile. La prospettiva di Anedda guarda sempre alla scienza, e qui più propriamente alla fisica, senza abbandonare la sua naturale propensione per la figurazione. La nostra capacità di visualizzare quello che ci inquieta in immagini rassicuranti è la forza che ci permette di vincere lo strabismo con cui guardiamo all’ignoto. Se la conoscenza è reazione alla paura, la reificazione della morte in un lume, una mela o un qualsiasi altro oggetto quotidiano, semplicemente appoggiato sopra a un tavolo, inerte e innocuo, ha l’effetto rasserenante di rivestirne la pelle di un profumo familiare. Se il diverso ci spaventa e ci inquieta, è tranquillizzante pensare che si tratti della ripetizione di qualcosa che già conosciamo. Del resto, si tratta forse di uno dei più istintivi e innati meccanismi di difesa che ogni essere umano eredita da lontano. Basti pensare alle numerose raffigurazioni che ci sono pervenute fino ad oggi dai popoli più antichi, soliti attribuire fenomeni naturali sorprendenti ed eventi atmosferici inusuali a divinità immaginarie con forma umana o animale. Ecco che l’oggettivizzazione della morte non è altro che una forma di esorcizzazione della paura dell’ignoto. La morte per noi è solo una parola, un’entità sconosciuta che si cela dietro un nome. Nominarla o

raffigurarla è l'unico modo che abbiamo per simularne una forma di conoscenza, per renderla meno terrificante e spaventosa.

L'ossessione luttuosa che caratterizza tutta l'opera di Anedda è dovuta alla traumatica visione del cadavere della zia, durante l'infanzia: «avevo sette anni quando ho visto morire una persona che amavo» (Anedda 2009, p.131). In ogni pagina di *Historiae* si respira aria di morte, perdita e putrefazione, ma i toni non scadono mai nella retorica del compianto funebre drammatico ed esibito. La parte centrale dell'opera ospita diversi componimenti che ricordano la madre defunta e i versi a lei dedicati si animano di stanze d'ospedale, corpi e oggetti vari, ma soprattutto letti e lenzuola. È interessante notare come in queste poesie sia presente il più delle volte un dettaglio corporeo: le mani. Le mani che accarezzano, le mani che stringono, le mani che cuciono e tessono, le mani che afferrano e lasciano. Dettaglio che ricorre spesso anche in altri poeti. Ricordiamo qui brevemente un esempio sugli altri, la poesia "A mia madre" di Montale:

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, or che la lotta
dei viventi più infuria, se tu cedi
come un'ombra la spoglia
(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)
chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle mani, quel volto, il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime e voci in cui tu vivi;
e la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci. (Montale 2019, p.102)

Lirica che chiude la sezione "Finisterre" della raccolta *La bufera e altro* (1956), introduce il tema del rapporto con i morti ed è dedicata alla madre del poeta, da poco defunta. Di lei rimane solo un'ombra, la memoria dei suoi connotati: «solo due mani, un volto, /

quelle mani, quel volto». Montale sostiene che nulla sopravvive alla morte, nulla resta di una perdita se non il ricordo di un corpo, di una voce, di un gesto. L'eternità è possibile soltanto nell'atto di chi resta di rimembrare chi non c'è più tramite la sua figura fisica, le peculiarità dei corpi che differenziano un'anima dall'altra. Dell'intera persona, due soli dettagli restano impressi, due soli dettagli a raffigurare il suo lascito nel mondo, la testimonianza del suo passaggio, la scia della sua esistenza: le mani, il volto. In questi versi, inoltre, Montale si rivolge direttamente alla madre, obiettando la sua fiducia in una vita ultraterrena, e rimarcando la sua convinzione nell'impossibilità di un altrove salvifico: «la strada sgombra non è una via» e la morte non è che «il gesto di una / vita che non è un'altra ma se stessa», l'atto conclusivo di ogni esistenza.

Insomma, tra i particolari che restano impressi della figura di una madre, le mani sembrano essere fra quelli che più si ancorano alla memoria di un figlio. In “Davanti agli armadi dei morti (2.)”, Anedda scrive:

Si 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 spine.
Lo provavi a tagliare con le dite modulate a scure,
quattro dita unite, una piccola mannaia.
Questo è stato l'ultimo gesto,
la mano si alzava e si abbassava sempre più lentamente
fino a ridursi a un minuscolo raspere. (Anedda 2018, p.49)

In questo componimento, Anedda concentra lo sguardo su un unico elemento, senza abbandonarlo, senza cambiare l'inquadratura, quasi inseguendolo, cercando di catturarne ogni piega, ogni ombra. L'insistenza con cui nei versi torna ripetutamente alle mani della madre (“quella mano che non sa stringere la tua”, “le dita modulate a scure”, “una piccola mannaia”, “la mano si alzava e si abbassava”, “un minuscolo raspere”) sembra rivelare una sorta di ossessione per un dettaglio che non vuole dimenticare. Come se si stesse avvinghiando a un ricordo, come se non volesse lasciar andare un'immagine che rischia altrimenti di dissolversi nel nulla. Così la stanza d'ospedale in cui la madre è ricoverata

si riempie di una sola presenza e il focus è tutto rivolto a quel preciso elemento corporeo, mentre il resto sfuma intorno.

In *Historiae* le mani si ripresentano di continuo: «a come le mani che penso di toccare siano rami» (Anedda 2018, p.29, v.8), «la pelle delle mani sfavilla vicino alla fiamma dei fornelli» (Anedda 2018, p.38, v.1), «come si riempiono / di mani e braccia che si toccano» (Anedda 2018, p.39, vv.7-8), «con le mani ferme sul bordo del lavabo» (Anedda 2018, p.69, v.8), «mani che stringono il lenzuolo» (Anedda 2018, p.55, v.4), «se mi sdraiavo vicino per prenderle la mano si scostava» (Anedda 2018, p.56, v.14), «con le mani che sono quelle di un'altra» (Anedda 2018, p.59, v.5), «per l'ultima volta toccandole le mani» (Anedda 2018, p.52, v.7). Quelle della madre morente sono mani su cui grava tutto il peso dell'età e della malattia. Quelle stesse mani che rammendavano, aggiustavano e stringevano con forza, con il tempo hanno perso tutto il loro vigore, e quindi anche la loro gestualità primaria, ovvero la loro capacità di “occuparsi” e di “prendersi cura”. «La praxis dell'accudire è uno dei paradigmi etici fondamentali su cui si fonda il nucleo primario, pratico-poietico» (Donati 2020, p.52) dell'opera di Anedda. Ecco che ricordare le mani è dare forma alla mancanza in un connotato che non è meramente fisico, è concentrare il dolore della perdita in un oggetto sì carnale, corporeo, ma anche profondamente umano e gestuale, perché racchiude tutti quei tocchi, quelle strette, quei contatti passati. Perché proprio le mani? Cosa resta impresso? La conformazione, la morbidezza, la pelle, la grandezza? Le mani, e proprio le mani, perché le mani accarezzano, stringono, insegnano, vestono e spogliano, prendono, ma soprattutto donano, restituiscono. I nostri gesti, il nostro atteggiamento, il modo in cui ci relazioniamo con gli altri parlano, dicono chi siamo e cosa vogliamo. Tramite una stretta di mano, un colpetto sulla spalla, un saluto particolare, un segno distintivo fatto con le dita esprimiamo sentimenti, emozioni, stati d'animo, definiamo i nostri rapporti. Un contatto prolungato e un altro spezzato, un avvicinamento cercato e un altro rifiutato. È con le mani che facciamo le cose di ogni giorno. È con le mani che possiamo servirci degli oggetti per creare, disfare, plasmare. Sono le mani le nostre estremità più sfruttate, quelle che istintivamente ricerchiamo e utilizziamo quando ci rapportiamo fisicamente con qualcuno, quando tentiamo di stabilire un legame affettivo. Le mani, insomma, sono l'emblema della “praxis dell'accudire”, dell'atto di prendersi cura dell'altro. E chi più di una madre incarna l'abnegazione, l'amore incondizionato, la rinuncia a sé per l'altro?

In “Perlustrazione I”, Anedda ricorda gli ultimi istanti trascorsi insieme alla madre morente, sul letto d’ospedale:

Entro con mia madre nella morte. Lei ha paura.
Cerco nella mia filosofia qualcosa che ci aiuti,
parlo della cicuta e degli stoici,
dico la solita frase che quando noi ci siamo, lei,
la morte, scompare, ma non funziona
anzi cresce dentro di me il terrore.
Aspetta, le dico mentre dorme ora vado a guardare.
Perlustro la zona (sarà quella?)
solo per constatare che non c’è difesa,
che il suo spazio, quello che la fisica dice sia presente fin da quando nasciamo,
è sguarnito di ogni compassione
e il tempo è davvero il buco che divora.
Allora mi stendo contro di lei dentro il suo letto.
Aspetto come smette il suo odore mentre muore. (Anedda 2018, p.43)

In questo componimento viene nuovamente ribadito il concetto già espresso nei versi di “Quanti”, ovvero la morte come spazio fisico che ci accompagna sin dalla nascita, costituendo l’altra faccia del nostro esistere sulla Terra: lo spazio del vivere e lo spazio del morire sono due piani paralleli che si riflettono l’uno nell’altro, senza toccarsi, o quasi. “Entrare nella morte”, come si entra in una stanza qualunque, è un’espressione che ci restituisce tutta la concretezza dell’atto del morire, che in Anedda è molto più materiale che spirituale. Reificazione di un trapasso che è in realtà incorporeo, intangibile. Forse ancora una volta nell’intento di familiarizzare, di avvicinare per rendere innocuo il mito terrificante di quello che potremmo definire l’*Ignoto*, l’interrogativo più oscuro e inconoscibile per l’umanità: cos’è la morte? cosa c’è dopo la morte?

Ecco, l’uso del verbo “entrare” ci ricorda un mottetto di Montale: “Lontano, ero con te quando tuo padre”. Tratto dalla raccolta *Le Occasioni*, il distico iniziale recita: «lontano, ero con te quando tuo padre / entrò nell’ombra e ti lasciò il suo addio». La morte quindi come spostamento, come movimento fisico da un luogo a un altro, ma soprattutto, la morte come ingresso: *entrare nella morte, entrare nell’ombra*. Entrare, insomma, non tanto in una dimensione altra, ma in uno spazio adiacente alla vita. Come esistesse un

passaggio, un corridoio fra stanze diverse, ma attigue. Come potessimo figurarci la nostra fine come una continuazione, un prolungamento del nostro naturale incedere verso quel punto che tutti ci accomuna, verso quella meta che non è davvero la conclusione di un cammino, ma il superamento di una soglia, un ingresso appunto. Non *uscire*, ma *entrare*. La scelta del verbo risulta interessante perché ha l'effetto di rendere nitida un'immagine sfocata, di concretizzare in un'azione fisica un atto di per sé evanescente, ma credo sia significativa anche perché la percepiamo come paradossale. Perché si *entra nella morte*? Un ingresso non implica forse un nuovo inizio, un cambiamento, uno spostamento che è inevitabilmente accesso a *qualcos'altro*? Altrimenti non è un ingresso, è piuttosto dissoluzione, sparizione, annientamento. Per Montale, come per Anedda, *entriamo nella morte*, ma la morte è essenzialmente atto ultimo e definitivo della vita, compimento dell'esistenza. Come scrive Heidegger, *esserci* è «l'aver e ognora la propria morte» e la morte non è altro che quel «precorrimo dell'*esserci* che va al suo *non più* quale possibilità estrema di essere se stesso che è imminente nella sua certezza e completa indeterminatezza» (Heidegger 1998, p. 37). In altri termini: nessun Inferno, nessun Purgatorio, nessun Paradiso. Solo il laico e atelico adempimento all'essenza costitutiva e imprescindibile della nostra natura finita.

In "Perlustrazione I", rispetto al mottetto di Montale, la concretizzazione è più forte. Non si limita al verso iniziale, ma viene rimarcata in quelli successivi. Diventa personificazione di un luogo: «quando noi ci siamo, lei, / la morte, scompare», «il suo spazio (...) / è sguarnito di ogni compassione». E altrettanto concreta è l'immagine di una figlia, Anedda stessa, che «perlustra» la camera d'ospedale in cui è ricoverata la madre, in cerca della morte per scacciarla, per allontanarla, come se fosse davvero un oggetto da poter afferrare e lanciare via, distante, in un luogo sperduto e lontano, da dove non possa in alcun modo far ritorno. Rappresentazione iconica della spietatezza con cui Ade miete le sue vittime senza alcuna pietà o remora, rimarca la necessità di figurarci visualmente ciò che non conosciamo e che ci spaventa. Allo stesso tempo, è l'archetipo dell'eroe che deve sconfiggere il male, rivestito però di un'ingenuità amara, cruda, come una favola per bambini senza lieto fine, perché la morte è un luogo «sguarnito di ogni compassione», un appuntamento definitivo, a cui non possiamo mancare. Non esistono incantesimi o magie che possano salvarci, nulla può fermare l'impeto feroce del tempo che incombe su ogni piccola, singola esistenza.

Il ritmo serrato sostenuto dalla paratassi ha l'effetto di aumentare il pathos e la drammaticità della scena fino al distico finale, dove il climax raggiunge il suo culmine. Il penultimo verso «allora mi stendo contro di lei dentro il suo letto» rafforza il potere icastico del componimento. *Contro di lei, dentro il suo letto*. Veniamo catapultati in quella stanza d'ospedale, sentiamo di poter toccare con mano quei corpi, quelle lenzuola. Quanto sarebbe risultato più debole lo stesso verso, ma nella forma “allora mi stendo con lei sul suo letto”? È decisamente la scelta delle preposizioni a risultare determinante: significante e significato. *Contro* e *dentro* sono due parole omofone, che differiscono di poco: rimano e allitterano. Ecco che, il loro significante, e in particolare forse il suono duro e aspro del nesso consonantico “ntr” che le accomuna, risulta determinante e profondamente incisivo a livello semantico: racchiude e sprigiona il dolore e la rabbia della poetessa, la rassegnazione di fronte alla presa d'atto che non c'è via di fuga, che «il tempo è davvero il buco che divora». Ma anche l'intima vicinanza tra madre e figlia nel momento del trapasso. *Contro di lei, dentro il suo letto*. C'è scontro e incontro di corpi, calore umano condiviso, pelle a contatto con altra pelle, respiro contro respiro. Fisicità, carnalità. Anedda in qualche modo entra davvero con la madre nella morte. Come se potesse veramente unirsi a lei, come se potesse veramente prenderla per mano e accompagnarla *dall'altra parte*. Come se al di fuori di quella piccola bolla di amore e compassione non esistesse più altro.

Toccante il verso finale «aspetto come smette il suo odore mentre muore». Lo strazio della perdita concentrato nel dileguarsi dell'odore della madre morente, nel profumo della sua pelle che piano piano, più il corpo si prosciuga di ogni energia vitale, abbandonando questa vita, più si dissolve nel nulla: è l'immagine di un trapasso tanto lento e progressivo quanto infinitamente doloroso. È l'immagine, ancora una volta, di una morte che non è entità invisibile, incorporea e intangibile, ma qualcosa che si può toccare, che si può percepire fisicamente, che si può afferrare con i sensi. Una presenza che occupa uno spazio, che impregna l'aria di una stanza, che si appiccica addosso a un corpo prima di portarselo via.

1.4 Lo spazio ci consola della perdita

1.4.1 Scheletri e oggetti

Come reagire al dolore del lutto e della perdita? Dimenticare il tempo e rifugiarsi nello spazio. Per Anedda, è la geografia che ci salva dall'incolmabile vuoto che provoca un'assenza. «I luoghi sono impregnati di memorie (singole e collettive), recano le impronte tenaci di chi li ha vissuti perché è lì che i tempi s'incontrano, entrano in collisione, si stratificano. L'essere umano è transeunte, ma il nostro «essere passanti» insiste sugli spazi e lascia tracce, sia pure volatili.» (Donati 2020, p.38). Mentre il tempo distrugge e disgrega, avanza inesorabilmente senza arrestarsi mai, senza concederci il privilegio dell'idea dell'eternità, lo spazio si impregna del nostro esistere, si fa carico del nostro passaggio. Nello scontro tra tempo e spazio, lo spazio sopravvive al tempo, e ha il potere di restituire l'ombra, il sentore, la scia di quello che la morte si porta via: «al riparo dagli appetiti mostruosi di Chronos, lo spazio è immune dallo spavento, sottratto all'abisso della perdita, non toccato dall'ombra di distruzione che il volgere degli istanti proietta su ogni vita.» (Donati 2021, p.1). E del resto, Roma stessa, dove Anedda è nata e cresciuta, è forse il luogo che ospita la perdita per antonomasia: è «la città abitata da sempre, ingorgata di ricordi, il luogo dove la memoria e il dolore hanno maggiormente avuto modo di stratificarsi» (Donati 2020, p.43). Vero e proprio mausoleo a cielo aperto e su larga scala, viene definita la “città eterna”, morta da duemila anni, eppure mai sepolta davvero, sempre in vita in un crocevia di tempi che si accavallano fra strade, iscrizioni e monumenti. Il suo cadavere è ancora integro e brulicante di storia e di bellezza. Da ogni suo angolo, i morti sembrano fare capolino, il passato scalpita per rituffarsi in un presente che è in realtà ancora profondamente impregnato di antico. Così il tempo passa, l'umanità progredisce e avanza, ma i resti di ciò che è stato rimangono saldi a ricordarci chi siamo e da dove veniamo, in uno spazio che, appunto, esce a suo modo vincitore dalla lotta contro il “buco che divora”.

E se lo spazio ci consola della perdita, la perdita stessa nell'opera di Anedda diventa uno spazio, o per meglio dire, un oggetto, viene cioè concretizzata in forme tangibili, occupa un posto. La morte miete le sue vittime e lascia dietro di sé nient'altro che un agglomerato di cellule e tessuti, raggrinzito e putrefatto: «trascorsa la vita, non resta che la momentanea presenza oggettuale del corpo-cosa» (Donati 2020, p.58). Come se nel processo di disfacimento e di dissoluzione che implica l'atto del morire, dell'abbandonare la vita, fosse insita una tappa imprescindibile, uno stadio intermedio di reificazione, che

è tutto ciò che rimane della nostra persona quando cessiamo di essere. E questo stadio, quest'isola di sospensione prima del vuoto, è rappresentato dal cadavere: «un corpo che scandalosamente diserta l'esistenza (perisce, cessando di esperire) per entrare nel piano impensabile della materia bruta, inerte» (Donati 2020, p.58). Così c'è una fase della nostra esistenza in cui siamo e al contempo non siamo in questo mondo, perché diventiamo letteralmente “una cosa” e nella nostra oggettualità, prima di disgregarci in una nube di atomi, possiamo trattenere e conservare tutta l'inconsistenza evanescente del tempo da cui siamo stati attraversati. Se il morire è una «destituzione della soggettività» (Donati 2020, p.58), per un intervallo breve, prima della putrefazione, la nostra forma reificata è in grado di trattenere un sentore della vita che ha accolto. È nella «muta irrealtà del cadavere» (Anedda 1998 p.107, in Donati 2020 p.58) che dobbiamo cercare conforto dal dolore della perdita, in quel paradossale limbo di presenza-assenza a cui tentiamo di aggrappare ogni nostro ricordo di chi ormai non c'è più.

Anedda, infatti, ci esorta a conoscere «la perdita e la separazione non oltre ma dentro le cose» (Anedda 2000, p.44). Il cadavere è ciò che più è in grado di simulare, nella fisicità e nella fisionomia, le sembianze della persona che abbiamo perduto e quindi l'illusione della sua permanenza in questo mondo. Ma il corpo privo di vita non è l'unico “luogo” in cui possiamo far riposare il nostro dolore. La reificazione della perdita avviene anche in altre forme. Una di queste è la presenza materiale «delle cose (...) che quel corpo maneggiava» (Donati 2020, p.58). Sono i cosiddetti «arnesi del vivere» (Donati 2020, p.47), quelli che utilizziamo ogni giorno, a farsi carico del vuoto lasciato dalla morte, conservando scie del nostro fugace passaggio sulla Terra: sono “cose fra altre cose”, che instaurano rapporti esclusivi con chi se ne serve. Gli oggetti che ci accompagnano nel quotidiano sono anche quelli che in qualche modo definiscono chi siamo. Il legame che si crea tra un individuo e lo spazio che quell'individuo occupa è profondo. La relazione con i luoghi di ogni giorno e con gli oggetti che li riempiono per l'essere umano diventa una relazione affettiva. La casa è un “posto del cuore”, così come il diario, il letto, l'anello o il libro. Sono oggetti che si impregnano della persona, si animano nel senso che entrano in relazione con l'anima di chi li maneggia, e anche quando vengono abbandonati mantengono ancora «l'aroma, l'impronta, il gesto di chi li ha usati o posseduti» (Testa 2005, p.402). Mentre noi transitiamo sulla Terra compiendo il nostro breve ciclo di vita, le cose restano, collezionando esistenze e mancanze, facendosi carico della morte e della

perdita, osservandoci passare e poi sparire, e tentando di conservare qualche granello della nostra effimera apparizione.

Da un lato, tenere fra le mani ciò che è stato a contatto con chi non c'è più e illudersi di poterlo riavere indietro, di poterne percepire di nuovo la presenza, «serve a facilitare il distacco, a *oggettivizzare*, letteralmente, la perdita» (Donati 2020, p.58). Esemplari gli ultimi versi di “Amore”, dedicati al dolore del padre di Anedda per la morte della sua compagna di vita:

Quando morì mia madre mio padre radunò i vestiti,
se li mise sul petto, un cumulo di stoffa
e restò a lungo così, sotto quel peso di calore,
una notte e un giorno,
per poi alzarsi e innaffiare
le piante già secche sul balcone. (Anedda 2018, p.54)

“Mai cumulo di stoffa fu più pesante”, verrebbe da dire. Proprio dal contrasto ossimorico della leggerezza del “cumulo di stoffa” con quel sinestetico “peso di calore”, che grava sul petto del padre, scaturisce forse tutta la potenza dell’immagine dello strazio di un uomo che cerca conforto dal dolore del lutto nell’inganno di un abbraccio simulato con quell’assenza. Assenza che appunto, prendendo forma in un oggetto fisico, lenisce la sofferenza per la perdita, perché in quella entità materiale, concreta, è possibile ritrovare il calore di un contatto, che non è autentico (la morte è definitiva), ma è forse ciò che più ardentemente bramiamo del ricordo di chi abbiamo amato. Il distico finale, cinico e lapidario nella sua schiettezza, racchiude di nuovo quello che è un leit motiv della poesia di Anedda: l’irreparabilità della tragedia umana, l’inevitabilità della morte, l’impossibilità di lottare per un destino diverso. Cosa fare di fronte all’inconsolabilità di un lutto? Il tempo scorre e non si ferma mai. O si sceglie la vita o si sceglie la morte: non c’è alternativa. Si può solo andare avanti, anche se andare avanti significa non fare altro che avvicinarsi sempre di più a quella stessa fine. Nei versi di “Artica”, Anedda, davanti alle file di corpi morti stesi sui loro letti, non può che scegliere la vita: «ora bisogna uscire, / vivere per chi resta» (Anedda 2018, p.51, vv.4-5).

Dall’altro lato, la reificazione della perdita «può anche suscitare, nel vivo, uno struggimento per ciò che, essendo stato, è ormai per sempre sottratto al dolore e alla paura del non-più-esistere» (Donati 2020, p.58). L’angoscia per la morte è niente in confronto

all'angoscia dell'irreparabilità della tragedia esistenziale. Chi non esiste più, escluso dalle leggi della natura, è sottratto a questa angoscia. Da qui la «fascinazione per il cadavere-cosa, riconducibile a quell'anelito a diventare-cosa, liberi da ansie e paure» (Donati 2020, p.59). Questa «tendenza all'annullamento del sé (...) percorre come un grave basso continuo l'opera di Anedda» (Donati 2020, p.59). Si giunge forse ad agognare la morte pur di mettere fine alla straziante attesa del suo arrivo? È negli oggetti privi di respiro vitale e quindi estranei alla tragedia della finitezza, che riusciamo a intravedere uno spiraglio di eterno. E cosa può darci allora pace se non l'inerte scheletro, entità che per eccellenza comprende in sé vita e morte? I versi iniziali della poesia "Anatomia" sono esemplari di questa «laica preghiera di reificazione» (Donati 2020, p.59):

Dice un proverbio sardo
che al diavolo non interessano le ossa
forse perché gli scheletri danno una grande pace,
composti nelle teche o dentro scenari di deserto.
Amo il loro sorriso fatto solo di denti, il loro cranio,
la perfezione delle orbite, la mancanza di naso,
il vuoto intorno al sesso
e finalmente i peli, questi orpelli, volati dentro il nulla. (Anedda 2018, p.77)

Forse sorprende rendersi conto di come tutto quello che siamo sembri così omogeneo e compatto finché viviamo, mentre poi, quando moriamo, si sfaldi e si disperda in elementi distinti, con involuzioni distinte. Ci pensiamo un unicum e invece siamo composti, frammentari, frantumabili. Quando cessiamo di esistere, l'anima, lo spirito, l'immaterialità che ci costituisce si perde nell'ignoto e le cellule, i tessuti, gli organi si consumano rapidamente, fino a dissolversi. La morte «è un cammino che conduce al sorriso dentato dei crani, al bianco delle ossa, alla pace che il nitore dello scheletro sa annunciare (...), nel deserto immobile di una beatitudine minerale» (Campana 2021). Del nostro cadavere, insomma, solo lo scheletro, per un certo intervallo di tempo, si conserva ed è lì che *chi va*, come *chi resta*, può trovare pace, una pausa dal dolore. Restiamo un cumulo di ossa per un po' prima di diventare polvere (un cranio, qualche costola, omeri, tibie e femori), e in quello stato di transizione che precede il nulla, in quel «corpo-oggetto che la morte lascia dietro di sé», Anedda vede «la fascinosa aura della compiutezza anorganica» (Donati 2020, p.59). Il paradosso di un essere che trova compiutezza solo nel non-essere, o in un essere-altro, forse privo di coscienza, certamente privo di

epidermide e peli. Uno spiraglio di speranza nella tragedia di ogni uomo? Dopo la morte non c'è il nulla, ma la "cosalità", uno stato altro e ulteriore in cui trovare il conforto di un'alternativa al baratro?

"Amo il loro sorriso fatto solo di denti", scrive Anedda. La sua attrazione per il corpo esanime, per la purezza dello scheletro, «non è gusto del macabro» (Anedda 2018, p.77, v.9), ma è piuttosto quella stessa tensione che catalizza il suo sguardo verso gli oggetti: le cose sono spazio e nel loro spazio non vige imperante la legge dell'io, ma l'io si dissolve nel mare calmo dell'assenza di definizione, dove ogni dolore esistenziale può trovare requie e ristoro. Quello di Anedda è «il realismo glabro dell'anatomia» (Anedda 2018, p.77, v.10). Un realismo materialista, di matrice lucreziana, che sembra degradare lo spirito, o tutto ciò che siamo al di là del corpo, a una dimensione inferiore rispetto alla mera corporalità. Le religioni propongono le più disparate risposte al destino dell'anima dopo la morte, ma la prospettiva di Anedda, ancora una volta, è immanente e scienziata: «per il paradiso forse non c'è strada migliore / che ritornare pietre, saperci senza cuore». Nessun sentimentalismo, nessuna astrazione metafisica o consolazione filosofica. «Il sentimento della natura (...), così quello del tempo, non ha nulla di spirituale: c'è poca o nessuna anima (...), come in un orizzonte premoderno o definitivamente postcristiano.» (Policastro 2018, p.1). I versi di Anedda suggeriscono una concezione del post-mortem che si discosta da quella tradizionale del cristianesimo, promotore della cura dell'anima e della trascuratezza del corpo e delle sue tentazioni come principio inderogabile dell'esistenza per l'ingresso in paradiso, al punto da rovesciarla: perché curarsi dell'anima in vita, quando è lo scheletro ciò che resta di ogni essere umano dopo la morte?

1.4.2 Gli spettri

Ecco, in realtà «i corpi-cose non sono l'orizzonte ultimo» (Donati 2020, p.61). C'è qualcosa che sopravvive anche alla decomposizione dello scheletro: lo spettro. La poesia di Anedda è popolata di spettri, e in *Historiae*, in particolare, ci si scontra più volte con lo spettro della madre morta. Cos'è lo spettro? È un fantasma, una presenza evanescente a cui la nostra mente tenta di dare corpo e forma, sempre nell'intento di alleviare il dolore del lutto e della perdita: «delle voci che furono persiste, nelle nostre teste, l'eco» (Donati 2020, p.61). Lo spettro è un'immagine sfocata, un ricordo che abita il limbo tra reale e irreale, un ritaglio di pensiero che cerca di sfondare le pareti della mente per entrare nel

mondo. Confonde le nostre percezioni, annebbia i nostri sensi, tanto che nulla è più certo. Il confine tra realtà e immaginazione, tra verità e falsità, si sfalda e ogni convinzione, ogni assioma, si rivela per quello che è: un'opinione, un punto di vista. Se tutto è relativo, a cosa aggrapparci per non impazzire?

Era lei, nel vapore salito dai cespugli?
La chiamai pur sapendo anche io come tanti
che la risposta sarebbe stata il silenzio,
eppure emisi un suono
percependo nella mite pazzia di quel richiamo
il lembo di una stoffa, l'orlo di un gomito, la pelle.
Due volte strinsi a vuoto il suo nulla
due volte mi abbracciai
finché mi vinse il freddo. Rientravo nel vestibolo
ingombro di cappotti, di stivali infangati. Dalla cucina
veniva lo scroscio dei piatti nel lavabo,
tutto imponeva di scacciarla,
dettava le regole dei vivi
nell'odore del cibo sopra il fuoco.
«Non era lei» – mi dissi – «ma una falce di nube
che correva in alto a lato della luna». (Anedda 2018, p.50)

In “Davanti agli armadi dei morti (3.)”, quello scollamento tra reale e irreale che lo spettro porta alla luce prende il nome di «mite pazzia». La fugace apparizione della madre tra i cespugli non è schizofrenia, ma uno stato di momentanea alterazione delle percezioni che convive con la sanità mentale. È una sorta di reazione alla perdita, un meccanismo di difesa dal dolore che la mente umana attiva inconsciamente. Per sopravvivere allo strazio della separazione, del lutto, il cervello produce e si nutre di immagini, di ricordi della persona che non c'è più. Così può accadere, in mezzo alle cose di ogni giorno, di avere la sensazione di scorgere un'ombra o una sagoma, di sentire un profumo, che rimandano a quella persona. Anedda, pur sapendo di sognare, quando intravede lo spettro della madre fra i cespugli non riesce a trattenersi dal provare a chiamarla. Perché anche nella coscienza dell'impossibilità di sopravvivere alla morte, anche nello scetticismo verso un altrove salvifico, una seconda possibilità di esistenza, quella fugace apparizione è percepita al

limite del reale, e quella chiamata, anche senza aspettativa di risposta, ha il potere di confortare. Come il padre che abbraccia i vestiti della compagna di vita, Anedda abbraccia il vuoto e in quel vuoto ritrova il contatto perduto, una “sensazione di esistenza”, un sentore soltanto del calore di quella pelle che ormai non può più accarezzare.

Ecco, questo gesto di abbracciare il vuoto ricorda Dante e le anime incorporee del suo viaggio nell’oltretomba. Dante, già richiamato alla memoria dalla citazione in epigrafe: «allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce» (Dante, Inf. XIII, 91-92). Siamo qui nel canto 13 dell’Inferno, abitato dalle anime dannate dei suicidi che, avendo rinunciato al corpo in vita, hanno assunto forma di arbusti e vengono costantemente straziate dalle Arpie. Qui il poeta, invitato da Virgilio, strappa un ramoscello da «un gran pruno», che scopre poi essere Pier delle Vigne. Alla luce di questo riferimento, lo spettro che Anedda intravede dietro a quel cespuglio nascosto dal vapore potrebbe assumere un significato ulteriore. Non è forse il topos delle *Metamorfosi* di Ovidio? La «pazzia di quel richiamo» è «mite» perché in fondo non è poi così assurdo ritrovare il ricordo vivo del «lembo di una stoffa», dell’«orlo di un gomito» e della «pelle» della madre in un’ombra fugace (e anche qui, se vogliamo, il contrasto tanto caro ad Anedda della materialità con l’inconsistente). Ma il tema dantesco dell’uomo-pianta, dei suicidi diventati sterpi, è ripreso anche da Montale nel suo componimento “Incontro” tratto dalla raccolta *Ossi di Seppia*: «a lei tendo la mano, e farsi mia / un’altra vita sento, ingombro d’una / forma che mi fu tolta; e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli». In questi versi, il gesto di Montale di tendere la mano, che è lo stesso di Dante nei confronti di Pier delle Vigne, ottiene l’effetto di trasformare le foglie in capelli di donna (forse Arletta, rara apparizione nella poesia montaliana): si rovescia così l’antico mito di Dafne tramutata in alloro. In quel lieve contatto, il poeta ritrova il calore di una vita perduta, ma l’incantesimo, come in Anedda, dura poco. Se la poetessa si trova ben presto ad abbracciare l’aria («due volte strinsi a vuoto il suo nulla»), Montale deve scontrarsi subito con la ferita del disincanto: «poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te.» (Alighieri 2009, p.157). Così Anedda rientra «nel vestibolo ingombro di cappotti, di stivali infangati», ritorna alla «cucina», al «purgatorio» umile e quotidiano delle faccende domestiche, alla concretezza di quelle quattro mura, ed è sufficiente «l’odore del cibo sopra il fuoco» a riportarla alle «regole dei vivi». Sono elementi bassi e umili, ma altamente poetici e figurali perché è proprio l’ordinarietà e la familiarità di cose e gesti tanto umani, usuali e banali quanto incredibilmente evocativi,

a riportarci alla realtà, a rimetterci con i piedi per terra, ancorarci a questo mondo e salvarci dalla follia. L'odore del cibo sopra il fuoco è "l'aria di casa" per antonomasia, il sentimento di un "posto sicuro e protetto", l'aroma dolce e piacevole di un'abitudine che non si spezza, di un "prendersi cura" di sé e dell'altro e di un "essere accuditi", di uno "stare comodi". Ma la contrapposizione tra il vapore dei cespugli e le mura domestiche è anche quella linea sottile che separa la Terra e tutti gli infiniti altri mondi possibili, la materialità e la spiritualità, la concretezza del corpo e del vivere e l'evanescenza degli spettri. Realtà così distanti, e al contempo vicine, che si scopre forse possano coesistere, su piani differenti, certo, ma non poi del tutto incomunicabili.

1.5 Polimorfismo esistenziale e trans-temporalità, ai confini della realtà

Quali che siano le “regole dei vivi”, lo spettro dei defunti apre porte su altri mondi possibili e sembra suggerirci che forse non è tutto qui. Forse la morte sta davvero di fianco alla vita. Forse sono due spazi diversi, ma compresenti, che esistono nello stesso momento, ma che non possiamo abitare al contempo. E se scegliessimo di mettere veramente tutto in discussione, verrebbe da chiedersi quale dei due mondi sia davvero reale e quale fittizio, quale dei due sia il mondo in cui esistiamo effettivamente. Forse il nostro stesso essere non è univoco, ma plurale. Forse viviamo esistenze diverse, in forme diverse, in spazi e tempi diversi. Se la vita non fosse da intendersi come quella dimensione in cui respiriamo e ci percepiamo coscienza e pensiero, oltre che corpo, ma come qualcos’altro, qualcosa che va ben oltre questo spazio-tempo in cui ci muoviamo, qualcosa che attraversa luoghi diversi, tempi diversi, e si materializza o smaterializza in forme diverse? È forse di questa visione distorta, al limite dell’assurdo, che si persuade Anedda, quando scrive in *Historiae* “III.”, riferendosi alla madre: «se avesse visto la sua forma mortale / (...) / avrebbe detto non è lei. Non è / quella che morendo ho lasciato / perché mi continuasse» (Anedda 2018, p.53)? La poetessa sembra immaginare la madre morta, “spettrale soprattutto a se stessa”, che da un luogo altro si affaccia alla realtà terrena e guarda una delle sue forme d’esistenza spalancare la porta di un frigorifero, non in un semplice sdoppiamento, ma in una sorta di “polimorfismo”: una forma umana che si sfalda in più spettri.

Questa moltiplicazione delle possibili incarnazioni in diverse forme del vivere appare chiara nella poesia “Eppure” (Anedda 2018, p.59), in cui Anedda scrive, sempre riferendosi alla madre: «quando sembra che la memoria di lei sia spenta / eccola tornare in un suo doppio» e qualche verso dopo «è invece lei davvero quando un suo spettro». Come se il nostro essere fosse disintegrato in mille altre forme, non umane o corporee (“con la mani che sono quelle di un’altra”), che si affacciano e si immergono in questo nostro stare-fra-le-cose del mondo, raggi di luce diversi, riflessi e rifratti dallo stesso prisma. Sono ombre, fantasmi che spingono il carrello della spesa, cuciono, compiono azioni umane, terrene; sono insomma «così prossime, così vicine a qualunque possibilità di esperienza del quotidiano da scambiarsi consistenza e posizione coi vivi.» (Policastro 2018, p.2). Il che spinge a mettere in discussione i criteri con i quali definiamo il mondo che ci circonda, quel confine tra realtà e immaginazione che tracciamo dritto e netto, ma che dritto e netto non sembra poi tanto essere. Tendiamo ad associare il reale a ciò che

possiamo percepire con i nostri sensi: “l’esistenza come sensazione”. Così, reale è tutto quello che vediamo, tocchiamo, assaporiamo, odoriamo e ascoltiamo. Ma se i nostri sensi fossero ingannevoli? Quando Anedda scrive «è invece lei davvero quando un suo spettro / fruga in un cassetto in cerca di un ditale» intende forse dire che oltre la morte terrena si può continuare a esistere in altra forma, non materica o sensibile, ma altrettanto *reale*?

Doveroso a questo punto aprire una parentesi sulla concezione trans-temporale aneddiana, senza la quale altrimenti si fatica a comprendere la suggestione di quello che potremmo definire un “polimorfismo esistenziale”.

Dai versi di *Historiae* emerge una visione del tempo estranea a quell’ordinaria successione di *prima* e *dopo* che scandisce ogni nostra giornata, regolata dall’orologio. Anedda supera i concetti di *prima* e *dopo*, figurandosi una dimensione trans-temporale, appunto, in cui ogni momento è compresente all’altro: non esistono passato, presente e futuro, ma «la dimensione cronologica si dà come sommatoria di “presenti”, ciascuno dei quali immanente e in nessun modo dissolvibile nel magma di un’essenza immutabile» (Donati 2020, p.49). Una sorta di montaggio di tanti piccoli tasselli, ognuno dei quali racchiude una bolla di infinito. Nel *qui e ora* noi possiamo vivere l’illusione di essere eterni, ma il *qui e ora* si accosta a indeterminati altri *qui e ora* producendo il tempo, e facendo sfiorire ogni promessa di reale eternità. La permanenza nella successione cronologica è illusoria: «tutto si perde / e torna in altre forme» (Anedda 2018, p.25, vv.3-4). Ecco che passato, presente e futuro si intersecano in un «crocevia di tempi» (Donati 2020, p.50), per cui la storia non è un’entità lontana e conclusa, che non ci riguarda, ma agisce perennemente sul *qui e ora*, perché torna perennemente nel *qui e ora*. Negli ultimi versi di “Quanti”, Anedda scrive:

Che il tempo dunque non c’è e dobbiamo dire ora e poi
solo per non impazzire, un anno dietro l’altro
piegando i giorni dentro i calendari
pensando i loro numeri appiattiti
quando invece ronzano pieni di larve e miele. (Anedda 2018, p.23)

Il paradosso è che noi viviamo all’interno di un *qui e ora* ma il *qui e ora* di per sé non esiste, non può mai essere definito perché per definizione ogni istante è transeunte, e non facciamo in tempo a dire “ora” che quell’“ora” è già diventato un “prima”: “il tempo dunque non c’è e dobbiamo dire ora e poi / solo per non impazzire”. Abbiamo bisogno di

ordinare gli eventi su un asse temporale altrimenti non riusciamo a razionalizzare quello che ci succede e a dare senso al nostro esistere nel mondo, ma questo nostro impacchettare il tempo in giorni, mesi e anni per rinchiuderli in un calendario è un'operazione che forza il reale perché gli istanti che viviamo non sono “numeri appiattiti”, non si possono schiacciare dentro un pezzo di carta. Del resto, l'atto del conoscere implica sempre una categorizzazione, racchiudere le cose in reticoli astratti, concettualizzarle. Così, i giorni che “ronzano pieni di larve e miele” si ritrovano privati sia delle larve che del miele: vengono snaturati.

D'altronde, ben prima di Anedda, è la teoria della relatività di Einstein che ci dice che «il tempo non è niente, sussiste soltanto in conseguenza degli eventi che vi si svolgono» (Heidegger 1998, p.26). Siamo noi ad averlo inventato, nell'imprescindibile umana esigenza di rendere pensabile questa realtà, di razionalizzarla. Così il tempo non è nulla, ma è anche la dimensione che ci attraversa e che attraversiamo continuamente. È insomma tutto ciò di cui siamo fatti, o per citare Borges: «il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco.» (Heidegger 1998, quarta di cop.)

È all'interno di questa concezione trans-temporale che diventa più comprensibile il “polimorfismo esistenziale” aneddiano. Se il presente è un edificio che si costituisce di più piani, il nostro stesso essere, che è fatto di tempo, può vivere in dimensioni diverse, che non sono slegate l'una all'altra, ma si sovrappongono e, addirittura, si intersecano. La madre di Anedda cessa di esistere in questo mondo, ma il suo “io” è dilatato in altre forme che coesistono nella “stratificazione di tempi”: si trova nel cadavere, nello scheletro, negli abiti che ha indossato e negli oggetti che ha toccato in vita, ma anche negli spettri che si rivelano tra le cose del quotidiano. Esiste, insomma, continua a esistere, seppur in modi diversi, in dimensioni altre da quella umana e corporea, e in tempi che si accavallano. La sua assenza fisica si sgretola in una molteplicità di presenze evanescenti, in bilico tra reale e irreale, mettendo in discussione le convinzioni su cui basiamo la nostra rappresentazione del mondo. Un mondo che prende forma dalle nostre sensazioni, da quello che percepiamo tramite i nostri recettori. Non facciamo che astrarre i dati che i nostri sensi catturano di continuo dalla realtà esterna riunendoli in un disegno il più possibile coerente e coeso, dandone per assodata l'autenticità: vero è tutto ciò che possiamo toccare, vedere, sentire, annusare o assaporare.

A cosa aggrapparci allora quando questa complanarità di spazi e tempi si palesa davanti ai nostri occhi? Cos'è davvero reale?

La sabbia quasi nera, il mare di cobalto.
Di colpo ero via da me stessa mi ero uscita di mente
in uno spazio che ancora non riconoscevo.
La pioggia all'improvviso quasi fossimo al Nord
e io non c'ero. Guardavo da un riquadro le cose
ero abbagliata da un lampo di magnesio dentro il cielo.
Lei, la me stessa con i piedi gelidi nell'acqua
non si muoveva frastornata dal vento.
Restava di spalle con lo sguardo puntato a un orizzonte
che solo lei vedeva. Allora ho ritirato i sandali,
l'asciugamano incrostato di sale. La pioggia finiva,
una nuvola schiariva nell'aria grigio-chiara.
Era tornato il tempo? scorreva nuovamente qualcosa?
Ho lasciato me stessa laggiù, indisturbata. (Anedda 2018, p.21)

Con il componimento "Nuvole, io" (II), Anedda ci mostra come il "polimorfismo esistenziale" non si manifesti solo dopo che la nostra forma umana e terrena cessa di esistere. Non sono gli spettri della madre a fare irruzione nella quotidianità rompendo le barriere tra le diverse dimensioni del reale, ma in questi versi Anedda racconta un'esperienza di estraniamento da sé, di sdoppiamento mentale e fisico, che riguarda singolarmente la sua persona. Eloquentemente a tal proposito la citazione dantesca posta in epigrafe ("fece me a me uscir di mente"), tratta dal canto 8° del Purgatorio in cui Dante, udendo intonare da una delle anime il "Te lucis ante", la preghiera a Dio che si recita la sera per allontanare le tentazioni, si dimentica di sé stesso. E la terzina che segue nello stesso canto risulta altrettanto significativa:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
chè 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero. (Purg., vv. 19-21)

Qui Dante esorta il lettore ad aguzzare lo sguardo alla verità perché l'allegoria delle terzine successive non è di facile decifrazione. E Anedda con il verso "un orizzonte / che

solo lei vedeva” sembra quasi riprendere quell’esorazione dantesca, e invitarci a riflettere sul fatto che forse non tutto ci è conoscibile, non tutto ci si palesa davanti agli occhi luminoso e trasparente: dobbiamo interpretare, andare oltre la mera assimilazione del sensibile. Forse, esiste qualcosa al di là di quello che reputiamo inconfondibilmente assodato, che ci è possibile afferrare solo in altre forme, libere dalla gabbia mentale del nostro pensiero logico e razionale. E “Te lucis ante” è significativamente il titolo di un altro componimento di *Historiae*, che si apre con un distico che insiste nuovamente sul tema della dis-individuazione: «in questa cucina invasa dal vapore / non ho un viso e tantomeno un nome» (Anedda 2018, p.78). Ecco che «Anedda prosegue il proprio cammino nell’arte della perdita fino alla perdita primaria, quella di sé, fino alla rosselliana *estinzione* di sé» (Calandrone 2012, in Verbaro 2015 p.26-27). Quando in “Nuvole, io” (II) scrive “di colpo ero via da me stessa” è come se stesse sperando la fuoriuscita dal proprio corpo e l’ingresso in un mondo altro, un po’ come Dante nel suo viaggio nell’oltretomba tra Inferno, Purgatorio e Paradiso. Abbandonare il corpo, sfondare la prigione fisica della propria forma terrena e partecipare di una dimensione ulteriore, non poi così estranea o lontana da quella umana. A cosa allude il verso: “in uno spazio che ancora non riconoscevo”? Anedda sembra riferirsi a un luogo che inizialmente le è sconosciuto e solo in un secondo momento comincia a diventarle familiare. È lo spazio che ospita l’esperienza di estraniamento, forse lo stesso in cui abitano gli spettri della madre, o quello che sta accanto alla vita fin dalla nostra nascita, o quello in cui “lasciarsi” per un po’, mettere il mondo in pausa e dimenticarsi di sé? Sicuramente uno spazio attiguo all’esistenza, in cui il tempo da una parte continua a scorrere, mentre dall’altra si arresta, e il singolo ha la possibilità di guardarsi vivere (“guardavo da un riquadro le cose”). L’esistenza umana entra in stand-by e si apre uno squarcio, una finestra che si affaccia su una dimensione parallela e coesistente con quella terrena (interna alla “stratificazione di tempi”), in cui, usciti dal corpo, slegati dalla materia, ci si percepisce pensiero e si osserva “da fuori” la propria forma umana esistere. Come se la coscienza, quel sentimento interiore che ci fa dire “io”, potesse librarsi in aria e aleggiare sul corpo come uno spettro, appunto, rendendoci pienamente consapevoli della frammentarietà che ci abita: la distinzione, la separatezza quasi dicotomica, tra la fisicità con cui abitiamo questo mondo terreno e la spiritualità che, assumendo forme diverse, spalanca le porte a infiniti altri mondi possibili. “Lei, la me stessa con i piedi gelidi nell’acqua”: la separazione è netta, le due forme non aderiscono, non convogliano in un unicum. Anedda tenta, insomma, di «trascendere la prima persona osservandola dall’esterno, mostrando la frammentazione

dell'io, dando una consistenza allegorica e teatrale all'arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un'immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi.» (Mazzoni 2007 pp.40-41, in Verbaro 2015 p.24). Siamo divisi, la nostra esistenza è frantumata in tante piccole isole eremite bagnate da acque diverse, e quando viviamo pienamente questa separazione arriviamo forse a percepire nel profondo di non appartenerci interamente: «con lo sguardo puntato a un orizzonte che solo lei vedeva». Qualcosa che potremmo definire, insomma, «scissione e metamorfismo dell'io» (Verbaro 2015, p.25).

Torna allora l'inevitabile interrogativo su cosa sia davvero la realtà e quali siano i criteri che dobbiamo usare per definirla. Anedda, infatti, nell'intento di andare oltre «la maschera dell'identità individuale e la superficie del quotidiano» (Mazzoni 2007 pp.40-41, in Verbaro 2015 p.24), prova ad avvicinarsi al nocciolo della verità, abbandonando «la rete di certezze che le abitudini e il senso comune ci fanno considerare ovvie per ricercare lo scheletro nascosto sotto «quello che ci piace credere.» (Mazzoni 2007 pp.40-41, in Verbaro 2015 p.24).

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 o 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
piena di verdura o pesce surgelato. (Anedda 2018, p.20)

In questi versi di “Nuvole, io” (I), Anedda riassume la problematica dell'«insituabilità (e instabilità) del soggetto poetante. Nei suoi testi si registra un “infittirsi di pronomi” che la voce tenta di declinare, inseguendo cangianti miraggi linguistico-identitari (...) di un “cubismo pronominale”.» (Donati 2020, p.98). Nel componimento, passa in rassegna le varie possibilità pronominali che la lingua le offre e decide di scartare le alternative della seconda e terza persona. Per quanto riguarda la prima persona, invece, se dell'*io* diffida, l'uso del *noi* è pericoloso «sia perché può permettere a qualcuno di sottrarsi alle proprie responsabilità mettendole in comune, sia per l'incombente rischio del “noicentrismo”, ovvero di un narcisismo composito e settario» (Donati 2020, p.99). Eppure, sono molti i

componenti di *Historiae* in cui ci imbattiamo nella prima persona plurale. Non solo, il *noi* sembrerebbe essere addirittura la scelta prediletta per quei pochi ritagli di poesia, fra un'osservazione e l'altra, un dettaglio e l'altro, in cui Anedda si concede di uscire dall'orizzonte immanente, fatto di case e di oggetti, per concentrare in qualche verso momenti di riflessione e meditazione, il suo pensiero sull'esistenza, sul mondo e sul nostro essere-nel-mondo. Nei primi versi di "Historiae 2", per esempio, scrive:

Il libro putrefatto dalla pioggia, l'argilla che ha smottato,
la terra stride, i piatti crollano,
i muri si scollano dai quadri,
nulla è allineato come i pianeti che crediamo di capire. (Anedda 2018, p.66)

Il componimento si apre con l'elencazione di una serie di oggetti che in modi diversi si stanno disintegrando o frantumando (il libro, l'argilla, la terra, i piatti, i muri), stanno andando incontro al disfacimento, alla putrefazione, disperdendosi nel caos. Questo elenco, così sapientemente scandito da una serie di frammenti accostati l'uno all'altro a comporre un unico quadro, viene interrotto bruscamente al verso 4 da una riflessione che produce uno stacco netto rispetto ai versi precedenti: dal materialismo orizzontale all'apertura verticale. Cambia la prospettiva, il punto di vista si sposta: dal "micro" al "macro", dal caos terreno all'ordine del cosmo. Ed è qui che entra in gioco la prima persona plurale. Come se Anedda volesse farci sentire che siamo tutti coinvolti, che la casualità che muove le nostre vite e i nostri destini individuali ci riguarda non singolarmente, ma unanimemente. Non c'è nessuna logica, nessun senso da perseguire: tutto è governato dal caso, tutto è relativo. Segue poi un'ulteriore riflessione finale, di nuovo nel segno della prima persona plurale: "Anche noi / fuggiamo nell'onda di una memoria della specie". È un "noi" ampiamente inclusivo quello di Anedda, che assimila ogni individuo a una sorta di comunità che ci include e ingloba tutti, come appartenenti alla stessa specie e come inevitabilmente segnati dalla stessa tragedia esistenziale, forse sempre nel tentativo di abbracciare quell'ideale «di una voce che elimini l'autoreferenzialità, sfrangi i ruoli e si scomponga per restituire una dimensione "transindividuale".» (Donati 2020, p.99).

Riprendendo i versi di "Nuvole, io" (I), Anedda dopo aver vagliato ed escluso le altre possibilità, si trova costretta a tornare alla prima persona singolare, pur diffidandone ("alla fine torno all'io"): parla di un *io* che "finge di esistere", giocando sull'ambiguità

dell'*io* come entità grammaticale e dell'*io* come entità fisica. La «schiavitù egotica» (Donati 2021, p.2) è vissuta con insofferenza, ma ogni tentativo di fuoriuscita dalla gabbia dell'ego sembra essere vano e inconcludente. Anedda vorrebbe liberarsi delle costrizioni della prima persona singolare, “ma la povertà è tale che possiede un solo pronome”: l'uso di qualsiasi altra persona risulta inappropriato all'espressione del sé e del suo punto di vista sul mondo. Non c'è possibilità di uscire dal paradosso di “dire io” pur sapendo che l'*io* non esiste. Liberarsi del «nauseante assillo dell'ego» (Donati 2021, p.2) è utopia sia sul piano letterario che sul piano ontologico perché non c'è via di fuga dai confini identitari, nonostante l'identità, per Anedda, sia cosa effimera, quel «nesso del tutto transitorio tra un nome e un corpo». (Verbaro 2015, p.26). Inevitabile, quindi, il ritorno all'uso della prima persona, all'*io* poetico. Se da una parte è vero che pur immedesimandoci in punti di vista diversi e provando a guardare alle cose da altre prospettive, il pensiero rimane singolo e la coscienza non può evitare di dire *io*; è anche vero, d'altra parte, che in questa gabbia di «soggettività narcisistica» (Verbaro 2015, p.25), l'esistenza è finzione e menzogna. L'*io* è “una busta come quelle usate per la spesa”, è un involucro, un contenitore di nylon che può essere riempito o svuotato, e che ogni volta assume la forma del suo contenuto, ma di per sé non è nulla, non è definito in alcun modo. Allora come uscire dal paradosso di «dire *io* sapendo che non c'è, se non sotto forma di aggregati di cellule nervose» (Donati 2021, p.3)? Come riferirsi al sé, come formulare un discorso su di sé, come «dire il “mio” corpo sapendo che questa idea di “possedersi” non ha senso» (Donati 2021, p.3)? Qui emerge una radicale concezione dell'esistenza per cui la coscienza della natura del proprio essere e dell'evanescenza di questa vita sulla Terra sembra essere «l'unica possibile fonte, se non di speranza, di parziale compromesso con le verità ultime del reale» (Donati 2020, p.103).

1.6 Costellazioni e galassie

Il tema cosmico rappresenta una delle novità che *Historiae* introduce rispetto alla poesia aneddiana precedente. La raccolta, infatti, ospita una fitta costellazione di stelle e pianeti che illuminano lo sguardo dell'autrice e allargano i confini di ogni sua osservazione. Stelle e pianeti che in qualche modo si legano alla tematica esistenziale, al rapporto tra vita e morte, tra vivi e morti. Sì perché se “alzare gli occhi al cielo” è quel gesto istintivo e tutto umano di allungare lo sguardo oltre le nuvole forse nell'illusione di poter soddisfare così l'esigenza di comprendere chi siamo e da dove veniamo, ecco che “abbassare gli occhi *dal* cielo” è forse l'aspirazione più insolita ad occupare quella posizione privilegiata che è per antonomasia generalmente associata agli dèi, nel tentativo di guardarsi e di guardare alle “cose terrene” con occhi diversi. E questo atteggiamento non può non farci pensare al viaggio di Dante nel Paradiso della Commedia. Entrambi, il poeta fiorentino e l'autrice sarda, si alzano in volo, tra stelle e pianeti, alla ricerca di qualcosa. Qualcosa che sulla Terra non riescono a trovare. E il cambio di prospettiva è la vertigine che rende al poeta una lente nuova attraverso cui far fluire i propri versi. Così, nel canto 22 del Paradiso, Dante osserva dall'alto il globo terrestre e lo definisce: «l'aiuola che ci fa tanto feroci» (Alighieri 2009, p.774, v.151). Perché visto da così distante, libero dalla gravità che ci tiene incatenati al suolo, il mondo si rivela per quello che è: un puntino insignificante nella vastità dell'universo. E, pur nella sua trascurabilità, in quella piccola «aiuola», l'uomo, esuberante e superbo, compie le più terribili nefandezze.

Ecco, in “Osservazione 3” Anedda dal suo *balcone* sul mondo *alza gli occhi in su*, verso il cielo:

Orione il cacciatore che sorveglia la notte.
L'inverno che si addensa dove il buio gela la faggeta.
Sotto la luna la collina brulica di ossame,
di fossili di felci e di animali.
L'Auriga invece a forma di pentagono
tiene con le briglie le stelle,
il carro corre nell'aria e di nuovo la collina
mostra il suo erbario dove ogni foglia e spina
s'illumina d'oro a ogni venatura. (Anedda 2018, p.10)

Il componimento è costruito idealmente su due piani paralleli, che paralleli poi sono realmente: la terra e il cielo. Terra e cielo che costituiscono lo sfondo di gran parte dei componimenti di *Historiae*, come a tracciare un orizzonte, come a definire i confini dello sguardo. Uno sguardo che in realtà tenta poi sempre di spingersi più in là, *dentro* alle cose, *oltre* le cose. La terra, che qui ospita i resti della morte, si nutre di «ossame» e «fossili». E il cielo, con le costellazioni di Orione e dell’Auriga che illuminano la notte e sembrano sorvegliarci dall’alto. E proprio la luce, centrale nell’opera di Anedda, tanto quanto il contrasto con il buio e l’oscurità, crea il legame fra questi due spazi, così lontani, e al contempo così vicini. «Il buio gela la faggeta», ma le stelle riflettendosi su «ogni foglia e spina» sembrano far risplendere e riscaldare l’«erbario» della collina. Una luce che, forse, in qualche modo rende anche più lucido il nostro sguardo sul mondo, aiutandoci a vedere quello che non vorremmo vedere. In effetti, non sembra esserci vita sulla Terra. Anedda descrive un paesaggio brullo, freddo, invernale, e tutto ciò che ci mostra di questo squarcio di mondo sono «fossili» e «ossame». Alziamo gli occhi al cielo e quello che sembrano dirci le stelle è che siamo piccoli e indifesi e che l’esistenza è cosa breve ed effimera. Perché, tutto sommato, quello che davvero abita questa Terra sono le scie degli infiniti passaggi che la attraversano nell’instancabile corsa del tempo. Noi *stiamo* in mezzo alla morte, noi *esistiamo* fra le macerie di quello che è stato e che non esiste più e siamo ora ciò che domani andrà ad accumularsi a quelle stesse macerie. Solo «questo resta, la polvere e i suoi atomi sparsi» (Anedda 2018, p.18, v.8). Le stelle, lassù, non sono altro che spettatrici del dramma umano, di quello spettacolo immondo e crudele che è la dissoluzione di ogni cosa, il disfacimento di sogni, illusioni, aspirazioni, dell’amore, delle passioni e dei tribolamenti, della bellezza e dell’arte, di tutto ciò che rende la vicenda dell’uomo incredibilmente piena e di valore, ma che di fronte all’aneddiana legge del “tutto si crea e tutto si distrugge” sembra farsi incredibilmente piccolo e insignificante.

Nella poesia “Galassie”, invece, troviamo Anedda *con la testa in giù*. L’autrice cambia il suo *balcone*, rivolgendo lo sguardo *dal* cielo verso la Terra:

Sognavo di osservare la terra da lontano,
vedevo i prati, la luna, la risacca,
e come ogni marea scalzasse terra dall’acqua.
Volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta

di fuoco e piombo, dunque nuttivo la malinconia.

Ruotavo nella 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. (Anedda 2018, p.16)

Anedda sogna di assumere un punto di vista privilegiato («sognavo di osservare la terra da lontano»), di scalare l'Olimpo degli dèi per sperimentare dalla loro posizione uno sguardo diverso sul mondo e sulle creature piccole e indifese che lo abitano. Viene da chiedersi se questo alzarsi in volo, lasciare la Terra e dirigersi verso altre galassie possa essere letto come un tentativo di fuga. Se la condizione esistenziale umana si fa insopportabile, potersene estraniare anche solo illusoriamente, solcando l'orizzonte terreno, dovrebbe avere l'effetto di confortare e risollevare. Eppure, se si leggono i versi dell'opera di Anedda non si ha la percezione di qualcuno che stia scappando. Al contrario, l'autrice ha i piedi ben piantati per terra, forte del suo modo di stare di fronte alla realtà. Le sue tregue sono molto terrene, sanno di fornelli e di bucato. Come mai Saturno e le stelle allora? Se non sta fuggendo, l'autrice "si allontana per avvicinarsi". Come a dire che dobbiamo liberarci del nostro involucro, estraniarci, svestirci dei nostri panni, denudare la nostra anima, interrompere il corso degli eventi, mettere in pausa l'esistenza per poter occupare quello spazio attiguo ad essa da cui "guardarci vivere". Insomma, uscire dalla vita per entrarci con più forza. Sembrerebbe quindi un'immersione ulteriore, non una scappatoia.

Tra le stelle, Anedda si muove come pulviscolo nell'aria. Lassù, lontano dalla Terra, lontano dall'odore familiare del cibo sul fuoco o dal calore rassereneante di un angolo di luce, lontano dall'ordinarietà di ogni giorno, lontano anche dal dolore della perdita, dai *dolori* dell'esistenza, che cosa sta cercando? È il tentativo di avvicinare l'ignoto, o forse, la ricerca di un conforto al suo "male di vivere"? «Sognavo di osservare la terra da

lontano»: come un astronauta dal suo razzo, l'autrice si immagina di contemplare il mondo dallo spazio, un *balcone* d'eccezione da cui affacciarsi e ritagliarsi un'inquadratura estraniata sulle cose della vita. Un viaggio in orbita che ricorda un po' i numerosi film di avventure spaziali che popolano i grandi schermi al giorno d'oggi. Ma qui nessuna prova di sopravvivenza, nessuna battaglia aerea con entità aliene, nessuna ricerca scientifica sulle possibilità di vita al di fuori del nostro pianeta. Soltanto una figlia, sola e spaventata, in cerca della madre morta («ruotavo nella nebbia per cercarti»). Perché più leggiamo Anedda più ci si palesa come imprescindibile ed essenziale, per la sua poesia, certo, ma prima di tutto, forse, per la sua stessa esistenza privata, la ricerca assidua di una tregua dal dolore della perdita, dallo strazio inconsolabile del lutto. Ecco che l'estraniamento da sé e dal proprio piccolo balconcino per vorticare nel vuoto dell'universo tra stelle e pianeti non sembra essere in realtà nulla di diverso non tanto da una necessità di distacco dalla prospettiva terrena, di rivoluzione dello sguardo, quanto piuttosto dalla ricerca spasmodica di ripristinare un contatto perduto, di ritrovare quelle mani che accudivano e ora non accudiscono più.

«Ruotavo nella nebbia per cercarti ed eri giù / tra i vivi» è il verso che rivela con una schiettezza disarmante il motivo ingenuo, ma così incredibilmente tenero, della perseveranza contro la morte, quasi folle, ma certamente commovente. Il non voler arrendersi all'idea della fine. È una lotta vana ma irrinunciabile. Così all'accettazione della perdita, Anedda oppone la ricerca tanto spasmodica e irrazionale, quanto profondamente umana, di quella che ormai è solo l'ombra di un ricordo. Ecco che l'espressione «ruotare nella nebbia» risulta effettivamente efficace nel trasmettere il senso di spaesamento e di caos, di perdita di una direzione, nonché la frustrazione, di chi intraprende un viaggio per scoprire che tutto ciò che stava cercando si trova esattamente nel punto da cui è partito. Non un cammino lineare che prevede al suo culmine una meta, ma piuttosto l'idea di un percorso circolare, in cui il punto di partenza coincide con il punto di arrivo. È il motivo della *quete* medievale, che costringe il protagonista ad un viaggio che è destinato a compiere, a un cammino obbligato, cui non può sottrarsi. Ma è anche la perseveranza, l'invincibile e indomabile volontà dell'uomo che non accetta la propria impotenza di fronte alle leggi della natura, per cui anche nell'evidenza della propria inadeguatezza di fronte ai grandi misteri dell'esistenza, si ostina nella cieca convinzione di poter cambiare le cose. E questo dice dell'umana incapacità di accettare

la realtà della morte, dell'indomabile brama di riabbracciare un'assenza, di riportare in vita chi non può più tornare.

Perché Anedda non trova la madre? L'autrice usa un'espressione semplice e diretta: «eri giù / tra i vivi». E la pausa creata dall'enjambement che separa «eri giù», indicazione generica del luogo in cui si trova la madre, dalla specificazione di quel *giù*, ovvero «tra i vivi», restituisce un tono arreso e sofferto. L'amara presa di coscienza dell'impossibilità di giungere in un luogo, anche lassù, lontano da questa realtà terrena, dove poter ricongiungerci con chi abbiamo perduto. Ma anche quella “stratificazione esistenziale” ancora una volta ribadita: la morte non occupa dimensioni *altre*, non è *altrove*, sta qui, nel mondo, accanto alla vita. Vivi e morti abitano uno stesso spazio, in uno stesso tempo. È solo sulla Terra che possiamo lenire il dolore della perdita. Anedda tenta di seguire la madre nella morte perché non riesce a lasciare andare, ma non è il suo momento, le porte dell'oltretomba sono serrate. Non si può valicare il confine del regno di Ade prima che sia giunto il proprio tempo. Anedda giunge nel “luogo della morte” ma non trova nulla, solo il «vuoto» e una «luce siderale». La madre non è raggiungibile, bisogna rinunciare. L'unico sollievo dal dolore della morte lo ritroviamo nella vita, è lì che possiamo continuamente nutrire il ricordo che abbiamo di chi non c'è più. E poi al verso 7 tutto il malinconico dolore di un'affermazione che resta enigmatica, ma che ci arriva con la forza di un macigno: «amavi chi non ero o non sarei mai stata». Perché la scelta della congiunzione disgiuntiva “oppure”? “Chi non ero” *oppure* “chi non sarei mai stata”. È difficile capire a cosa possa alludere l'autrice. Forse tutto quello che possiamo fare di fronte a una constatazione così potente e così incredibilmente dolorosa, è rivolgere la riflessione a noi stessi, interrogarci su chi siamo e su quanto siano reali i nostri rapporti. L'amore incondizionato di una madre per una figlia messo in discussione e rivalutato di fronte alla presa d'atto di non essere stata conosciuta davvero. Forse anche il rimpianto di non essersi mai rivelati, di non aver messo a nudo la propria anima. Senso di colpa per non essersi mostrati o invettiva contro chi non ha saputo vedere?

«Ruotavo nella nebbia». Una donna, nelle vesti di figlia, che vortica come polvere fra pianeti e detriti nel buio cosmico, forse nella condizione più emblematica di spaesamento e perdita di punti di riferimento, perlustrando quella distesa infinita di stelle, in cerca della madre, è una di quelle immagini potenti ed esemplarmente iconiche nella loro singolarità a cui ci ha abituati Anedda nelle sue opere. Questo straniamento è anche alienazione e

spossestamento di sé. Forse, un ulteriore sprofondamento negli abissi dell'assenza di identità, nel tentativo ossessivo di colmare la voragine dell'irreparabilità della tragedia esistenziale? Un altro escamotage, insomma, per liberarsi dalle catene dell'*io*? La metafora sarebbe efficace, ma non è lassù che Anedda trova sua madre, non è lassù che trova la tregua che tanto agogna. Il mondo dei morti e il mondo dei vivi, come ribadito poc'anzi, sono due aghi intrecciati che ricamano insieme uno stesso motivo. Non c'è nient'altro là fuori, nulla che possa soddisfare il bisogno tutto umano di credere che "non è tutto qui", che possiamo rifugiarci tra le nuvole se la terra non riesce ad esserci leggera. Perché il dramma della natura finita di ogni essere, della legge incontrovertibile della disgregazione, è immutabile e terreno e di fronte ad esso Anedda non può che restare a guardare. Tentando l'incontro con il luogo della morte, dei morti, l'autrice riscopre allora l'amore per la vita. Il distico finale «ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti / eppure mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita» dice, infatti, tutto il malinconico dolore per la condizione esistenziale, ma anche l'attaccamento disperato ad ogni granello di esistenza. La permanenza sulla Terra è un battito di ciglia soltanto nella storia millenaria dell'Universo, ma l'uomo straziato per "il tempo che tutto divora", non trova pace nemmeno al di là della vita. La morte non è tregua, il ritorno nell'"indistinto nulla" non regala alcuna salvezza. Sulla gloria dei cieli, sull'estasi dell'estromissione dalle "cose umane e terrene", vince la vita, che è dramma e dannazione, certo, ma anche bellezza e splendore. Dal punto di vista stilistico, la congiunzione avversativa «eppure» e l'espressione omofonica e allitterante «viva d'invidia per la vita» concentrano nell'ultimo verso l'"acme patetico" del componimento, tanto che il distico finale si presenta come un vero e proprio "fulmen in clausola". Anedda è andata ad esplorare stelle e pianeti, ha lasciato la Terra alla ricerca di un contatto sperato (disperato), ma anche di una tregua dal peso dell'esistenza. Eppure lassù, oltre l'atmosfera che ci protegge dalle minacce dell'Universo, rendendo possibile l'esistenza, non ha trovato la liberazione che stava cercando, ed è quell'«ancora» a rimarcarlo con forza. Già «in gloria», già vinta dall'influsso delle stelle, già lontana dalla vita e dalle "cose umane", in una sorta di forma dell'essere quasi aerea ed estatica, non terrena ma celeste, il mondo continua ad esercitare il suo fascino, ad imporre il suo magnetismo. E quel battito di ciglia che tanto ci scombussola e ci fa tribolare, da lontano si palesa con forza per quello che essenzialmente è: la nostra migliore occasione. Più vorremmo fuggire, più la vita ci attira a sé.

Ma proviamo a inoltrarci ulteriormente. In epigrafe al componimento “Galassie”, Anedda riporta una citazione dal canto IX del Paradiso dantesco: «perché mi vinse il lume d’esta stella». In questo canto Dante si trova nel terzo cielo, abitato dagli spiriti amanti. Il verso citato è pronunciato da Cunizza, sorella di Ezzelino da Romano, che in vita fu vinta dall’influsso di Venere, il pianeta dell’amore. «Ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti» scrive Anedda nel distico che chiude “Galassie”, riprendendo così la citazione dantesca. Anche la nostra autrice sembra subire il fascino delle stelle, ma non è Venere il pianeta che l’attira a sé. Ai versi 4 e 5 scrive: «volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta / di fuoco e piombo». Perché proprio Saturno? Saturno viene identificato dai Romani con il dio greco Crono, il più giovane dei Titani, che ingoiava i suoi figli per il terrore di essere spodestato. Il tempo, quindi. Il tempo che scorre. La vita e la morte. Si aprono allora alcune possibili interpretazioni. Anedda lassù, alla ricerca della madre morta, deve dare una destinazione al suo viaggio interstellare. E Saturno, il «pianeta di fuoco e fiamme», ma anche, significativamente, il dio Crono, non è che la concretizzazione dell’idea della morte, un modo per renderla effettivamente un luogo a cui poter giungere, per dare una casa all’anima della madre verso cui potersi dirigere per ritrovarla. Ed è interessante che lassù, «nel vuoto, in quella luce siderale», Anedda non trovi quello che sta cercando, coerentemente con la visione del “polimorfismo esistenziale”, di cui abbiamo già ampiamente trattato nei capitoli precedenti, per cui le diverse forme dell’essere coesistono in dimensioni fra loro intrecciate, non così nettamente distinte, e gli spettri si aggirano sulla Terra, tra le cose di ogni giorno. Questo incontro mancato ha il sapore amaro della fatalità, e il riflesso sfocato dell’infima, irrilevante, ombra umana.

Ma c’è un altro tipo di lettura che si potrebbe avanzare, forse un po’ pretenziosa, ma non per questo a mio avviso non degna di essere tentata. Mi sembra interessante provare a riflettere su un’interpretazione di questo viaggio verso Saturno che avvicina questo componimento ad un altro già in precedenza analizzato, ovvero “Sois sage”. In “Sois sage” Anedda invocava il sonno come tregua dal dolore fisico ed esistenziale, ma anche forse, con una lettura un po’ più avventata, insinuata dalla citazione baudelairiana in epigrafe, la morte, in definitiva, come cessazione di ogni male. Ecco, è proprio con un sogno che si apre “Galassie”: «sognavo di osservare la terra da lontano». Può risultare plausibile leggere in questo verso un’intenzione differente da quella di rivoluzionare il proprio punto di vista sulla Terra? Del resto, l’osservazione è per Anedda fulcro

imprescindibile del suo poetare, ma è anche e soprattutto un modo di vivere, e un modo di amare. Nel suo sogno raggiunge Saturno, il «pianeta di fuoco e piombo» (e fuoco e piombo ci fanno pensare ad armi e battaglie, al pericolo, alla ferita, alla guerra; in ultima istanza, insomma, alla morte). E allora lassù, lontana dalla Terra e vicina a Saturno, in cerca della madre, Anedda non si sta forse in qualche modo allontanando dall'esistenza? Tra i ricordi nitidi di quei piccoli ritagli di mondo e di vita («l'autunno che filava foglie di verde-rame», «il tonfo del vento su un lenzuolo», «una voce chiamava un'altra voce», la «sera che avanzava con l'ombra sulle sedie»), quando dice di sentirsi «già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti», non sta forse alludendo a un sogno di morte? Non è la morte, lassù, ad averla vinta? Non è forse la morte ad attirarla e ad esercitare su di lei l'influsso maggiore («perché mi vinse il lume d'esta stella»)? Non sembra un'ipotesi così inconsistente che dallo strazio dell'irreparabilità della tragedia esistenziale e della perdita nasca in questi versi una tensione alla “tregua definitiva”. In questa prospettiva, il verso finale offre un'apertura ulteriore: «eppure mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita». C'è la ricerca della morte, la tensione verso Saturno, per porre fine ai dolori della condizione umana, alla sofferenza del lutto, ma c'è anche la forza d'attrazione indomabile che lassù, lontano dalle cose del mondo, alle soglie della fine, la vita non smette di esercitare. Perché lo struggimento non cessa? È forse il dolore dovuto alla presa d'atto dell'impossibilità di godere con leggerezza e genuinità delle piccole perle della vita. Sembra allora di scorgere qui una sorta di dissidio interiore, una lotta irrisolta e dolorosa. Anedda abbandona la Terra e si dirige verso Saturno, ma lì non trova quello che stava cercando. La madre è “giù tra i vivi” e la pace gloriosa di quella tregua tanto agognata è scalfita dallo sguardo malinconico per le cose della vita. Ma non solo. Anedda usa la parola “invidia”. Perché non si tratta di riuscire ad apprezzare il valore dell'esistenza, ma piuttosto di essere in grado di goderne davvero, liberi dalla spinta autodistruttiva di quelle sofferte e inconsolabili consapevolezza che costringono l'essere al sogno di morte. Così quel «ancora viva d'invidia per la vita» sembra alludere a un pentimento: ho scelto la morte, ho scelto di starmene quassù, tra stelle e pianeti, e di raggiungere il mio Saturno, ma ancora tremo per le cose del mondo, ancora mi emozionano al solo ricordo del tonfo del vento sul lenzuolo e provo invidia per quello che non posso non amare, per quell'esistenza che vorrei riuscire a scegliere.

L'ipotesi del sogno di morte, del desiderio di una tregua definitiva dai dolori fisici ed esistenziali che sosteniamo in “Sois sage” e in “Galassie”, sembra essere ulteriormente

appoggiata da qualche “briciola di pane” lasciata qua e là dall’autrice nei diversi componimenti di *Historiae*.

In “Davanti agli armadi dei morti, I.” Anedda scrive:

Si resta giorni interi inginocchiati tra stoffe,
cinture, guanti rovesciati dai cassetti
indecisi su cosa regalare, tenere, buttare,
poi l’incertezza trova la sua strada: infilare
la testa nel monte più fitto della lana, stringersi
al nero dei cappotti, masticare in letargo
la pena lasciata come cibo. Farsi una tana
e lì aspettare che ritorni l’amore per i vivi. (Anedda 2018, p.48)

Qui Anedda riporta un elenco di oggetti: «stoffe», «cinture», «guanti», «cassetti», «cappotti». È un cumulo di cose, ma anche di azioni: «regalare», «tenere», «buttare». E poi ancora: «infilare», «stringersi», «masticare». E nel caos della montagnola di vestiti che immaginiamo di fronte agli armadi vuoti e dell’indecisione sul destino di tutta quella *roba* che è fondamentalmente non tanto un cumulo informe e anonimo, ma ciò che resta dei *morti* e del loro passaggio, vince la necessità di ripristinare il contatto con chi ci ha lasciato. Così si infila la testa in qualcosa che non è semplicemente lana o cotone, ma una presenza fisica impregnata dell’odore di quell’assenza, e quel «masticare in letargo / la pena lasciata come cibo» suona davvero come l’atto finale di un addio inderogabile: niente resta da fare se non soffrire, abbandonarsi al dolore. Ecco che è il verso finale del componimento che sembra in qualche modo avvalorare le nostre ultime riflessioni: «e lì aspettare che ritorni l’amore per i vivi». Il rapporto di Anedda con la vita è un rapporto sofferto. Di fronte alla morte, al lutto, alla perdita, l’autrice sembra faticare a trovare le ragioni per continuare ad amare le cose del mondo. Come se la morte esercitasse una forza d’attrazione maggiore, o come se di fronte alla realtà della fine, di fronte alla realtà della finitezza di ogni esperienza umana, la vita stessa rischiasse di perdere valore. Come se nel lutto Anedda si trovasse a dover rispondere alla domanda: se «restiamo in carica per poco» (Anedda 2018, p.22, v.17), vale davvero la pena vivere? Tra la vita e la morte, cosa scegliere? Poi «l’amore per i vivi» evidentemente ritorna, o ci si sforza di farlo tornare insomma («ora bisogna uscire, / vivere per chi resta», Anedda 2018, p. 51), ma il limbo del dissidio, di queste forze che lottano e si scontrano, non lascia alcuna requie

all'animo tormentato. Ecco perché la costante ricerca di una tregua, ecco perché l'ipotesi di una tensione verso il "sonno eterno", unica sedazione definitiva di ogni male.

Anche gli ultimi versi di "15-18" sembrano alludere alla morte come a una liberazione, un sollievo dalle pene del mondo:

Lo vedo mentre cade facendo di sé stesso
un nodo di vestiti e vetri per provare
finalmente a rovesciare il male. (Anedda 2018, p.45, vv.12-14)

Qui Anedda ricorda la morte di un anziano che cade dalle scale forse scambiando il vuoto per un lago, tuffandosi così nella morte nell'illusione dolce di essersi immerso nell'acqua per un'ultima volta. Che cosa significa allora «per provare finalmente a rovesciare il male»? Non si allude forse al tentativo di far cessare con questo gesto ogni dolore? Da un lato, quel «rovesciare il male» ha forse il significato di provare a camuffarlo ("rovesciarlo", appunto), di rivestire la morte di altre sembianze, esorcizzando così la paura dell'ignoto, lasciandosi assuefare dal sogno: ecco che, anche teneramente, la fatale caduta dalle scale si trasforma in un innocuo tuffo nell'acqua. Dall'altro, quel «finalmente» rende innegabile la probabilità che quest'ultimo verso faccia in realtà riferimento piuttosto a un atto finale, un gesto definitivo, che ha la finalità di far cessare il proprio male, di dare una svolta alla propria condizione di dolore e sofferenza.

Tornando al tema cosmico, c'è un altro componimento di *Historiae*, già analizzato a proposito delle diverse accezioni di "tregua" in Anedda, che presenta uno scenario che dalla Terra si allarga sino allo spazio cosmico:

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. (Anedda 2018, p.13, vv.1-8)

Qui Anedda non ci mostra un Universo ordinato, che obbedisce alle leggi della natura, mantenendosi in equilibrio e armonia. Oltre quel «cielo curvo che ci appare in pace», lo

spazio è in realtà teatro di guerre e scontri, un luogo ben poco ospitale e pacifico. Ma è lassù, ancora una volta, che l'autrice volge lo sguardo in cerca della madre. Così il vento che fa stormire le foglie è quel vento che si alza in volo «fino alla stella irraggiungibile / dove il tuo respiro rallentava». Come in “Galassie”, allora, la morte della madre sembra avere a che fare con le stelle. Perché la stella che ospita il suo ultimo respiro è «irraggiungibile»? Perché, come già ribadito, non si può riabbracciare chi non c'è più. In *Historiae* i morti camminano fra i vivi, compiono azioni umane e terrene, si nascondono fra i cespugli, spingono carrelli della spesa e ricamano orli di vestiti. Apparentemente sembra possibile un contatto fra la vita e la morte. Ma la realtà dell'immutabilità della condizione di privazione del respiro vitale, che è definitiva e incontrovertibile, distrugge e rende vano ogni tentativo di provare a solcare le soglie del regno di Ade.

1.7 Perché scrivere?

«La pratica letteraria non cura e non salva, spesso esce sconfitta dal confronto con l'esistente, ma è preziosa perché è *qualcosa* invece di *niente*, del niente» (Donati 2020, p.17).

Il buco nero della morte può spingere a pensare che la vita non abbia senso: perché vivere, di cosa vivere e per quale scopo se ogni cosa è destinata a perire? Come dare significato al proprio agire nel mondo, se ogni azione non può che tendere al nulla? E di conseguenza, perché scrivere? Di fronte all'irreparabilità della tragedia esistenziale, la poesia non è salvezza, conforto o medicina, non è la risposta alle grandi domande, ma apre una strada alternativa al vuoto dello scetticismo o del nichilismo. Anedda «non nutre illusioni circa i poteri sotterrici dell'arte» (Donati 2020, p.65), è ben consapevole che niente può guarire il dramma "umano e tutto umano" dell'impotenza contro la propria finitezza. I suoi versi sono una presa d'atto, la scelta coraggiosa di restare in piedi, di trovare la forza di resistere anche in mezzo alle sabbie mobili, invece di abbandonarsi al loro impeto. «L'assenza, il dolore, la perdita, restano: mettono il freddo alle ossa e prendono alla gola. Eppure... Eppure, scrivere è un agire inutile ma necessario, dettato dall'amore per le cose che dileguano» (Donati 2020, p.65). Scrivere è sporgersi da un balcone, osservare la vita farsi e disfarsi, coglierne stralci e racchiuderli su un foglio di carta, nell'illusione dolce di poter reinventare il tempo, creando piccole isole di eterno contro lo scorrere inesorabile delle ore, ma è una battaglia persa in partenza perché tempo e morte non sono mai dome e la volontà umana non può nulla contro le leggi della natura. Ecco, la poesia è la scelta, di fronte alla consapevolezza che non è contemplata alcuna possibilità di vittoria, di scendere in campo comunque. Incastrare nei versi squarci di realtà, presenze e assenze, dare luce a un luogo che si origina dall'intersezione tra il *qui* e l'*altrove*. Se vita e morte fin dalla nascita occupano per ciascuno due spazi adiacenti e contemporanei, per Anedda la poesia è quello spazio ulteriore che si plasma nell'incontro tra i due, risucchiando linfa da entrambi. Diventa il cordone ombelicale che unisce mondo terreno e mondi *altri*, avviando un dialogo tra dimensioni lontane e diverse, che siamo abituati a concepire come ben distinte e non intersecabili. Sempre all'interno della concezione trans-individuale e trans-temporale aneddiana, la vita si sviluppa in una stratificazione di tempi in cui la storia si annulla e le esistenze terrene ed effimere, umane e ulteriori, corporali o spettrali, materiche o inconsistenti, si ritrovano a coabitare uno stesso luogo: «se qualcosa può fare il linguaggio è sterrare uno spazio all'interno del quale gli esseri respirino, abbiano durata

e luce» (Anedda 1997, p.90). Uno spazio in cui, insomma, l'idea della finitezza dell'esistenza possa essere rivoluzionata, «luogo di comunicazione tra vivi e morti, in cui il pensiero della morte possa essere reso tollerabile» (Verbaro 2015, p.29). Se in questo mondo non è possibile ricaricare le batterie e tornare a respirare, Anedda ne crea uno in cui non c'è distinzione tra vivi e morti, in cui il “polimorfismo esistenziale” abbatte «la legge micidiale dell'oblio» (Donati 2020, p.65). Nei suoi versi si alternano attori diversi, voci vicine e lontane, tanto che i confini si sgretolano e la distanza tra realtà terrena e realtà *altre* si assottiglia fino quasi a scomparire: «il testo poetico nasce dunque come tentativo di ricomposizione di uno spazio che contenga e associ identità disperse e frammentarie dell'io e dell'altro, dei vivi e dei morti» (Verbaro 2015, p.30). Ecco che scrivere per Anedda rientra nella «praxis dell'accudire» (Donati 2020, p.50), equivale a un “prendersi cura”: «chi resta avrà cure precise» (Anedda 1992, p.60). “Prendersi cura” significa innanzitutto osservare, riempirsi gli occhi di squarci di mondo e di vita, rivolgere l'attenzione a frammenti di spazio e di tempo, decidere che vale la pena sporgersi dal proprio *io* per immergersi nell'*altro*. Raccogliere briciole di identità, collezionare orme e ombre, accumulare brandelli di esistenza, per poi ricostruire, rattoppare, aggiustare: «rimembrare nel senso di ricomporre *disiecta membra*, frammenti scomposti.» (Donati 2020, p.62). I versi di Anedda si avvinghiano agli oggetti, alle cose, alla realtà sensibile, ma aspirano forse ad afferrare quello che c'è sotto, quello che non possiamo toccare, che possiamo solo immaginare. Quel ponte è la sua reazione al male di esistere, all'irreparabilità della tragedia esistenziale, la sua risposta allo strazio della perdita. Anedda sembra non voler lasciare andare. Tenta in tutti i modi di tenere, di stringere forte. Del resto, se è vero che un corpo morto si dissolve nel nulla e della persona perduta ci resta solo un'eco, è anche vero che la nostra mente è in grado di ricreare la sua immagine, simulando la sua presenza, e nella nostra mente niente può esserci vietato, tutto è possibile. Anche abbracciare un'assenza. Il foglio bianco accoglie allora l'incontro dei morti con i vivi e dei vivi con i morti, e la penna diventa l'ago che ricuce respiri spezzati, il filo interrotto tra questo mondo e gli infiniti mondi *altri*: è «il gesto del rammendo, la metafora del cucito, è un'incombenza pratica, fabbrile, dettata da un impulso oblativo non diverso da quello di chi si dedica all'accudimento dei propri cari.» (Donati 2020, p.62).

Così, in fondo, alla domanda “perché scrivere?” potremmo forse rispondere che, se non scrivesse, Anedda non avrebbe modo di tenere in vita quello spazio che rende possibile il legame con chi non c'è più. E tra chi non c'è più, di certo la madre scomparsa occupa un

posto privilegiato per la poetessa. In *Historiae*, infatti, l'*ago* compare in due soli componimenti ed entrambi sono dedicati alla madre e ai suoi spettri: "Opere" ed "Eppure" (tra l'altro paronimici). In "Opere" leggiamo:

Sabato mattina, mia madre aggiusta le sue gonne
scuce e ricuce, allarga e poi restringe,
allunga gli orli, li modifica inserendo nastri,
bottoni, fettucce di gros-grain, velluto, raso.
C'è un'attenzione inquieta che la inchioda alla luce
e trasforma il suo viso in un tessuto.
Se la chiamiamo non risponde
ma il suo esistere fa corpo con le cose,
sfavilla come l'ago che imbastisce
anche noi che guardiamo. (Anedda 2018, p.58)

In questo componimento, Anedda ricostruisce il ricordo della madre nell'atto di rammendare le sue gonne. È un'immagine luminosa («sabato mattina», «che la inchioda alla luce», «sfavilla»), tanto che il viso della donna, rischiarato dalla luce mattutina e completamente assorto nel cucito, sembra «tessuto» (forse con voluta ambiguità tra il sostantivo e il participio passato?), e la sua figura si sbiadisce, come inglobata tra le cose della stanza. Perde il contatto con la realtà e «il suo esistere fa corpo con le cose»: una cosa tra le altre cose. Un corpo che diventa oggetto: la reificazione della sua persona. Avvolta dalla luce, immersa nel suo *fare*, il suo essere inteso come essere-nel-mondo assume una forma ulteriore: come se non ci fosse distinzione tra quel suo *stare lì*, esistendo, e quel *stare lì* delle cose inermi, senza fiato, senza vita, che la circondano. La madre diventa parte dello spazio, la sua figura si appiattisce e perde "umanità". Come fosse immersa in una bolla, come avesse già solcato quel varco che apre a dimensioni altre, come partecipasse di questo mondo solo fisicamente, come se la sua persona appartenesse già a un luogo o un tempo ulteriori, rendendo impossibile fra lei e chi la osserva il contatto, la comunicazione: «se la chiamiamo non risponde». Ma quella di Anedda in "Opere" è anche una sorta di visione paradisiaca, quell'Eden luminoso che già abbiamo incontrato nelle "tregue" aneddiane, in cui emerge, appunto, un ulteriore dettaglio di luce *tra la luce*, che si stacca dal resto e assume un significato proprio: «sfavilla come l'ago che imbastisce / anche noi che guardiamo». L'ago che riflette la luce

e risplende come il viso della madre è il punto di contatto tra quel varco verso dimensioni *altre*, quel luogo in cui spettri e altre forme di esistenza trovano un passaggio, un punto di ingresso, e chi ancora esiste, chi *resta*, chi ancora affonda i piedi a terra in questo mondo. Allora la «praxis dell'accudire», il «prendersi cura», il «gesto del rammendo», la «metafora del cucito» non convergono forse in un'unica figura? Non è forse la madre il punto di intersezione? La madre che è colei che, unica e sola, ha la facoltà di “mettere al mondo”, di “dare alla luce”, di creare vita in mezzo a cose che non fanno che dileguarsi, sfaldarsi, distruggersi. La madre che è fisicamente e biologicamente progettata per accogliere e ospitare nuove esistenze, per opporsi alla forza dirompente del disfacimento, della morte. Lampo di luce nell'oscurità, è lei «l'ago che ricuce». Lo confermano gli ultimi versi di “Eppure”:

È invece lei davvero quando un suo spettro
fruga in un cassetto in cerca di un ditale,
mentre afferra quella minuscola cupola di acciaio
e la manovra muovendo in fretta l'ago,
con il suo sguardo verde di rapace. (Anedda 2018, p.59, vv.8-12)

Lo spettro della madre diviene davvero riconoscibile solo nella visione di lei che afferra un ago e comincia a cucire («è invece lei davvero»). Anedda rimarca che è solo in quel gesto, solo nell'atto di tessere e rammendare che la sua forma spettrale può essere davvero assimilata a lei, percepita come reale. La madre si identifica allora con quella «minuscola cupola d'acciaio». La madre è l'ago. È lei il tramite tra quelle due stanze adiacenti e compresenti fin dalla nascita di ciascuno di noi che sono la vita e la morte, è lei il ponte tra i mondi, è lei che incarna quel tunnel tra il *prima* e il *dopo* dell'essere. È nella figura della madre che riscopriamo quello spazio in cui l'autrice tenta di saldare legami e creare aperture, per non *lasciare andare*: «davvero ereditiamo la morte come qualunque altra cosa» (Donati 2020, p.54).

Tornando a “Opere”, risulta potente l'immagine dell'ago che «imbastisce anche noi che guardiamo». Quel *noi* è significativo. È un *noi* che percepiamo come ampiamente inclusivo. Un po' come se Anedda in qualche modo volesse tirarci dentro tutti, renderci partecipi non solo di un ricordo, di una visione, della ricreazione simulata di una scena già vissuta, ma anche di quella connessione, di quella rete a cui ago e filo danno forma. Quindi non solo gli osservatori presenti nella scena della madre che «scuce e ricuce,

allarga e poi restringe» le sue gonne di sabato mattina, non solo noi che leggiamo i suoi versi, ma *noi tutti* che abitiamo questo mondo, che sosteniamo il peso di questa esistenza. Noi tutti veniamo trascinati in quello spazio di voci, ombre e anime vicine e distanti, presenti e passate che la poesia riesce ad aprire. Ed è proprio alla madre che viene affidato il compito di raccoglierci tutti, di rattopparci e ricucirci insieme. Così l'ago non è altro che «l'oggetto, comune in ogni casa, che un gesto sapiente (...) rende operativo, vitalmente efficace nel contrapporsi al continuo sperpero delle vite» (Donati 2020, p.54) e la scrittura diventa l'atto di «suturare la ferita inferta dall'emorragia delle vite, tenendo insieme le generazioni e favorendone la continuità» (Donati 2020, p.55).

Ma andiamo oltre. Se il confine tra mondi possibili è così labile e l'ago non fa che ricucire insieme brandelli di esistenza, nell'ottica di quello che abbiamo definito “polimorfismo esistenziale”, chi sono allora gli spettri? Sono quelli che *vanno* o quelli che *restano*? Siamo forse anche noi spettri tra spettri? Se è saggio considerare irrilevante la risposta a questi interrogativi, perché in fondo forse non ci è dato sapere più di quello che possiamo immaginare, quel che è certo è che una comunicazione, reale o effimera, c'è. I fantasmi che Anedda intravede, che irrompono nella sua quotidianità, abbattano la cortina di fumo che separa realtà diverse ma sovrapposte e ci spingono a rivalutare il nostro rapporto con l'*altrove*. La sua poesia si colloca proprio lì, in quell'intersezione tra ciò che è reale e ciò che forse non è irreali, è solo reale in modo differente, ed è in quello spazio che l'idea del “polimorfismo esistenziale” può sussistere, prendere effettivamente forma. I suoi componimenti «sono luoghi di transizione e di ricerca, di indeterminazione e di passaggio, come gli spazi-soglia dove è esposta la “vita nuda”» (Bentivegna 2015). Ecco allora che quella di Anedda non è «una parola che si impone, ma una parola-nome per i nomi cancellati, una parola-spazio che sbriucioli i secoli e faccia parlare tra loro creature di tempi diversi, contro la morte» (Anedda 2000, p.54).

A tal proposito, potremmo forse dire, senza spingerci troppo oltre, che quello della poetessa assomiglia molto al tentativo di costruirsi un proprio *altrove*, un “luogo di pace”, possibilmente nell'intento di esorcizzare la paura della morte e il dolore della perdita. Un *altrove* che non si figura come un *dopo*, ma come un *mentre*, ovvero non temporalmente posteriore alla vita, ma ad essa contemporaneo, in essa sussistente. Come se fosse davvero possibile sconfiggere il solco oscuro e inconfondibile della propria fine creando uno spazio luminoso che si contrapponga a quel buco nero, schivando i morsi voraci del tempo. Tra le parole e gli spazi bianchi della sua poesia, allora, Anedda non solo trova *tregua*, ma

anche la possibilità di un'apertura allo strazio della tragedia esistenziale. «Anedda si trova davanti una realtà che si dissolve lasciando dietro di sé pulviscolo e frammenti. Attraverso questi cerca (...) di fermare nell'attimo di un verso, di una parola, ciò che ben presto non ha più nemmeno il proprio nome.» (Adamo 2018, p.157). Siamo esseri mortali, autodistruttivi per natura. Ogni cosa attorno a noi è destinata a perire: “tutto si crea e tutto si distrugge”. Immersi in quest'aura di morte e devastazione, ecco la funzione della poesia di Anedda, ecco la funzione riparatrice del «gesto del rammendo»: rimettere insieme i pezzi, ricostruire, ridare voce a chi l'ha perduta, raccogliere l'eco di un passaggio e conservarlo, proteggerlo, incastarlo su un foglio bianco e renderlo a suo modo eterno, immortale. Darci la possibilità di vivere il *qui e ora* e al contempo *l'altrove*, rendere forse più accettabile l'idea della morte, illuderci che in fondo non dobbiamo per forza disperare per ciò che è perduto.

In questa concezione di un poetare che è «gesto del rammendo», ogni componimento è occasione di scontro e incontro tra anime distanti e «una voce si protende nello spazio e nel tempo per raggiungerne un'altra, per stimolare una reciproca donazione di senso» (Donati 2020, p.17). Le voci di questo e altri mondi si intersecano nello spazio poetico, dove ogni confine scompare e noi ci ritroviamo in piedi uno di fronte all'altro, e nell'annullamento delle distanze, riconoscendoci simili, in balia dello stesso destino, soggetti alle stesse dinamiche della natura, possiamo fermarci, guardarci e stringerci la mano. La poesia diventa allora uno specchio in cui riscoprire sé stessi nell'incrocio di uno sguardo, nel riflesso proprio e dell'altro, e nella carezza di questa sintonia, di questa comunanza, percepire la possibilità di un barlume di senso: «la poesia non è diversa da una stretta di mano» (Anedda 2009, p.135).

Ma ancora: “perché scrivere?”.

Quella di Anedda non è solo poesia esistenziale, non è solo poesia sulla vita, sulla morte e sulla perdita. È poesia che si sbilancia, che prende posizione anche rispetto al mondo e all'attualità. Andrea Cortellessa parla di «una delle pochissime scritture oggi in grado di misurarsi – con gli strumenti umani della poesia – con le emergenze del “mondo grande e terribile” di cui parlava Gramsci». (Cortellessa 2020). Anedda non si rinchioda in una torre d'avorio, non guarda “le cose umane e terrene” dall'alto, dalla posizione privilegiata di chi riesce a vedere quello che tutti gli altri non possono vedere. La poetessa in “Geometrie” scrive: «davanti alla dismisura delle cose cerco di provvedere, / scendo nel

loro baratro» (Anedda 2018, p.14, vv.1-2). Ecco che il “mondo grande e terribile” non è solo oggetto di osservazione e registrazione. C’è un impegno, un’intenzione, una precisa direzione. Anedda non si limita a contemplare per poi lasciarsi sopraffare, non accetta di fermarsi, fare un passo indietro e ammutolire. «Dalla postura ricorrente dell’*osservatorio* (il *balcone* di leopardiana memoria), ci si protende sulla “dismisura delle cose” e il loro “baratro”» e lo sguardo «si spinge sino a sprofondare nei sedimenti terrestri soggiacenti all’Antropocene superbo e sciocco» (Cortellessa 2020).

In *Historiae* abbiamo diversi componimenti che rivolgono l’attenzione al mondo occidentale, con le sue luci, le sue ombre e le sue contraddizioni. Alla domanda “perché scrivere?”, allora, potremmo anche rispondere, con Anedda che cita Kafka in *Dal balcone del corpo*: «tra te e il mondo scegli il mondo» (Anedda 2007, p.35), dove “scegliere il mondo” significa non rintanarsi nel proprio io, non voltarsi dall’altra parte, ma volgere lo sguardo all’esterno, a quell’accadere che avviene al di fuori del nostro corpo, al di là del nostro *sporgerci*. La scelta della scrittura, insomma, come atto coraggioso, come intrepida opposizione al limbo dell’ignavia. La sezione “Occidente” di *Historiae* presenta tutti componimenti che *guardano al mondo*. In “Ghazal” Anedda scrive:

Come scroscia la pioggia sui tetti nella notte incipiente,
come rende accogliente la luce del forno
tra la pila dei piatti nell’ombra.
Lo sai, alcuni fuggono, altri sono macellati nel sonno.
A Levante il rosso confonde il nostro Occidente.
Il sangue stinge l’Eufrate.
L’intelligenza di cui facciamo vanto
risputa il passato nel presente. (Anedda 2018, p.63)

Dal punto di vista stilistico, questo componimento presenta una particolare attenzione al significante, al suono delle parole scelte. Troviamo infatti diverse consonanze: tetti - notte - piatti; incipiente - accogliente - Occidente - presente - Levante - vanto; macellati - Eufrate - risputa - passato; rende - confonde. Ma anche assonanze: scroscia - pioggia; rende - accogliente; forno - sonno. Oppure allitterazioni come: «nella notte incipiente» (n); «risputa il passato nel presente» (ps); «il sangue stinge» (s), «la pila dei piatti» (p). Evidenziamo anche l’anafora dei primi due versi, introdotti entrambi dal «come». E infine, la presenza della rima: incipiente - Occidente - presente. Questo lavoro sul

significante, e in particolare l'insistenza sui suoni *n* e *t*, conferisce ai versi una certa musicalità, ma anche rallenta il ritmo e rende meno scorrevole la lettura. Soprattutto i suoni *nt* e *nd* (sordo e sonoro) tendono a creare una sorta di nodo che invita a soffermarsi un momento di più prima di proseguire. L'esito è un dettato tagliente, duro, quasi "singhiozzante", che induce alla lentezza, e quindi alla riflessione. Inoltre, la prima parte del componimento, ovvero i primi tre versi, risultano più scorrevoli, legati dall'anafora del «come», mentre dal «lo sai» del verso 4 prevale la paratassi, con frasi brevi che coincidono con la lunghezza del verso, quasi una sorta di telegramma.

In "Ghazal" risulta evidente cosa significhi per Anedda la scelta del mondo e della scrittura. Non aperta denuncia, forse. Non una parola che grida vendetta o che tenta di infuocare le masse perché si riversino nelle piazze a protestare contro quel Potere tanto feroce e crudele da permettere un tale spargimento di sangue senza agire, o reagire. Nemmeno l'invito a una caccia alle streghe, all'esame di coscienza, all'analisi delle responsabilità. Piuttosto, la capacità di diventare davvero sguardo. Quello sguardo che potrebbe mancarci. Quello sguardo che non filtra, ma riproduce. Anedda ci mette di fronte a quelle cose a cui potremmo esserci abituati al punto da non riuscire più a vederle davvero. E lo fa con la semplicità e la nitidezza di versi che sanno essere di vetro: duri e resistenti, ma trasparenti. Non è cieca registrazione. Non è fredda annotazione. L'*io* in qualche modo fa incursione: la poesia non nega mai al pensiero il suo spazio. Ed è interessante notare come Anedda, anche in questi componimenti che *guardano al mondo* costruisca sempre due piani: uno più familiare, domestico, fatto di oggetti accumulati, di immagini quotidiane («come scroscia la pioggia sui tetti nella notte incipiente, / come rende accogliente la luce del forno / tra la pila dei piatti nell'ombra»), e poi, dal verso 4, lo squarcio sull'orrore dell'oggi, sulle guerre, sui migranti che affogano in mare. Ecco, questi due piani così accostati, ma così lontani fra loro, creano una sorta di straniamento. I primi versi ci portano dentro a una casa, in una notte piovosa. «La pioggia sui tetti nella notte incipiente» rende particolarmente rassicurante e accogliente la «luce del forno tra la pila dei piatti nell'ombra». Il *dentro* che si scontra con il *fuori*, ancora una volta. Il nido, la quiete rasserenante delle pareti domestiche, l'ambiente familiare della cucina, il piccolo focolare di uno spazio vissuto ogni giorno. Ma anche la luce, la luce che apre una tana nel buio. La luce che è "tregua", ancora una volta. Fuori il caos, le intemperie, il cielo che fa rumore, il buio della notte che inquieta e impone lo stato di allerta. Il *dentro*, insomma, isola di pace contro quel *fuori* in cui imperversano i mali del mondo. Al verso 4 lo stacco

netto con quel «lo sai», duro e diretto, schietto e deciso, che crea una pausa forte, nonché una cesura significativa, tra i primi tre versi di “Ghazal”, che ci fanno sentire l’aria di casa e il profumo della pioggia, e la seconda parte del componimento, impregnata di sangue, con lo sguardo rivolto a Levante. «Lo sai», scrive Anedda, *tu* che leggi «lo sai». Tu che leggi questi versi nel calore del *tuo* ambiente domestico, nella carezza della *tua* isola di pace, nella serenità del *tuo* posto sicuro, anche *tu sai* che al di fuori di quelle mura «alcuni fuggono, altri sono macellati nel sonno». Non c’è pace per tutti. Là fuori, dietro lo schermo dei nostri televisori, al di là di quella cortina di fumo, oltre il profumo assuefacente dell’indifferenza o dell’impotenza, c’è un mondo insanguinato: «a Levante il rosso confonde il nostro Occidente», «il sangue stinge l’Eufrate». Ecco allora che Anedda non lancia nessun allarme, nessun grido di avvertimento. Ma il pensiero si prende il suo spazio: «l’intelligenza di cui facciamo vanto / risputa il passato nel presente». L’uomo non impara la lezione, la storia non è “magistra vitae”. E noi, noi che leggiamo, siamo chiamati non a rispondere, non a reagire, ma a trovare il coraggio di restare in piedi di fronte a questi versi. Le parole di “Ghazal” sbriciolano i nostri scudi, ci penetrano come lame affilate e non si fermano a ripulirci del sangue versato.

Se per Anedda scrivere è osservare, momento di contemplazione e meditazione sulle cose del mondo, ecco che «guardare è prima di tutto un gesto etico, un non tirarsi indietro (dilatando lo spazio, congelando il tempo) che può arrivare a ferire chi lo esercita.» (Morra 2022). Per questo motivo in *La vita dei dettagli* la poetessa scrive: «alla domanda sul perché siano trentadue rispondo che ogni sguardo sostiene quello che può, in quel particolare momento di vita, e che l’ultimo dettaglio mi ha fatto sentire il peso di tutti i precedenti. Ho dovuto smettere, stabilire una tregua, scrivere pagine sagge.» (Anedda 2009, p.X). Esistere e resistere. Scegliere di stare sulle cose o voltarsi dall’altra parte, vivere il peso della contraddizione o respirare nella tregua? Quanta verità siamo in grado di reggere? Quanta porzione di realtà possiamo sostenere? Lo sguardo di Anedda si affaccia sul mondo, ma dal mondo non viene risucchiato. Di fronte al bivio della parola o del silenzio, la poetessa sceglie la poesia, che è parola e silenzio insieme, che è uno *stare tra le cose*, accanto alle cose, in mezzo alle cose, anche quando il pensiero vorrebbe alzare bandiera bianca. Ma c’è un costo da pagare.

In chiusura della raccolta *Historiae*, nell'ultima sezione "Futuro anteriore", troviamo due componimenti, "Contrasto" e "axaxa", che hanno il sapore di un congedo amaro. In "Contrasto" Anedda scrive:

Lo capite da sole parole,
non vi posso più mostrare
con voi faccio del male. Non posso continuare.
Non voglio ferire, non voglio lusingare
ma restare nel calore minimo di un cerchio familiare.
Dunque parole siate buone, andate nel silenzio
abbasserò la voce fino in fondo.
Dalla bocca già escono solo sciami di lettere
cartigli medievali.
L'incontro dei vivi con i morti è il nostro affresco.
Serve a rinunciare. (Anedda 2018, p.85)

Il componimento risulta diviso in due parti dal «dunque» al verso 6. La prima parte è costellata da verbi all'infinito che rendono invadente e ripetitiva la rima in -are: «mostrare», «continuare», «lusingare», «restare», così come l'aggettivo «familiare». Su cui insiste ulteriormente, in assonanza, il sostantivo «male» del verso 3. L'anafora del «non» ai versi 2, 3 e 4 e l'iterazione delle negazioni «non posso» e «non voglio» scandiscono un ritmo cadenzato e aumentano il pathos in una sorta di climax emotivo che culmina al verso 5, dove il «ma» seguito dall'infinito «restare» sembra reintrodurre un equilibrio. Se i primi versi reiterano con insistenza uno stesso motivo, ovvero la negazione del potere e del volere, il verso 5 si discosta, con un'affermazione che ha tutto il sapore del «calore minimo di un cerchio familiare». È l'immagine rassicurante del focolare domestico, delle mura della casa, degli affetti. Una piccola zona di comfort, la serenità del già noto. Le «parole» qui vengono personificate, e presentate alla stregua di mine vaganti, frecce che fanno breccia lì dove si nascondono quei mostri che bisognerebbe non risvegliare. Anedda scrive: «con voi faccio del male». È la rinuncia? La presa d'atto, forse, di aver detto troppo, di aver imprudentemente superato le colonne d'Ercole e di essersi avventurata in luoghi proibiti, che non è bene svelare *ai più*? Non tutti possiamo sostenere lo stesso peso, non tutti siamo in grado di sopportare il macigno della consapevolezza che la parola può portare con sé quando si inoltra negli abissi più

reconditi del mondo o della coscienza. Ma davvero c'è un momento, davvero c'è un confine giunti al quale ci si deve fermare? Davvero esiste una responsabilità di “censura” del dire, una linea oltre il quale la parola, e quindi la poesia, deve cedere il passo al silenzio?

Alla stregua di un congedo tradizionale, dopo il «dunque» che crea lo stacco tra prima e seconda parte del componimento, Anedda si rivolge direttamente alla sua poesia, ma non le chiede di andare in giro per il mondo a farsi ascoltare. Al contrario, invoca il silenzio: «dunque parole siate buone, andate nel silenzio» (con un'esortazione che formalmente somiglia molto a quelle che in “Sois sage” la poetessa rivolge ai suoi dolori: «siate gentili», «andate dentro il sogno»). Perché la scelta del silenzio? È stato detto troppo? Non c'è più nulla da dire? O forse, la parola è diventata tanto dolorosa da risultare insostenibile? La poesia smette di comunicare, il discorso si fa arruffato e insensato («sciami di lettere», «cartigli medievali»). Del resto, in “axaxa”, ultimo componimento della raccolta, Anedda scrive: «è duro il cammino verso ciò che è chiaro» (Anedda 2018, p.86, v.1). Allora forse, in chiusura della raccolta *Historiae*, l'autrice arriva ad abbracciare la consapevolezza che tutto ciò che è stato detto è sufficiente e sarebbe sbagliato spingersi oltre. Perché la strada verso la verità è scoscesa e lastricata di pietre aguzze e taglienti e il tempo e la vecchiaia impongono la saggezza di accettare che a un certo punto bisogna «rinunciare».

Ed è negli ultimi due versi di “Contrasto”, particolarmente cinici nella loro schiettezza, che Anedda sembra gettare davvero la spugna: «l'incontro dei vivi con i morti è il nostro affresco. / Serve a rinunciare.». C'è rassegnazione e una malinconica sconsolazione, un'arrendevolezza che fatichiamo forse a giustificare. Lei che ha scelto il mondo, lei che sceglie di stare in piedi di fronte all'esistenza e ai suoi traumi, lei che oppone la parola al silenzio, ora decide che è meglio ammutolire. Negli ultimi due versi di un altro componimento di *Historiae*, “Pelle, polvere”, l'autrice afferma che è la tragedia dell'esistenza quell'intercapedine da cui si origina la poesia: «questo resta, la polvere e i suoi atomi sparsi, / cateti e ipotenusi per il teorema che chiamiamo poesia» (Anedda 2018, p.18, vv.8-9). Di questo è fatta la poesia, dei resti che la morte lascia dietro di sé. Non la vita, non la pienezza dell'esistenza, ma la morte. Così la perdita e tutto ciò che il dileguo di ogni essere lasciano dietro di sé diventano linfa per la scrittura e i versi si impregnano di «polvere» e «atomi sparsi», la scia di un passaggio, le orme di chi va e la solitudine di chi resta. Ma allora quando Anedda scrive che l'«incontro dei vivi con i

morti», ovvero precisamente ciò di cui si nutre la sua poesia, «serve a rinunciare», che cosa ci sta dicendo? Forse che di fronte alla natura mortale della nostra esistenza, all'accettazione che quel ponte tra vivi e morti c'è ma è solo fittizio, non possiamo fare altro che addolcire la pillola («lusingare»), edulcorando la realtà, o gridare con forza alla consapevolezza, rischiando di lanciare una pietra troppo pesante, o troppo aguzza, contro qualcuno che non è in grado di difendersi («ferire»)? Forse la scelta di «restare nel calore minimo di un cerchio familiare» non è che l'umana reazione di chi ha già visto troppo, di chi ha già detto troppo. L'istintivo bisogno di lasciarsi accudire, di smettere di lottare e abbandonarsi all'intimità di una carezza. O addirittura, forse (prezioso?), quel «rinunciare» è un definitivo rinunciare all'esistenza e al suo peso? Contro la morte, la scelta della morte stessa.

La rassegnazione, o meglio la rinuncia, che leggiamo in “Contrasto”, diventa ancora più significativa se messa in relazione allo slancio di un componimento tratto da *Notti di pace occidentale* che sin dal titolo tenta proprio di rispondere alla domanda che ci siamo posti all'inizio, ovvero “Se ho scritto è per pensiero”. Lo riportiamo per intero in quanto particolarmente significativo per la riflessione che stiamo sviluppando:

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 nuvole.
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*
tremava più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino a togliere il peso
al peso nero del prato. (Anedda 1999, p.31)

In questo componimento Anedda dichiara: “scrivo perché sono in pensiero per la vita”. La scrittura come urgenza, ma anche come premura, come esigenza di sopprimere una preoccupazione verso il mondo che si genera dall’acutezza di uno sguardo che va *oltre*, *dentro* alle cose. Se penso, e in particolare, se penso alla vita, allora scrivo: «se ho scritto è per pensiero / perché ero in pensiero per la vita». È più di una scelta o di una predisposizione, è una necessità, un bisogno. Un gesto istintivo e imprescindibile: osservare e meditare per scrivere. Quando Rainer Maria Rilke, nelle *Lettere a un giovane poeta*, interroga il suo destinatario, l’aspirante poeta Franz Kappus, sul valore della poesia, scrive: «entrate in voi stesso, cercate il bisogno che vi fa scrivere: esaminate se trae le sue radici dal profondo del vostro cuore. Confessate a voi stesso: morireste se vi fosse vietato di scrivere?» (Rilke 2015, p.36). Ecco, quando Anedda afferma «se ho scritto è per pensiero» non sta cercando di giustificarsi al lettore, ma sta tentando di rispondere a quella domanda, semplice ma radicale, a cui uno scrittore non può sfuggire: *io devo scrivere?* Ecco, la risposta dell’autrice è che la domanda non sussiste nemmeno. La scrittura è necessaria e imprescindibile di fronte al solo atto di produrre un pensiero. Come se il solo riflettere sull’esistenza, sul mondo, sul nostro *stare nelle cose*, non potesse prescindere dal farne parola scritta. Ecco che allora, se cartesianamente *esistiamo perché pensiamo*, cioè è l’atto del pensare che verifica la nostra esistenza, il nostro solo esistere implica necessariamente la scrittura. E da qui l’esigenza inderogabile di associare all’esistenza un discorso sull’esistenza. Non solo il pensiero per la vita, quanto ancor più semplicemente il proprio *essere nella vita*, spinge un poeta a poetare, un musicista a suonare, un attore a recitare. L’arte è l’essenza stessa del proprio abitare un corpo e la sua espressione al di fuori di esso solo un prolungamento naturale della propria anima. Eppure, le affermazioni «ho scritto», «scrivevo», che diventano poi degli imperativi, delle auto-esortazioni, «scrivi, dico a me stessa» (significativa a tal proposito l’evoluzione dell’anafora: «ho scritto», «scrivevo», ma poi «scrivi», «e scrivo», «scrivi»), ci fanno

pensare che Anedda abbia in realtà un rapporto travagliato con la scrittura, come se l'innata esigenza di trasformare l'osservazione e la riflessione in un componimento in versi, o in una pagina in prosa, si scontrasse contro qualcosa che spinge a «rinunciare». Quello «scrivi» diventa allora un imperativo, un'esortazione a non gettare la spugna, a non "lasciare andare", e a ribadire non tanto al lettore, quanto più a sé stessa, che ci sono le ragioni per scrivere, che il mondo, anzi, necessita della scrittura. E questo imperativo, questa auto-esortazione a non abbandonarsi allo scetticismo o al nichilismo, ma a trovare sempre una ragione per impugnare la penna e incidere versi su un foglio di carta, come uno scalpello nella roccia, ci ricorda Franco Fortini, e in particolare, la seconda strofa di "Traducendo Brecht", poesia della raccolta *Una volta per sempre* (Grasso 2015):

Scrivi mi dico, o dia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

Fortini si interroga sul ruolo della poesia nella società contemporanea e mette a confronto la sua condizione con quella del poeta e drammaturgo Bertolt Brecht, che con i suoi versi denunciava i mali della società, e quindi agiva in qualche modo sul suo presente, non restava in disparte. Ma ciò che un tempo affliggeva l'essere umano non è ciò che lo affligge oggi. Le dinamiche sono cambiate, le forme di oppressione sono più subdole. Cosa può fare allora il poeta? Perché non arrendersi all'annichilimento dei buoni intenti? Fortini con il verso «nulla è sicuro ma scrivi», Anedda con il verso «scrivi perché nulla è difeso», i due autori rispondono allo stesso modo. Entrambi scelgono di reagire. E la reazione all'annichilimento dell'esistenza non può che essere la scrittura. *Nulla è sicuro, nulla è difeso*, ma la poesia è quello spazio in cui la fragilità del mondo può trovare conforto. «La poesia non muta nulla», ma rinunciare equivale ad arrendersi all'inutilità della natura transeunte e finita di ogni essere, all'impotenza e all'insensatezza del suo agire, o del suo pensare. E, infine, del suo esistere. Perciò, anche di fronte al «niente» che producono i versi di Fortini, come quelli di Anedda, al loro impatto *nullo* sulla storia e

sulla vita degli uomini e del pianeta, scrivere resta l'unica possibile carezza alle debolezze e ai traumi di questa esistenza.

Lo sguardo del poeta può essere rivolto al mondo come a sé stesso. Così, Anedda scrive «per gli esseri felici», «per la sera che di colpo crollava sulle nuche», «per la pietà del buio», «per ogni creatura che indietreggia con la schiena premuta a una ringhiera», «per l'attesa marina» (e qui notiamo l'aneddiana forma dell'elenco costruita con l'iterazione insistita del «per»). I suoi versi, insomma, tentano di dare voce alle cose del mondo che una voce non ce l'hanno, e ai cosiddetti “perseguitati”, ai “sopravvissuti”, ai deboli, a chi una voce dovrebbe avercela ma gli è negata. E poi c'è una necessità più intima: «per avanzare più sola nell'enigma / perché gli occhi mi allarmano». L'osservazione come modo di vivere. Lo sguardo sulle cose diventa una forma di appropriamento: «e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta / (...) sulla terra del viale». L'occhio cattura, la penna colleziona e conserva frammenti e dettagli di mondo, e la parola, il discorso sulle cose, sembra essere forse l'unico modo per avvicinarvisi davvero, conoscerle e possederle, farle proprie. Perché gli occhi «allarmano»? Verrebbe da dire che è proprio in questa espressione, e nella scelta di questo verbo in particolare, che si riassume il motivo dell'esigenza. La scrittura è un richiamo, è percepire una discrepanza, una contraddizione, è vedere in una crepa il difetto, l'imperfezione, ma anche un'apertura, un'opportunità, una finestra su qualcosa di fronte alla quale soffermarsi, e scavare. È l'impulso a farsi trovare presenti, a rispondere a una realtà che chiede di essere avvicinata e rivelata.

Ma soprattutto, ci dice l'ultima strofa, «scrivere per proteggere ciò che con fatica e pena esiste (...), scrivere per alleggerirsi e alleggerire, per alleviare la realtà che ci trema di fronte, e dentro.» (Donati 2020, p.106). Perché se il mondo è fragile, se l'esistenza è appesa a un filo, se l'essere è continuamente sotto attacco, la parola è ancora più debole e necessita di non essere abbandonata: «scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco trema più fragile del bosco». E qui Anedda va a toccare una corda delicata: cos'è il linguaggio? Come preservarne il valore? Ogni uomo si relaziona con sé stesso e con ciò che lo circonda tramite la parola. La parola che prima viene pensata e poi viene detta o scritta. Il pensiero è a livello intimo e individuale, non fuoriesce dalla mente di chi lo produce. Ma ha forma di parola. È un discorso, un monologo che chi è dotato di intelletto non può fare a meno di ospitare nel proprio *io* ogni giorno. Ecco che il linguaggio è il mezzo che utilizziamo per plasmare e rendere intellegibili i collegamenti e le relazioni

che instauriamo fra le cose e il nostro modo di percepire le cose stesse. Nel momento in cui decidiamo di esprimerci verbalmente (che sia oralmente o per iscritto) stiamo solcando i confini del nostro *io* per fuoriuscire nel mondo, stiamo dando modo insomma al nostro pensiero di non restare fine a sé stesso, di non limitarsi a sussistere, ma di agire, di diventare atto, di creare contatto e condivisione. Quello di Anedda è un avvertimento a non dare per scontato il nostro linguaggio, perché ogni *parola*, che primariamente non è che un insieme di suoni arbitrariamente scelti e composti, porta con sé una *cosa*, e come quella cosa fatica a definirsi, allo stesso modo la parola fatica a definire. Non esiste un discorso slegato dal referente del discorso, altrimenti il linguaggio smette di essere significativo, diventa insensato e fine a sé stesso, ovvero perde la sua natura, non è più veicolo di pensiero.

CAPITOLO 2

UNA BREVE DIGRESSIONE...

L'AURA DI MORTE IN RITSOS E ANEDDA

2.1 Ghiannis Ritsos, Il ritorno di Ifigenia

Per terminare questa riflessione sui motivi dell'opera aneddiana, ci è sembrato interessante inserire una breve digressione sulla possibilità di ritrovare, pur nella distanza che allontana i due autori, una certa *aura aneddiana* in quello che viene considerato uno dei più grandi poeti greci del ventesimo secolo, Ghiannis Ritsos (1909 - 1990). Questa prende vita dalla lettura del suo capolavoro, *Quarta dimensione* (Ritsos 2020), raccolta poetica pubblicata per la prima volta nel 1977, che comprende 17 monologhi drammatici ispirati ai personaggi più noti della mitologia e della letteratura classica. Una lettura personale, che ha scorto nel poemetto *Il ritorno di Ifigenia*, appartenente alla raccolta, delle ombre dei versi dell'autrice sarda, in particolare riguardo la tematica esistenziale, e che ha suscitato le riflessioni che seguono. Riflessioni che, lo ribadiamo, non hanno la pretesa né l'intenzione di avvicinare integralmente i due autori o di supporre una reale contaminazione, ma solo di evidenziare alcuni *profumi comuni*.

Il ritorno di Ifigenia è una riscrittura della tragedia euripidea. Agamennone vuole sacrificare la figlia Ifigenia all'altare della dea Artemide in seguito alla predizione dell'indovino Calcante sul viaggio verso Troia. Ma, se in Euripide la figlia del re degli Achei viene immolata e muore, in Ritsos si ipotizza che, per la compassione della dea, sia una cerva ad essere sacrificata al posto di quest'ultima. Così Ifigenia viene relegata in esilio, creduta da tutti morta, e solo dopo molti anni fa il suo ritorno a casa. Nell'opera del poeta greco, viene data per scontata la vicenda mitologica e all'eroina è affidato il compito di ricostruire la sua vicenda esistenziale, in un lungo monologo, direttamente a partire dal suo ritorno a casa. Tra i vari aspetti che andrebbero sottolineati, lo psicanalista Enzo Lamartora afferma che, rispetto alla tragedia di Euripide, l'*Ifigenia* ritsiana presenta un «abbassamento drammatico» e uno «slittamento dal tragico» (Lamartora 2010): l'eroina, infatti, accetta il proprio destino, non opponendosi alle ragioni altrui, e l'azione viene assorbita interamente dal racconto. La staticità, l'assenza di moto, in qualche modo, già rendono quest'opera affine alle *Historiae* aneddiane, che sin dal titolo si propongono di *narrare*, anche se poi quello che effettivamente fanno è piuttosto *mostrare*,

visualizzare, inquadrare. L'osservazione e la meditazione producono perlopiù versi "fermi", che annotano e registrano, che fissano un'immagine, che fotografano prediligendo l'inquadratura statica di scene colme di stanze, finestre e pareti e dei cosiddetti «arnesi del vivere» (Donati 2020, p.47).

Dal punto di vista formale, i poemetti di *Quarta Dimensione* possono essere definiti «soliloqui ritmici», «inquadrati fra righe in prosa che ci narrano l'ambiente» (Ritsos 2020, p.9). La poesia è un nocciolo racchiuso in un guscio di prosa: antefatto e chiusa. Ezio Savino evidenzia come «in questa prosa lirica (...) irrompe il senso della realtà quotidiana. È il cristallo del verismo, da romanzo, perfino da fiction» (Ritsos 2020, p.10). E questo avvicina molto la scrittura del poeta greco a quella della nostra autrice sarda. I versi di Anedda sono impregnati di domestico, ordinario, abituale: borse della spesa, piatti da lavare, vestiti da ricucire. È la realtà che entra nel foglio bianco, e inaspettatamente, proprio per il suo essere *nuda e cruda*, crea un lirismo insolito, ma pienamente emotivo. A volte, si ha quasi l'impressione di essere partecipi delle riprese in tempo reale di una giornata qualunque, di una persona qualunque. Ma l'effetto non è mai di piattezza o monotonia patetica. I versi di Anedda arrivano sempre duri, dritti e taglienti come lame di coltelli. Per l'opera di Ritsos, Ezio Savino parla de «la salsa piccante della quarta dimensione» (Ritsos 2020, p.10). Cos'è la quarta dimensione? In fisica, con Einstein, si parla di spazio-tempo quadridimensionale, in cui, ovvero, alle coordinate spaziali (lunghezza, larghezza e profondità) si aggiunge un'ulteriore coordinata: il tempo. È in questa dimensione che occorrono ed esistono tutti gli eventi del nostro Universo. Nella finzione letteraria dell'opera di Ritsos, invece, è la figlia impazzita di un'antichissima famiglia greca che si propone di rivelarci la natura di ciò a cui il titolo dell'opera si riferisce. Esistono 4 strati di questo «complicato impasto» (Ritsos 2020, p.11). I primi due livelli sono intrecciati e inseparabili: il passato, in cui si apre lo scenario mitologico, che permette a Ritsos di creare uno spazio idoneo al suo messaggio; e su questa base, si distende la vita privata del poeta, la sua memoria individuale. Il terzo livello, invece, è quello della contemporaneità, dell'attualità, della storia della Grecia negli anni in cui Ritsos ha vissuto, in pieno Novecento: guerre, fascismi, invasioni, colpi di stato. Del resto, Ritsos scrive questi poemetti mentre si trova detenuto nei campi di concentramento a causa della dittatura militare dei colonnelli (1967-1974). Che cosa si impone, allora, su questi tre strati? «La quarta dimensione è quella che, didascalicamente, si definisce mito. La poesia infrange le didascalie. Non il mito: la verità del tempo.» (Ritsos 2020, p.12).

Insomma, la ricerca dell'archetipo e la sua riproposizione oggi, la rottura dei confini, la contaminazione di passato e presente, di finzione e realtà. La necessità del mito, dell'immaginifico, per spiegare e per spiegarci il mondo in cui viviamo, le dinamiche dell'uomo, l'esistenza. La storia umana che segue una linea dritta e continua, verso un orizzonte non definito, ma che sembra ritornare sempre a certi incroci, a certi punti ciechi: le guerre di potere, le battaglie d'amore, la sete di vendetta e l'odio, ma anche le lotte per la giustizia contro ogni forma di oppressione o limitazione di libertà. Ritsos usa il mito come arma contro la censura, ma anche come veste di seta delicata, che ricopre, lasciandola intravedere, la pelle raggrinzita del reale: «questi poemetti (...) trapuntano il mito nei giorni e nei territori che ci appartengono, oggi.» (Ritsos 2020, p.13). E sempre Ezio Savino scrive: «il mito non è ricordo di fiaba, né ricamo d'immaginazioni poetiche, ma l'autentico, tetragono linguaggio dei fatti, la struttura sepolta sotto i dispersi cascami dell'esperienza, e l'artista ha il dovere morale, profondamente politico, di farcela splendere innanzi.» (Ritsos 2020, p.13). Anedda non si serve del mito come Ritsos, ma allo stesso modo sente l'impegno di doversi fare occhio e voce, di metterci di fronte a ciò che non vogliamo vedere e a ciò che non vogliamo sentire. E il risultato è lo stesso, perché la "quarta dimensione" ritsiana poi non è che «un punto di non ritorno», in cui «il mito si estingue» e «entra la vita con la sua pienezza ingombrante» (Ritsos 2020, p.16).

2.2. Gli «arnesi del vivere», la casa, l'elenco

Gli «arnesi del vivere» con cui ci scontriamo di continuo nei versi di *Historiae*, li ritroviamo proprio nel poema ritsiano, che sembra aver ispirato molto dell'immaginario aneddiano. Rispetto a quanto analizzato nel capitolo precedente, infatti, ci sembra evidente l'analogia e la vicinanza di oggetti e immagini che costituiscono sin dagli esordi il suo repertorio lessicale e figurativo, e che abbiamo qui raccolto (indicheremo fra parentesi solo le pagine da cui sono tratte le citazioni, poiché tutte si riferiscono alla medesima opera: Ritsos 2020): «tra l'erba secca, le ortiche, i rovi» (p.154), «ossa, bottoni» (p. 155), «i piatti in cucina» (p.156), il «cappotto vuoto appeso all'attaccapanni dell'ingresso» (p.160), «la vecchia lavora ai ferri» (p.160), «il tessuto sul gomito» (p.157), «le case non hanno muri (...); non sono neanche di vetro» (p.159), «una coperta di lana piegata o gli stivali» (p.160), «i morti distesi sullo stesso grande letto di ferro» (p.160), «i leoni di pietra (...) sono di vapore» (p.160), «una sorta di sfavillio di vecchi incendi sulle colline o un indefinito bagliore» (Ritsos, p.163), «l'odore delle pietanze saliva dalla cucina sulle scale» (Ritsos, p.162), «il contatto pelle a pelle» (Ritsos, p.164), «mentre dentro l'armadio cambiavano i vestiti» (Ritsos, p.165), «le lunghe ombre che si arrampicano sui muri (...) creano archi là dove non esiste niente» (p.168), «i letti dei morti» (p.168), «come sono profondi i mattini, con la loro profondità chiusa dalla luce» (p.168), «quando bevi il caffè guardando i vetri delle finestre e dietro i vetri, e i vetri sono sporchi, e la luce su di essi piatta» (p.168), «in aria resta l'odore insidioso» (p.169), «sembrava baluginare di mille colori la sua pelle» (p.173).

Non esplicheremo i vari riferimenti aneddiani a questo lungo elenco di oggetti o espressioni che accomunano i due autori, poiché riteniamo siano facilmente rilevabili dall'analisi dei motivi dell'opera già affrontata nei capitoli precedenti. Ci soffermeremo piuttosto su altri aspetti.

Uno di questi è l'ambiente domestico, «il luogo maggiormente frequentato dalla relazione tra vivi e morti» (Verbaro 2015, p.31), nonché uno degli spazi aneddiani prediletti. In *Ifigenia*, come in *Historiae*, è presente la *casa*. La casa che accoglie l'eroina di ritorno dall'esilio si confonde con la casa del poeta greco, un ambiente spettrale: «la dimora si sfarina nei ricordi, tra i fantasmi attutiti della servitù e i grandi piatti sbreccati in cui si servivano pesci interi agli ospiti di un'ora, trapassati anche loro» (Ritsos 2020, p.26). Ecco, dal punto di vista stilistico, ci sembra di poter affermare che, anche in Ritsos, come in Anedda, l'ambiente domestico viene in qualche modo definito tramite sineddoche:

Senza entrare nelle case, vedi le persone
trasportare oggetti senza peso da una stanza all'altra,
una cassa, un mazzo di fiori, un grande quadro,
una coperta di lana piegata o gli stivali del guardiano notturno,
una spazzola, la scopa, una bottiglia sigillata (Ritsos 2020, p.159)

Questa “composizione per tasselli” la ritroviamo nei componimenti aneddiani, come “Te lucis ante”, in cui leggiamo: «svuoto le buste della spesa senza mettere ordine davvero. / Salgo su uno sgabello, prendo dallo scaffale più alto / un barattolo di sugo. (...) resti da cucinare, immondizia, piatti da lavare.» (Anedda 2018, p.78, vv.3-5, 9). Elenchi di faccende domestiche, quadretti di *consueta quotidianità* e oggetti che appartengono agli ambienti della casa, che ne riempiono le mura e in qualche modo la definiscono. Tutti elementi che senza dirlo ci fanno capire dove ci troviamo, delineano uno spazio, ci aiutano a ricostruirlo, a ricrearlo, a immaginarlo. I «resti da cucinare», l'«immondizia», i «piatti da lavare» sono immagini che creano vicinanza e familiarità con chi legge perché risultano *straordinariamente ordinarie*. Sono le cose di ogni giorno, quelle che ci accomunano un po' tutti e che sorprendentemente entrano in poesia. Ecco, questa che potremmo definire una “composizione per sineddoche”, affine a entrambi gli autori, si serve di un espediente stilistico che effettivamente risulta pervasivo nel modo di costruire i versi non solo dell'autrice sarda, ma anche del poeta greco: la predilezione per le lunghe elencazioni. Tessere che accostate l'una all'altra vanno a riempire e a definire una scena, ma anche solo a creare la climax tramite l'accumulo di *oggetti* o *azioni*. In *Ifigenia* leggiamo: «una cavezza legata ancora all'albero, / e il cavallo fuggito, e il cane e la pecora fuggiti, / un chiodo nel muro, colline, isole, depositi di tabacco, una brocca, / l'angolo della metopa di un tempio, un fanale sul promontorio» (Ritsos 2020, p.158). In “*Historiae 2*”: «il libro putrefatto dalla pioggia, l'argilla che ha smottato, / la terra stride, i piatti crollano, / i muri si scollano dai quadri» (Anedda 2018, p.58, vv.1-4).

È da notare, inoltre, che questi lunghi elenchi sono costruiti anche tramite iterazioni o anafore. In un passo di *Ifigenia*: «dietro la porta, dietro i nostri abiti, dietro la nostra morte, / dietro i nostri occhi, dentro il buio ondeggiante, / dentro le stanze invecchiate con le lunghe tende cadenti» (Ritsos 2020, p.167), con la ripetizione delle preposizioni *dietro* e *dentro*. Allo stesso modo, in “Clima, isole, scorie” di *Historiae* leggiamo:

Quanta pioggia che dorme

tra la mandria di nubi quanti
sciame 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. (Anedda 2018, p.7)

Evidenziamo qui in apertura l'anafora «quanta...quanti...», resa meno esplicita dall'enjambement del secondo verso che anticipa il «quanti» al verso precedente, legando in questo modo maggiormente la prima parte del componimento, e incrementando così il ritmo. E poi ai versi successivi l'iterazione del «senza». La ripetizione, insomma, al servizio dell'elencazione, dell'accumulo di soggetti diversi che appaiono uno dietro l'altro un po' come flashes improvvisi e che, in qualche modo, contribuisce ad aumentare la climax.

2.3 Lo sfilacciamento tra la vita e la morte

Ci sono dei passi del poema ritsiano che vogliamo analizzare più da vicino perché a nostro avviso racchiudono la concezione esistenziale aneddiana e risultano quindi significativi per il nostro confronto con l'opera *Historiae*. I versi di *Ifigenia* che riportiamo, in particolare, sembrano davvero costituire il sostrato di alcuni componimenti aneddiani:

I morti

sempre e dovunque sono più numerosi dei vivi. Non parlano –
perciò il silenzio si infittisce. Tuttavia ascoltano;
sentono prima ancora del rumore; sentono i nostri passi
prima che ci alziamo dal letto a prendere
un bicchiere d'acqua dal rubinetto. E l'acqua
ha un tepore diaccio, come se l'avessero tenuta loro
tra le mani a coppa, dentro il muro, nel buio. (Ritsos 2020, p.155)

Da notare qui la presenza dell'*acqua*, elemento centrale in *Historiae* (nella raccolta compare ben 21 volte) e del *buio*, con il consueto contrasto chiaroscurale che contraddistingue gran parte dei componimenti aneddiani e che ritroviamo in “Perlustrazione 2”, per esempio, dove il chiarore della luna e la luce della torcia si contrappongono al buio della notte: «di notte per non svegliare nessuno con la luce / lascio che una torcia tenuta accanto al letto / mi guidi per tutto il corridoio» (Anedda 2018, p.57, vv.1-3). Infatti, se già in *Historiae* il contrasto tra *luce* e *buio* risulta un importante elemento riconoscitivo dello stile aneddiano e lo ritroviamo continuamente nei vari componimenti, in *Ifigenia* il «nucleo metaforico del poema» è «tutto giocato sull'alternanza tra luce ed oscurità, o meglio, tra luce e desolazione» (Lamartora 2010). A dimostrazione di questo, il fatto che, se in *Historiae* la parola *luce* compare 16 volte e la parola *buio* 7, in Ritsos la *luce* viene citata per ben 24 e il *buio* è evocato in 21 situazioni. In *Ifigenia* la *luce* assume quasi la fisionomia di una chiamata:

(...) – forse sono
due dei tre pappagalli della madre
che aveva insegnato loro a dire (ti ricordi?)
nient'altro che la parola “luce”; e ancora “luce”, in ogni momento, in tutte le stagioni,
e se a volte si svegliavano di notte, “luce”, “luce”, “luce”,

anche se erano spente le lucerne e non c'era la luna,
soprattutto quando non c'era la luna. (Ritsos 2020, p.157)

Questo è solo un esempio, ma sono numerosi i passi in cui si ripresenta questo richiamo. Perché la madre dell'eroina insegna ai pappagalli proprio questa parola e solo questa parola? E perché viene pronunciata soprattutto quando non c'è la luna? Da una parte, la necessità di rievocare la luce nel buio della notte, *contro* il buio della notte, in assenza del chiarore lunare, in una sorta di battaglia, di lotta contro l'oscurità, forse come metafora della vita che si oppone alla morte? Dall'altra, la luce rievoca sicuramente la madre e quando Ifigenia sente i pappagalli sussurrarle questa parola all'orecchio non può che ripensare a lei. E allora la luce, in questo senso, diventa forse anche il tramite tra vivi e morti, tra chi c'è ancora e chi non c'è più. Una sorta di tunnel luminoso tra le due dimensioni. Del resto, eravamo polvere di stelle prima della vita e torniamo polvere di stelle dopo la nostra morte («scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci», Anedda 2018, p.12, v.8). Tra il respiro e la dissoluzione solo un bagliore. Abbiamo già visto come in Anedda la luce si contrapponga al buio come momento di tregua dal dolore esistenziale. Gli spiragli, i raggi che filtrano dalla finestra, gli angoli luminosi sono le piccole epifanie di ogni giorno. Spazi su cui lo sguardo si sofferma, fermando il tempo. Ma anche occasioni di meditazione, di immersione nei luoghi più sperduti del pensiero:

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. (Anedda 2018, p.8, vv.1-3)

È uno scenario pervaso dalla luce. Dopo l'oscurità della notte, l'alba rischiarava l'ambiente esterno, ma anche quello psichico, mentale, e crea lo spazio per il pensiero. Il sole che sorge, scandendo i giorni, mostrandoci il tempo, dandocene un'immagine concreta, permettendoci di *vederlo*, deve darci speranza, deve farci «coraggio». Coraggio per cosa? Forse, coraggio per affrontare quello che ci spaventa di più. Forse, coraggio per sostenere il peso dell'esistenza, per «prendere senza ira» il nostro «nulla fra le dita». Per fronteggiare, insomma, l'apparente insignificanza del nostro essere qui sulla Terra, la nostra transitorietà, il nostro breve passaggio. E tentare di darci un senso, uno scopo.

«Perlustrare te per prima», scrive Anedda. Cominciare col guardarsi dentro, mettersi spalle al muro, di fronte a uno specchio, a fare i conti con sé stessi, con le proprie paure, con le proprie insicurezze, con i pensieri più difficili da sopportare, con ciò che non siamo in grado di sostenere. E la luce «dissolve ciò che deve». Uccide i nostri mostri, porta via la paura. Se il sole sorge ogni giorno, possiamo farcela anche noi. La morte spazza via tutto quello a cui con tanta fatica ci ostiniamo di credere, ci addolora della perdita, ma la vita va avanti e il tempo non si ferma per nessuno.

Terminato questo breve inciso sul rapporto tra luce e buio che in qualche modo accomuna i nostri autori, torniamo al primo passo ritsiano sopracitato. Dal punto di vista più tematico, questi versi non possono non farci pensare alla folla di morti e spettri che abitano i componimenti di *Historiae*. Qui, come in Anedda, «i morti (sempre in maggioranza sui vivi) sembrano quieti sotto le grandi volte di pietra. In realtà sono vigili, sentinelle del tempo.» (Ritsos 2020, p.26). Entrambi gli autori raffigurano *chi c'è e chi non c'è più* come un'unica grande comunità di presenze-assenze che abita una stessa dimensione.

Ma il parallelismo con “Perlustrazione 2” che abbiamo proposto, nasce, soprattutto, dal verso ritsiano «prima che ci alziamo dal letto a prendere / un bicchiere d'acqua dal rubinetto» (Ritsos 2020, p.155), immagine che viene ripresa da Anedda proprio nella prima parte del componimento:

Di notte per non svegliare nessuno con la luce
lascio che una torcia tenuta accanto al letto
mi guidi per tutto il corridoio,
stretto, senza finestre fino al varco del bagno
e poi della cucina dove bevo
notando con la coda dell'occhio
come il cielo schiarisca e si rifletta
– cerchiato dalle nubi – sull'acciaio dei tubi. (Anedda 2018, p.57, vv.1-8)

Il chiaroscuro di luci e ombre che si intrecciano, i raggi di luna che tagliano il buio della notte, e l'autrice che si alza dal letto per bere un bicchiere d'acqua in cucina («sentono i nostri passi / prima che ci alziamo dal letto a prendere / un bicchiere d'acqua dal rubinetto») e che, come ci dicono i versi di Ritsos, si muove tra gli spettri dei morti. Perché noi tutti ci muoviamo tra gli spettri dei morti: «i morti sempre e dovunque sono

più numerosi dei vivi». È sorprendente come le parole del poeta greco racchiudano esattamente quello che per Anedda è un motivo fondamentale della sua opera: i morti stanno tra i vivi, abitano due dimensioni contemporanee, parallele, adiacenti e *chi non c'è più* si muove tra *chi resta*. In “davanti agli armadi dei morti (3.)”, Anedda scrive: «era lei, nel vapore salito dai cespugli?» (Anedda 2018, p.50, v.1). Sono gli spettri che invadono il nostro quotidiano, chi abbiamo perduto che ci si ripresenta innanzi, al limite tra ciò che è reale e ciò che non lo è. In *Ifigenia* leggiamo: «mentre vicino a loro, a fianco a fianco, i morti / guardano, senza mangiare, i movimenti meccanici delle loro labbra. E la mela / ch'era rotolata sotto il tavolo, e dopo / sotto il divano ed era scomparsa / (...) l'aveva calciata il piccolo morto» (Ritsos 2020, p.166-167). Immagine iconica della presenza dei morti attorno a noi, del loro *permanere* in questo mondo, pur essendo *trapassati* nell'altro.

E quando Ritsos, riferendosi all'acqua, scrive «come se l'avessero tenuta loro tra le mani a coppa, dentro il muro, nel buio», non sta forse alludendo a quello stesso motivo legato alla perdita tanto caro ad Anedda? *Dentro* il muro. La scia del passaggio di ogni creatura sulla Terra viene trattenuta da ciò che non ha respiro, dagli *oggetti* che inermi si fanno spettatori della condizione esistenziale umana e della sua ineluttabile transitorietà, “collezionando” respiri e orme. Come nella poesia “Amore” di *Historiae*, già analizzata nei capitoli precedenti, in cui il padre dell'autrice abbraccia i vestiti della moglie defunta, forse sperando di ritrovarla intrappolata nell'odore o nella morbidezza dei tessuti: «quando morì mia madre mio padre radunò i vestiti, / se li mise sul petto, un cumulo di stoffa / e restò a lungo così, sotto quel peso di calore» (Anedda 2018, p.54, vv.9-11). Così *qualcosa* di chi abbiamo perduto resta impregnato nella presenza fisica di ciò che ha sperimentato un suo contatto. Ritsos parla della “legge della perdita”: «come si apprende bene, lentamente, / la legge della perdita (della perdita legittima e definitiva) / e quella del ritorno, più profonda (della non perdita).» (Ritsos 2020, p.159).

Ma quell'espressione «dentro il muro, nel buio» ci ricorda anche gli *spettri*, il “polimorfismo” aneddiano. I morti affollano gli spazi in cui esistiamo e si celano *dietro* alle cose, *dentro* alle cose. È interessante per questa riflessione come continua il testo di Ritsos nei versi successivi a quelli sopracitati:

l'acqua non ti rinfresca –
e d'altronde non vuoi essere rinfrescato; anzi hai paura
che qualcosa di più intensamente freddo mostri chiara

la differenza con il nostro calore tiepido, che un poco ci riposa. (Ritsos 2020, p.155)

La temperatura corporea a contatto con il tepore dell'acqua diventa una sorta di parametro vitale: è il calore della nostra pelle a dirci che siamo vivi. Ma perché la paura che «qualcosa di più intensamente freddo mostri chiara la differenza con il nostro calore tiepido»? È la paura di percepire il gelo delle cose che non hanno respiro? Forse, la paura di constatare la separatezza tra l'*esserci* e il *non-esserci-più*, di avvicinarci e sfiorare quella linea di confine fumosa e spezzettata che chiude al mondo dei vivi le porte del mondo dei morti? O, forse, potrebbe essere piuttosto la paura di confrontarci con la morte, di lasciarci sfiorare dal brivido di quella voragine oscura a cui siamo destinati, la paura di percepirla così vicina. O, ancora, la paura di prendere atto che siamo vivi e che da vivi dobbiamo scontrarci con il dolore della perdita, lo strazio di un corpo che non possiamo più toccare, e affrontare la realtà della nostra precarietà.

Sempre in *Ifigenia* leggiamo: «gli uomini continuano a vivere così / inconsapevoli di quanti sono partiti, di quelli che partono, di essi stessi / che partono a loro volta; - circolano con naturalezza / in mezzo alla loro morte.» (Ritsos 2020, p.166). Vita e morte intrecciate. La morte che sta lì, in agguato, pronta a risucchiarci via dalla vita. Ma anche, l'uomo che non vuole scontrarsi con il pensiero della fine, con la propria mortalità, realtà definitiva e imm modificabile, e proprio per questo motivo inaccettabile e insostenibile. Anedda scrive: «anche vivendo - lo dimentichiamo - / restiamo in carica per poco» (Anedda 2018, p.22, vv.16-17). Ce lo dimentichiamo, o tentiamo in tutti i modi di dimenticarlo. Ma per quanto possiamo immergerci nella nostra quotidianità, nelle occupazioni che ci distraggono il pensiero, nulla può cambiare la nostra natura, e di conseguenza nulla può cambiare il nostro destino.

In un passo successivo Ritsos scrive:

“Non sono”, diciamo, “non siamo”; - senza crederci troppo.

Tramite questa assenza

verifichiamo forse il nostro essere vivi nel muto affollamento

degli assenti,

di quanti ci mancano, di coloro a cui manchiamo; perché all'improvviso ci accorgiamo

che il tessuto sul gomito è consunto. (Ritsos 2020, p.157)

Notiamo intanto che in questi versi prevale il campo semantico dell'assenza, come se Ritsos volesse ribadire questo concetto del *mancare* alla vita, che si scontra con l'idea più fisica della *presenza*, con l'essere presenti, con il presenziare alla vita come dimostrazione di esistenza: «non sono», «non siamo», «assenza», «assenti», «mancano», «manchiamo». Ed evidenziamo anche l'immagine dell'ultimo verso citato «il tessuto sul gomito è consunto» che ci ricorda l'aneddiano «il lembo di una stoffa, l'orlo di un gomito, la pelle» (Anedda 2018, p.54, v.6) del componimento “Davanti all'armadio dei morti (3)”. E a conferma del legame tra il passo sopracitato di Ritsos e questa poesia di *Historiae*, i versi successivi che recitano: «due volte strinsi a vuoto il suo nulla / due volte mi abbracciai / finché mi vinse il freddo» (Anedda 2018, p.54, vv.7-8), che ribadiscono il concetto dell'assenza e del desiderio di un contatto con chi abbiamo perduto, che non smettiamo mai di ricercare ma che non può più esserci. Ma possiamo andare ancora oltre. Perché quel «muto affollamento ritsiano» è la privazione del linguaggio, del suono della parola, della voce che afferma “ci sono”. Insomma, la mancata risposta al richiamo che Anedda rivolge allo spettro della madre che non può risponderle, sempre in “Davanti all'armadio dei morti 3.”: «la chiamai pur sapendo anche io come tanti / che la risposta sarebbe stata il silenzio» (Anedda 2018, p.54, vv.2-3).

Come verificiamo allora di essere vivi per davvero? Forse il discriminante è la nostra possibilità di affermare “ci sono”, “esisto”, contro il muro del silenzio che ci oppongono «gli assenti», chi non possiede più una voce, un *io* parlante, in grado di esprimersi nel mondo. La nostra pelle che rifulge di calore, gli effetti del tempo sui nostri vestiti, sbiaditi e consunti, rovinati dai giorni. Questo ci distingue dagli spettri? Come se potessimo avere la certezza di essere vivi solo grazie al contatto con ciò che ci circonda. Perché, di fatto, non sappiamo trovare altri parametri al di fuori del sensibile, di tutto ciò che riguarda il nostro percepire il mondo, il nostro sentirlo fisicamente. Allora la nostra esistenza, in qualche modo, è verificata in maniera indiretta, tramite la verifica dell'esistenza di ciò che ci circonda. Ma ancor di più, all'interno della visione del “polimorfismo esistenziale” aneddiano, ecco cosa ci distingue dalla folla di spettri da cui siamo attornati in ogni momento: l'immanenza, la fisicità. Sorgono diversi interrogativi. Se i nostri sensi ci ingannassero? A distinguere la vita dalla morte, solo il corpo? È solo il corpo che separa queste due realtà? Anedda in “Eppure” scrive:

Quando sembra che la memoria di lei sia spenta
eccola tornare in un suo doppio

mentre spinge un carrello in un supermercato,
sola, nel carico di luci,
con le mani che sono quelle di un'altra
e il viso che traluce in un bagliore
tra i barattoli di vetro sui ripiani. (Anedda 2018, p. 59, vv.1-7)

Qui lo spettro della madre si aggira tra gli scaffali di un supermercato. E l'autrice crede davvero di vederla, riconosce le sue mani in quelle di uno sconosciuto che sta spingendo un carrello e scorge il suo viso nel riflesso del vetro dei barattoli. Ma lei non è lì. La madre è morta. E se vivi e morti abitano effettivamente una stessa dimensione, se gli spettri di chi non c'è più possono davvero aggirarsi tra noi che esistiamo, allora cosa ci distingue? Cosa definisce chi ancora vive e chi no? Ritsos e Anedda sembrano rispondere allo stesso modo a questa domanda: *l'esistenza è una sensazione*. L'unico modo che abbiamo per sentirci vivi è ripiegarsi nella certezza delle nostre umane percezioni. Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, il verso di "Opere", «ma il suo esistere fa corpo con le cose», suggerisce quasi una sorta di "reificazione della vita".

C'è poi un altro passaggio di *Ifigenia* che risulta significativo sempre nell'ambito della tematica esistenziale aneddiana. In "Quanti" Anedda scrive:

Dicono i fisici che la morte
sia presente da sempre in uno spazio esatto
posata accanto alla nascita come un lume o una mela (Anedda 2018, p.23, vv.1-3)

Nella visione aneddiana, la morte è uno spazio che si affianca alla vita e ci accompagna sin da quando nasciamo. Un modo insolito di concepire due realtà che in genere sono definite come entità temporali e consecutive, e non spaziali e contemporanee. E allora imbattersi in questo distico nell'opera di Ritsos diventa quasi decisivo: «(forse cominciamo a invecchiare / fin dal primo momento della nascita)» (Ritsos 2020, p.157). Nell'ipotesi che stiamo sondando di una possibile vicinanza tra queste due opere, quando Anedda scrive che «la morte è posata accanto alla nascita», sembra conservare in qualche modo una memoria di questi versi ritsiani. Il nostro ingresso nell'esistenza incrocia sin da subito il suo destino ultimo e la morte va ad occupare uno spazio, *accanto* ma anche *dentro* alla vita. Vivi e morti si ammassano sulla Terra, confondendo le leggi della natura, mischiando corpi e spettri.

Ma andiamo ancora oltre. Quale nobiltà nella morte? Quale gloria alle soglie della nostra esistenza? E, soprattutto, che cosa ce ne facciamo di una fine gloriosa? In *Ifigenia* leggiamo: «tutto questo, alla fine, per tanta desolazione? Per questa minima / durata che ci è consentita? Che senso hanno dunque il successo o il fallimento?» (Ritsos 2020, p.170). Anedda risponde dicendo che siamo «atomi sparsi», che siamo corpi frangibili, che siamo polvere al vento. Deboli e indifesi, bloccati nel tranello dell'esistenza, derisi dalla nostra stessa natura. Quale dovrebbe essere il senso di questo nostro esistere? Quale il senso di «lottare / per quel corpo che l'aria comunque disferà a folate» (Anedda 2018, p.51, vv.6-7)? Con un po' di speranza, Anedda sussurra: «uscire, / vivere per chi resta, scolpire / ogni giorno di nuovo la sua forma» (Anedda 2018, p.51, vv.4-6). Ma poi, forse dopo aver detto troppo, forse dopo aver sostenuto troppo, l'autrice sarda sembra tirarsi indietro, sembra scegliere il silenzio. Non c'è altro da fare che smettere di resistere? Le *Historiae* si chiudono, come già abbiamo visto nel capitolo precedente, affermando che in fondo, tutto ciò che si può fare, che si *deve* fare, è «rinunciare». Rinunciare alla parola. Rinunciare all'esistenza?

Siamo granelli di sabbia, fili d'erba, e ci dissolviamo come pulviscolo nell'aria. Eppure, in *Historiae* la parola “gloria” compare un'unica volta, nel distico finale della poesia Galassie («ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti / eppure mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita», Anedda 2018, p.16, vv.14-15) e sembra proprio far riferimento a una “morte gloriosa”. La contemplazione dall'alto dei cieli delle miserie del mondo e dell'umanità, il sereno riposo dopo le gravose fatiche terrene, il riempimento luminoso del distacco definitivo dalle sofferenze dell'esistenza. O perlomeno, sarebbe così, se non fosse per quel sentimento di invidia, di attaccamento per la vita, che permane anche nell'estasi della liberazione dal peso della gravità. Ritsos in un passo del suo poema scrive: «i morti se ne sono andati nel frastuono della gloria, in mezzo al sangue» (Ritsos 2020, p.155). I *morti*, il *sangue*, la *gloria*. La gloria di chi se ne va, di chi abbandona questo mondo in maniera degna. Ma cosa significa morire in maniera degna? Chi è degno di cosa? La gloria non è per tutti. La gente “muore nell'anonimato”:

La maggior parte dei servitori
sono morti nel loro bell'anonimato. E i sopravvissuti
si muovono vagamente frettolosi, con ritardi vaghi, fanno inchini vaghi
al cospetto di ombre invisibili e imponenti
al cospetto di qualcosa che non siamo noi, che non è

neppure il nostro passato. (Ritsos 2020, p.156)

Ancora l'ombra invisibile di chi non c'è più che ci perseguita e non ci abbandona, ancora gli spettri che ci circondano perché siamo vivi, sì, ma per quanto? «Restiamo in carica per poco» (Anedda 2018, p.22, vv.17) e siamo attornati dalla morte che è sempre lì, in agguato, pronta ad agguantarci quando arriva il nostro momento. *Vivi, morti, sopravvissuti*: sono i protagonisti delle opere aneddiane. E la “morte nell’anonimato” dei più di cui parla Ritsos non può che farci pensare a “Sciami, fotoni”:

Alla fine dell'inverno, senza neve

– è solo un altro lutto – mi dicevo – inosservato

nel mondo che s'intreccia al gelo. (Anedda 2018, p.13, vv.9-11)

È la precarietà dell'esistenza, e tutta la sua sconcertante irrilevanza di fronte all'infinita vastità dell'universo e alla sua storia. Che cosa del nostro agire nel mondo può davvero assumere significato se nulla può cambiare la nostra natura, e quindi il nostro destino? Siamo piccoli e indifesi e il nostro passaggio resta un puntino nero nell'angolino di una pagina bianca, di un libro bianco, poggiato su uno scaffale, tra altri libri bianchi. E quando nella poesia “Se ho scritto è per pensiero” Anedda dice a sé stessa «scrivi perché nulla è difeso», si sta esortando proprio a non lasciarsi andare alla rassegnazione di fronte alla presa d'atto della piccolezza della propria esistenza, si sta esortando a *resistere*. Ecco, questo verso aneddiano ci dà modo di rafforzare ancor di più l'ipotesi che stiamo sostenendo di una forte vicinanza tra l'autrice sarda e il poeta greco, che in *Ifigenia* scrive: «facendoci sentire / totalmente indifesi; facendoci capire / come tutto sia indifeso» (Ritsos 2020, p.155). Inoltre, proprio tale riferimento sembra conferire un significato ulteriore all'esortazione aneddiana. Perché Ritsos nei versi precedenti a quello citato scrive: «le cose a volte sembrano così diverse e allo stesso tempo così uguali» (Ritsos 2020, p.154). E allora noi siamo indifesi e tutto è indifeso perché in questo mondo e in questa nostra esistenza domina la fragilità, l'instabilità, la continua metamorfosi fino alla dissoluzione definitiva. La precarietà dell'uomo e delle cose che si lasciano forgiare e logorare dal tempo che passa: «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.» (Anedda 2018, p.22, vv.10-17). In cosa credere? Su cosa costruire le proprie verità, le proprie certezze? Tutto muta: anche le cose che conosciamo da sempre, pur apparendo sempre le stesse, in realtà sono diverse, sono cambiate. Noi

stessi mutiamo. Noi stessi non ci riconosciamo. Noi stessi siamo frammentati, spezzati. Ce lo dice Ifigenia che quando indossa la maschera da cerbiatta perde la cognizione di sé e del suo corpo, fatica a ritrovarsi, a percepirsi: «non ero più io; / ero un'altra; e sotto quell'altra, o dentro l'altra, / ero integralmente io, solo io» (Ritsos 2020, p.164); e ancora, riferendosi al fratello: «allora notai / che eri due persone – una tu e una nello specchio, non la stessa» (Ritsos 2020, p.173). Il dramma “umano e tutto umano” dell'instabilità dell'identità, della crisi dell'*io*. Lo smarrimento di sé, insomma, di cui Anedda ci regala un'immagine potente e fortemente iconica: «ho lasciato me stessa laggiù indisturbata» (Anedda 2018, p.21, v.14), come se fosse davvero possibile scindersi da sé stessi.

E ad emblema del tempo che passa, in *Ifigenia* leggiamo: «forse si sono smagrite le nostre mani» (Ritsos 2020, p.156); e poi di nuovo: «e noi, per evitare il loro sguardo, ci fissavamo le mani, che smagrivano a vista d'occhio» (Ritsos 2020, p.162). Stupisce, forse, ritrovare in Ritsos quella stessa attenzione alle *mani* con cui ci siamo già confrontati in *Historiae*, soprattutto perché, come per l'opera dell'autrice sarda, anche in *Ifigenia* le mani sono perlopiù *le mani della madre*. Le mani tanto care ad Anedda, le mani simbolo della “praxis dell'accudire”, sono le mani del tempo che scorre, sono le mani che smagriscono, che invecchiano, sono le mani deboli della madre defunta, non più in grado di stringere, di afferrare, di proteggere: «la mano si alzava e si abbassava sempre più lentamente / fino a ridursi a un minuscolo raspere» (Anedda 2018, p.49, vv.9-10). Come se tutto il vigore, la vitalità di un tempo, si fossero consumati tra le pieghe dei palmi, tra la pelle raggrinzita dalla vecchiaia, tra i polpastrelli e le vene sporgenti. Perché in fondo cosa significano per noi le mani? La mano è il tocco, il toccare. È il contatto fisico, il gesto, la carezza. È tenere un'altra mano o lasciarla andare. In *Ifigenia* troviamo due riferimenti alle mani come canale di percezione dell'altro e del mondo: «soltanto ritta, e solo con la mano, / come i ciechi, potevo riconoscere le cose, l'aria, i muri.» (Ritsos 2020, p.161), «come si sono allontanate le cose (o forse siamo noi?). Eventi, distanze / si frappongono fra la mano e il toccare» (Ritsos 2020, p.158). È il modo più diretto di ogni essere umano di entrare in contatto con le cose, di conoscerle, di trattenerle, ma anche, grazie alla sensibilità che incarnano, di percepirsi vivo, di poter agire nel mondo. E così Anedda, in “Nel freddo III”, per descrivere le case che al mattino, dopo la notte, si animano, sceglie proprio questa immagine: «come si riempiono / di mani e braccia che si toccano» (Anedda 2018, p.39, vv.7-8). Perché *mani e braccia che si toccano* sanno di casa, sanno di familiare, di calore umano, di pelle e di sudore. Sanno di vita e di rapporti.

E sanno, anche, di autenticità. Ifigenia, riferendosi al rapporto tra il fratello e la madre, dice: «comunque, credo che lei si nascondesse le mani nelle tasche in sua presenza, perché le mani ci tradiscono sempre e sono tristi» (Ritsos 2020, p.170). Le mani «ci tradiscono» perché non mentono, perché non sappiamo controllarle fino in fondo, perché rivelano i nostri intenti con un'istintività che supera ogni sforzo mentale di trattenerla, e «sono tristi», forse, perché ci ricordano chi eravamo e chi siamo, perché collezionano i nostri incontri, custodiscono la memoria di ogni nostro contatto. Sono il “luogo dell'autentico”, lì dove possiamo perderci o ritrovarci. Ed è per questo che una figlia accanto alla madre morente ricerca subito quel contatto, è lì che sente di poter creare un canale di comunicazione, di poter ravvivare il ricordo, la memoria dell'affetto, dell'amore che c'è stato e che ancora c'è: «se mi sdraiavo vicino per prenderle la mano si scostava» (Anedda 2018, p.56, v.14). Il “prendersi la mano” che è segno di un'intimità, di una complicità, di un sentimento che lega, anche quando si è inevitabilmente distanti, anche quando la malattia crea un solco incolmabile tra *chi resta* e chi invece *deve andare*. Allora questo “prendere la mano” diventa un modo per dire: “ci sono”, “sono fisicamente qui”. Toccante ed emblematico, in questo senso, il distico finale di “Artica, II.”: «le avrei detto cose semplici, quotidiane, / per l'ultima volta toccandole le mani.» (Anedda 2018, p.52, vv.6-7).

CAPITOLO 3

UNA PICCOLA ANTOLOGIA

La breve antologia che proponiamo qui di seguito presenta una selezione di poesie scelte sulla base della loro rilevanza tematica o della loro rappresentatività stilistica e formale nella raccolta *Historiae*, con la premura di non ritornare su quei componimenti già ampiamente trattati nei capitoli precedenti. Si è cercato di rispettare uno schema di analisi che prevede la considerazione di due aspetti, contenuto e forma, e quindi: a) un abbozzo di parafrasi-interpretazione del testo; b) note linguistiche, stilistiche e metriche. Certamente, con l'intento di integrare queste due componenti in un discorso che possa risultare il più possibile coeso.

3.1 Dalla sezione “Futuro Anteriore”: *Futuro I*

Futuro I

Qualcuno a quest'ora avrà appena finito di sognare
mentre i popoli migrano,
qualcuno si sarà di nuovo messo a letto,
per qualcuno il mattino non diventerà mai sera,
qualcuno porterà fuori l'immondizia
e ascolterà lo scroscio della pioggia improvvisa.
Un gatto trotterà nel sentiero di ghiaia,
di nuovo sarà ancora notte,
con i platani chini sull'asfalto bagnato, le tende chiuse
e il corpo ancora in grado di obbedire.
In uno dei palazzi di fronte un cane resterà immobile
per ore vicino al suo padrone
nel suo futuro semplice di ciotola
in attesa di cibo che tintinna nell'aria. (Anedda 2018, p.83)

È la prima poesia della sezione “Futuro Anteriore”, l'ultima della raccolta, ed è proprio il *futuro* il suo centro, tematico e formale insieme. Si vedano i verbi, quasi tutti declinati al futuro: «avrà finito», «si sarà messo», «diventerà», «porterà», «ascolterà», «trotterà»,

«sarà», «resterà». Ma soprattutto il verso 13, «nel suo futuro semplice di ciotola», che da una parte concentra in un'immagine *semplice* un concetto esistenziale non poi così *semplice* (che chiariremo in seguito), e dall'altra sembra rimarcare, nominandolo, questa centralità dell'idea di *futuro*, appunto, e della sua portata semantica. È interessante, inoltre, notare come, nel corso dei versi, muti il soggetto: «qualcuno» (vv.1-6), «un gatto» (v.7), «un cane» (v.11). Se visivamente il componimento risulta un blocco unico, questo cambio di referente lo divide in realtà in tre strofe ideali: la prima di 6 versi e le ultime due di 4 versi ciascuna (suddivisione confermata anche a livello sintattico dai punti fermi). Una sorta di sonetto in cui, al contrario della forma metrica tradizionale, le strofe sono invertite: le due terzine precedono le due quartine. Il testo prende le mosse da un'atmosfera di indifferenza, di assenza di compassione o empatia. Un'aria di lontananza, di distacco fra simili: l'uno estraneo all'altro, senza riconoscersi, senza *vedersi* davvero. Eppure, tutti accomunati dallo stesso destino. E forse proprio nella forma, nella paratassi insistita, possiamo scorgere una certa intenzione di sospendere il giudizio da parte dell'autrice. Anche se poi, forse proprio nei primi versi, un giudizio non può non trasparire. Nella prima strofa l'anafora del pronome «qualcuno» alterna immagini di quotidianità “spicciola”, di abituale routine («qualcuno a quest'ora avrà appena finito di sognare», «qualcuno si sarà di nuovo messo a letto», «qualcuno porterà fuori l'immondizia / e ascolterà lo scroscio della pioggia improvvisa»), alla realtà dei reietti, dei sopravvissuti, di chi lotta ogni giorno per *resistere*, per *esistere*, e di chi scompare nell'ombra, senza fare rumore («mentre i popoli migrano», «per qualcuno il mattino non diventerà mai sera»). E “*alterna*” è forse proprio l'espressione più corretta perché riesce a rendere in qualche modo l'apatia con cui (anche proprio sintatticamente) questi flashes si susseguono un verso dopo l'altro, nonostante la potenza di quello che evocano. Ecco, l'accostamento di vissuti molto lontani tra loro, il contrasto di immagini *casalinghe* e abitudinarie con quelli che sono gli orrori del nostro tempo, è una marca aneddiana che ritroviamo di continuo nell'opera. Per esempio, nella poesia “Confini” l'autrice scrive: «l'ennesima notizia della strage arriva questa sera / nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice / si scoperchiano i letti per dormire» (Anedda 2018, p.41, vv.1-3). La strage accostata al profumo di bucato e di lenzuola morbide. Ed è interessante notare come c'è sempre la casa, ci sono sempre le pareti domestiche contrapposte agli orrori di uno spazio-tempo che percepiamo forse come troppo distante perché possa davvero toccarci. Come se la tragedia fosse *fuori*, al di là dei muri solidi e resistenti, in quel *fuori* che è un generico *fuori* da tutto ciò che ci conforta e ci sa di cibo caldo e di fornelli accesi, in quel *fuori* che

è per l'autrice sarda il più delle volte inquieto. Nei suoi componimenti ci scontriamo spesso con le intemperie atmosferiche: vento, fulmini, ma soprattutto la «pioggia» (il termine compare 9 volte nell'opera). Così, i versi di "Futuro I" sono costruiti su due livelli contrapposti, la sicurezza della *casa* e il pericolo del *fuori*, e il loro accostamento crea una sorta di straniamento, necessario per poter assumere un punto di vista migliore sulle cose. Anedda avvicina situazioni molto concrete, ma tra loro distanti, di destini così diversi e allo stesso tempo incredibilmente vicini, e questo aumenta la percezione del tragico e provoca un alienante senso di smarrimento. Si percepisce la contraddizione. E dalla percezione della contraddizione nasce anche l'indignazione. L'orrore dell'apatia. L'anestesia ai mali e alle ingiustizie del mondo. Mentre dormiamo nel calore rassicurante dei letti delle nostre case, qualcuno perde la vita sotto il fuoco nemico o annegando in un folle viaggio in mare verso un *futuro* migliore. Allora questi versi fanno di rimprovero allo sguardo. Uno sguardo che deve ricominciare a *vedere*. Vedere per dare dignità a chi è stata tolta e a chi viene ancora tolta. Non possiamo voltarci dall'altra parte.

Poi al verso 7 quel «qualcuno» generico scompare e nelle ultime due quartine fanno irruzione «un gatto» e «un cane». Il gatto che trotta sulla ghiaia e il cane che brama la sua ciotola, indifferenti al male del mondo, intoccati e intoccabili. Eppure c'è una vicinanza, inevitabile: «tanta prossimità mi riguardava» (Anedda 2018, p.69, v.7). Così scrive Anedda in "Animalia I" riferendosi alla cottura di un pesce e quindi alla sua morte:

Ho cotto un pesce chiamato gallinella
pingue, rosato, con gli occhi tondi, stupiti.
Una gallina d'acqua mansueta
anche lei con le uova e la coda
e invece delle ali due pinne per avanzare sul fondale.
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. (Anedda 2018, p.69)

L'atto di cucinare («bollire in un brodo la mia preda», Anedda 2018, p.69, v.10), autentico momento di vita vissuta, nulla di più quotidiano e, almeno nell'immaginario comune,

anti-lirico, diventa il vaso scoperchiato da cui liberare il pensiero: «la narrazione della dimensione privata si trova prodotta attraverso una serie di epifanie di senso» (Binetti 2019, p.79). Perché c'è «prossimità» tra essere umano e animale? Perché Anedda parla di «compassione»? Stefano Bottero scrive: «la “prossimità” sta proprio in questo: non esiste differenza tra l'incedere del pesce sul fondale e il nostro vivere umano» (Bottero 2020). Il destino è lo stesso: “la tragedia dell'irreparabile”. Ma per l'uomo è davvero tragedia, per il cane o per il gatto no. Perché l'angoscia c'è solo lì dove c'è consapevolezza. Così il gatto vive del suo presente, delle sue scorrazzate sull'asfalto bagnato dalla pioggia, come il cane vive del suo bisogno istantaneo di cibarsi: «nel suo futuro semplice di ciotola». Unica immagine davvero marcata del componimento, in questo verso Anedda accosta l'astratto al concreto, dando forma a un concetto, reificando un'idea. Così il *futuro* diventa una *ciotola*, assume i suoi connotati, la sua materialità. Se vogliamo, anche, la familiarità e la quotidianità di un oggetto umile e consueto. Qualcosa di “casalingo”, di “domestico”, di altamente figurale ed evocativo perché comune e “terreno”. Il cane vive di questo: l'attesa del cibo. Il suo *futuro semplice* si racchiude lì. E il suo futuro è davvero *semplice*: si nutre di un *dopo* che è effettivamente solo un attimo dopo il suo *adesso*. Mentre l'uomo ha bisogno di allungare lo sguardo, di protendersi un po' più in là dell'immediato *dopo*: il suo è un *futuro anteriore*, appunto (vedi il titolo della sezione). Il *futuro anteriore* indica il verificarsi di un evento che avverrà prima di un altro: questo significa che implica già l'accadimento di un evento successivo. L'uomo prolunga la propria visione del reale sempre un po' più in là perché è affamato di *futuro*, è affamato di vita. In “Nel freddo III.” Anedda scrive: «gli esseri umani che fendono la notte / fissi verso il loro futuro / mentre rifanno i letti e accendono il gas nelle cucine.» (Anedda 2018, p.39, vv.3-4).

Altre osservazioni.

1. Nel componimento prevale la paratassi e non vi sono importanti rotture tra la lunghezza della frase e la lunghezza del verso: metro e sintassi corrispondono; forse l'unico enjambement da segnalare è ai versi 11 e 12: «un cane resterà immobile / per ore», dove l'avverbio di tempo è separato dal verbo cui si riferisce. Sono numerosi i componimenti aneddiani costruiti in questo modo, con una sintassi regolare e senza importanti inarcature (vedi, ad esempio: “Te lucis ante”, Anedda 2018, p.78, e “Limbas, ancora”, Anedda 2018, p.79). Questo contribuisce ad *asciugare* il dettato poetico (come l'assenza di rime o il

lessico non marcato), soprattutto quando, come in questo caso, il contenuto è particolarmente tragico.

2. Un altro aspetto interessante è la presenza insistita di avverbi e locuzioni di tempo e di luogo. Anedda ci dà indicazioni molto precise sulla distribuzione di azioni ed eventi nel tempo e nello spazio, anche al fine di dipingere quadri più nitidi, forse più concreti e meno astratti, ma sicuramente con l'effetto, effettivamente ricercato o meno, di rendere il testo più prosastico. In "Futuro I" leggiamo: «a quest'ora», «appena», «mai», «fuori», «di fronte», «per ore», «vicino»; e poi «di nuovo» e «ancora» ripetuti due volte. E ci sembra di poter parlare di una cifra stilistica dell'autrice sarda, che ne fa un uso marcato anche in altri componimenti di *Historiae*, come "Artica I." («più tardi», «ora», «ogni giorno», «di nuovo») o "Animalia 3." («vicino», «il giorno dopo», «di nuovo», «fuori», «stavolta», «un'ultima volta»).

Ecco, di questi "indicatori spazio-temporali", l'«ancora» in Anedda merita un breve excursus. «Ancora» è avverbio che indica continuità in relazione a una situazione presente, futura o passata. Compare in *Historiae* in ben 20 occasioni. Ed è interessante osservare come, in molti casi, l'avverbio si presenti ripetuto più volte all'interno dello stesso componimento: «dicembre, non ancora Natale, e neppure Hanukkah. / Ancora poche luci accese nelle strade» (Anedda 2018, p.15, vv.1-2); «dalla finestra osservo l'acacia ancora nera, le luci / ancora accese del Gasometro.», «sono avvisi del corpo / che ancora non conosce il suo destino» (Anedda 2018, p.39, vv.1-2, e v.20); «mi illudo di raccogliere queste vostre vite, / ancora, nonostante gli anni, non compiute», «← così mi raccontate l'indomani (e io penso: / che bello questo ancora) →» (Anedda 2018, p.42, vv.1-2, e vv.11-12); «ogni goccia rintocca di un ancora, / ancora respiriamo dentro l'aria invernale. / Ancora una lepre drizza le sue orecchie alla luna, / ferma, come in pensiero in una radura.» (Anedda 2018, p.65, vv.48-51). Come mai questa insistenza? Forse perché l'«ancora» è l'avverbio della continuità, di un tempo che si prolunga, che non si arresta, nonostante tutto. È l'avverbio della 'resistenza'. Qualcosa, insomma, che sembra riuscire a darci conforto e speranza, qualcosa che sembra spalancare le porte del presente e aprire spazi per il futuro. In "Oikos" Anedda scrive: «che bello questo ancora». L'ancora di un tempo che racchiude la permanenza, la durata, le cose che restano, le cose che non se ne vanno, che non dobbiamo lasciare andare.

3. La ripetizione di termini uguali all'interno di uno stesso componimento è fortemente frequentata da Anedda nella sua opera. In "Futuro I" troviamo reiterati: «qualcuno», «di nuovo», «ancora». Ma potremmo riportare diversi altri esempi, come "Animalia 3." («vicino», «ape», «finestra», «vetro», «volta») o "Artica I." («corpo», «letto»). E il repertorio lessicale non risulta ripetitivo solo all'interno di un'unica poesia, ma anche dell'intera opera. Sono molti i termini che ritroviamo nei vari componimenti, e sono in genere legati all'area semantica del corpo, degli oggetti della casa, degli eventi atmosferici o del tempo. Per esempio, «mattino», «sera» e «notte», che in "Futuro I" si presentano tutti insieme, li rincontriamo anche altrove: «sabato mattina» (Anedda 2018, p.58, v.1), «stamattina» (Anedda 2018, p.66, v.5); «nella sera» (Anedda 2018, p.16, v.12), «questa sera» (Anedda 2018, p.41, v.1); mentre la «notte» la incrociamo ben 14 volte nella raccolta. Sono anch'essi riferimenti temporali che in qualche modo partecipano della creazione di un'atmosfera luminosa o, al contrario, lugubre, e di quei chiaroscuri quasi caravaggeschi di cui già abbiamo trattato. Ma poi, non smettiamo di evidenziarlo, il «letto», l'«immondizia», la «pioggia», l'«asfalto», le «tende», il «corpo», l'«aria» sono tutti termini che sfogliando le pagine di *Historiae* non possono non attirare l'attenzione per il modo insistito con cui si ripresentano. È il vocabolario aneddiano, «conforme alla mistica dell'umile» (Afribo 2007, p.186), composto per una parte consistente di «parole, come scrive l'autrice, "usuali", basiche e concrete come i loro referenti (i vari cucchiaio, pane, stoviglie ecc.)» (Afribo 2007, p.186). E in questo ampio repertorio lessicale rientra anche la vegetazione. Da evidenziare, infatti, i «platani» al verso 9. Ecco, se il vocabolario in genere è non marcato, *basico*, molto comune, per quanto riguarda alberi, piante e vegetazione, il *verde* delle sue poesie, Anedda non resta nello spazio del generico, ma entra nello specifico, lasciando trasparire un certo gusto, un certo interesse per il mondo della botanica. Troviamo nei versi di *Historiae* (Anedda 2018): «mandorli e noccioli» (p.7, v.6), «albero di tasso» (p.9, v.6), «la faggeta» e «fossili di felci» (p.10, vv.2 e 4), «tra le felci e le ortiche» (p.11, v.8), «olivi» (p.12,v.1), «platano» (p.13, v.5), «niente abeti, ma platani» (p.15, v.6), «le foglie di frassino e il canneto» (p.19, v.5), «ortica» (p.24, v.8), «lecci, querce, abeti» (p.29, v.9), «tre file di sugheri / senza corteccia, oleastri, ginepri.» e «pioppi» (p.27, vv.11-12, e v.44), «uliveti» (p.36,v.2), «acacia» (p.39, v.1), «ortensie» (p.42, v.5), «felci» (p.45, v.11), «pioppo» (p.46, v.2), «edera» (p.52, v.2), «canneto» e «palme nane» (p.64, vv.4 e 25), «ginepro» (p.79, v.8), «cipressi e olivastri» (p.80, v.4).

3.2 Dalla sezione “*Historiae*”: *Artica II*

Artica II.

Se avessi avuto più tempo là nel buio estivo
con l’edera che filtrava dalle grate
nella camera che chiamano ardente per i ceri
o il rogo che ci attende, o forse davvero per l’ardore
con cui chiediamo a chi ci lascia: resta,
le avrei detto cose semplici, quotidiane,
per l’ultima volta toccandole le mani. (Anedda 2018, p.52)

È la seconda di una serie di tre poesie intitolate “Artica”, tratte dalla sezione *Historiae*, e accomunate dal tema del lutto, della perdita. Questa, come quella che segue (“Artica III.”), è dedicata alla madre. Entrambe presentano un periodo ipotetico che si svolge per l’intero componimento, in cui la protasi precede l’apodosi, e per iperbato la subordinata condizionale viene a trovarsi negli ultimi versi, allontanata rispetto alla sua reggente dall’intromissione di altre proposizioni. In “Artica II.” abbiamo infatti l’apodosi «se avessi avuto» al verso 1 e la protasi «le avrei detto» al verso 6; e in “Artica III.” l’apodosi «se l’avesse vista, / se avesse visto» è ai versi 1 e 2, mentre la protasi «avrebbe detto» è al verso 12. “Artica II” quindi costituisce un unico grande periodo, in cui sintassi e metro corrispondono. L’unico enjambement, non troppo marcato, è tra il quarto e il quinto verso: «per l’ardore / con cui chiediamo», dove il sostantivo «ardore» regge la subordinata relativa introdotta dalla preposizione «con». Notiamo, inoltre, delle corrispondenze interne al componimento: il «con» all’inizio dei versi 2 e 5, e l’uso simile dei due complementi di causa retti dall’aggettivo «ardente» («per i ceri» e «per l’ardore») alla fine dei versi 3 e 4.

“Artica II.” è una poesia che sa di rimpianto, di un rimuginare sul passato che addolora per ciò che non si è fatto: «se avessi avuto più tempo», «le avrei detto cose semplici, quotidiane». È ancora un guardare alla morte quello di Anedda. Uno sguardo che non riesce a distogliersi dallo strazio per la perdita, per chi non c’è più. Come se l’autrice fosse rimasta incastrata, come se non riuscisse davvero a lasciare andare. La morte esercita una forza d’attrazione troppo forte e il ricordo della madre si concentra in quell’ultimo istante insieme, in quell’ultimo saluto mancato. Perché nella camera ardente, di fronte al corpo freddo ed esanime di chi abbiamo così tanto amato, quasi scossi dal

dubbio che qualcuno, lì dentro, sotto la pelle raggrinzita e dura, ancora sia presente alla vita, e possa davvero ascoltarci, non possiamo che bramare questo: la semplicità, la quotidianità. Nessuna retorica, nessuna drammatizzazione. Non c'è niente di *elevato* nella morte. La morte è cosa *semplice* e *quotidiana*. E semplice e quotidiano è il lessico di questo componimento, che rispecchia il vocabolario molto *concreto* aneddiano. Ed è forse interessante notare il cambio di persona tra il verbo «chiamano» (v.3), coniugato a un'impersonale terza persona plurale e il verbo «chiediamo» (v.5), coniugato invece alla prima persona plurale. Passaggio dalla terza alla prima persona che riflette forse quella che potremmo definire la rietimologizzazione di un cliché: è con il *noi* che la camera ardente diventa davvero *ardente*. È ardente per l'*ardore* con cui si piange una perdita. Siamo *noi* che chiediamo ai morti di “restare”. Ecco che l'uso del *noi*, se rifiutiamo l'*io*, è inevitabile. Chi chiede di restare a chi non c'è più? *Noi* tutti. Noi tutti che abbiamo bisogno di mantenere il legame, che non siamo capaci di lasciare andare, che vorremmo sconfiggere la morte e il tempo che passa, che vorremmo non dover mai dire “addio”. Un *noi* inclusivo che ci guarda dritto negli occhi e ci trascina nel dolore del lutto. Nei versi «o forse davvero per l'ardore / con cui chiediamo a chi ci lascia: resta», è nell'antitesi «lascia: resta» che si concentra l'acme emotivo. Chiedere di *restare* quando bisogna *lasciare andare*. Lo strazio del desiderare ardentemente ciò che non si può avere. Lo strazio di dover accettare che non siamo padroni di nulla, nemmeno di noi stessi. E quel “chiedere” che non è davvero un *domandare*, ma piuttosto un *implorare*, quasi imperativo. Nessuna richiesta, solo un ordine, una preghiera: «resta».

Ecco, se il linguaggio è sostanzialmente *basico*, è piuttosto la forma ad incrementare il pathos: l'iperbato tra protasi e apodosi crea un momento di pausa, di sospensione, che in qualche modo aumenta l'effetto patetico degli ultimi due versi, che risultano particolarmente drammatici: «le avrei detto cose semplici, quotidiane, / per l'ultima volta toccandole le mani». Protasi e apodosi racchiudono, come un guscio, il fuoco che divampa nella parte centrale della poesia (vv.3-5), in cui il lessico attinge al campo semantico del calore e della luce («ardente», «ceri», «rogo», «ardore») e che si contrappone al «buio estivo» dei primi versi, nonché, per ossimoro, al freddo glaciale del titolo (“Artica” che ci ricorda l'Artico). Anche qui evidenziamo allora il contrasto chiaroscurale tipico aneddiano: nel buio della notte divampa la luce della camera ardente, che è la luce della madre. Nell'oscurità della morte, il ricordo delle sue mani, delle parole che si sarebbero volute pronunciare ma che non si sono pronunciate, è un raggio

luminoso, un dettaglio di luce. Forse, una piccola *tregua*. E non possiamo davvero non evidenziare la presenza delle *mani*. Le *mani della madre* che troviamo in molti dei componimenti dedicati alla sua morte e di cui già abbiamo trattato nei capitoli precedenti. Sono le mani che accudivano, e che con la malattia non sono più in grado nemmeno di stringere il bordo di un lenzuolo. Sono le mani che racchiudono infiniti contatti passati, tutto l'amore che hanno dato e che hanno ricevuto. «Per l'ultima volta toccandole le mani»: questo resta della madre, all'ultimo saluto. E, significativamente, le *mani* le troviamo anche in “Artica III.”, dove l'autrice, riferendosi forse a uno spettro della madre, che si alza di notte per prendere del latte dal frigorifero, scrive: «bruciandosi le dita con il ghiaccio» (Anedda 2018, p.53, v.11).

Altre osservazioni.

1. Da notare, al verso 1, l'uso dell'avverbio di luogo seguito dalla sua esplicitazione, «là nel buio estivo», come per rimarcare quel «buio» che si contrappone alla luce e all'ardore della camera ardente, con il tipico contrasto chiaroscurale aneddiano; e, al verso 4, l'accostamento di due avverbi che si rafforzano a vicenda «forse davvero», ad anticipare in qualche modo la climax dell'antitesi «lascia: resta».

2. Al verso 2, l'edera che filtra dalle grate è immagine tipica dell'immaginario della poesia sepolcrale e cimiteriale: è la vita che continua nella morte. Ci ricorda la poesia “Parla lo spavento” della raccolta *Dal balcone del corpo*: «e i resti? Coro? I marmi, le rovine, gli archi romani su cui sale l'edera / le chiese dai mosaici specchianti?» (Anedda 2007, p. 39, vv.15-16). Anche in questi versi, lì dove il tempo ha lasciato solo le orme di un passaggio, la polvere di ciò che era e ora non è più, cresce il *verde* di una speranza di sopravvivenza all'azione distruttiva dell'oblio, di resistenza al buio del baratro, di continuità. La vita che lotta, scalpita e si divincola dalla presa feroce della morte.

3.3 Dalla sezione “Osservatorio”: *Pelle, polvere*

Pelle, polvere

a Elio G.

Non esistono nomi, autrici, autori,
volano soltanto le 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 sparsi,
cateti e ipotenusi per il teorema che chiamiamo poesia.

In *Historiae* incontriamo il termine «pelle» 9 volte, il termine «polvere» 6. In questo componimento compaiono nel titolo e poi anche nei versi, ed entrambi fanno parte di quel repertorio lessicale a cui Anedda attinge di continuo nelle sue opere. Cosa sono pelle e polvere? Pelle e polvere sono la stessa cosa: «atomi sparsi», quello che resta delle cose che si disgregano, che periscono e si dissolvono. Quello che resta del nostro copro: «il sangue si raccoglie in basso e si raggruma / prima rosso poi livido infine si fa polvere» (Anedda 2018, p.35, v.16). La polvere è ciò di cui siamo fatti. E la «pelle che cade», polvere anch'essa. Questo perché «ogni sette anni si rinnovano le cellule» (Anedda 2018, p.22, v.14): seguono un ciclo naturale per cui il nostro corpo non è mai lo stesso, cambia l'involucro, muta e si trasforma. E noi mutiamo e ci trasformiamo con esso. Così è come se non facessimo altro che lasciare, ovunque ci spostiamo, frammenti di noi: è la pelle che «cade sui divani», che «ogni giorno perdiamo e offusca / le mensole, le sedie, i davanzali». Contamina le cose, gli oggetti, contamina l'ambiente che abitiamo e che con la nostra sola presenza, il nostro solo passaggio, rendiamo in qualche modo anche nostro. E queste cellule, questi atomi che si staccano dal nostro corpo per posarsi lì dove ci muoviamo, lì dove esistiamo, non sono altro che «polvere». La polvere «contro cui ci ostiniamo, spostandola, / facendola aspirare». Senza renderci conto, insomma, che quello che stiamo facendo, quando ci *ostiniamo* contro di essa, in realtà è un ostinarci contro noi stessi, cancellare le orme, cancellare la scia del nostro passaggio. Perché «questo resta», nient'altro. Di noi, quando moriamo, soltanto «questo resta». E qui è la dislocazione a

destra del verso 8, con il pronome cataforico «questo», a creare quella cesura forte che mette in evidenza la seconda parte dell'enunciato, quella a cui il pronome si riferisce, e che è immediatamente specificata di seguito: «la polvere i suoi atomi sparsi». Ma cosa sono davvero pelle, polvere e atomi sparsi per Anedda? L'autrice sarda con questo distico finale fa una sorta di dichiarazione di poetica: «cateti e ipotenusi per il teorema che chiamiamo poesia». Di questo davvero si nutrono i suoi versi: delle macerie, della disgregazione, della putrefazione, di tutto ciò che non respira ma racchiude un respiro passato. Una poesia che si costruisce sul nulla, che si infila lì dove prima c'era qualcosa e ora non c'è più. Una poesia che vuole ricostruire, riallacciare, essere «l'ago che ricuce». Una poesia che dal buio della morte e del disfacimento fa nascere raggi di luce, piccole isole di tregua.

Altre osservazioni.

1. Dal punto di vista sintattico, prevale la paratassi. Si notino, inoltre, gli *enjambements* dei primi cinque versi, che legano insieme la prima parte: «si mischiano / alla pelle», «quella / che ogni giorno», «offusca / le mensole». Sono inarcature non marcate. Nei quattro versi finali, invece, metro e sintassi corrispondono. Non ci sono differenze marcate nella lunghezza dei versi, tutti tra le 9 e le 14 sillabe, ad eccezione del verso finale, che ne conta ben 19. Sono versi pesanti, che determinano un ritmo lento, un andamento riflessivo, decisamente prosastico.

2. Come nella maggior parte dei componimenti di *Historiae*, il linguaggio è molto concreto, quotidiano, non tocca punte di ricercatezza, di espressività marcata. Il lessico è quello del repertorio tipico aneddiano: «divani», «mensole», «sedie», «davanzali». Insomma, gli immancabili inquilini della casa, delle mura domestiche. Un elemento che abbassa il registro e avvicina i versi alla prosa è forse la costruzione del verbo «facendola aspirare»? Poetiche, nel loro essere particolarmente icastiche ed evocative, sono piuttosto le immagini cui l'autrice riesce a dar vita. Le «parole» che «si mischiano alla pelle che cade sui divani», così come «la polvere e i suoi atomi sparsi, cateti e ipotenusi per il teorema che chiamiamo poesia». Cateti e ipotenusi, che rientrano nel lessico astratto aneddiano, ci fanno pensare al teorema di Pitagora: l'area del quadrato costruito sull'ipotenusa è uguale alla somma delle aree dei quadrati costruiti sui cateti. Così la poesia diventa un'equazione matematica e gli unici dati che dobbiamo possedere per risolverla sono: «atomi sparsi». Ecco che, tra gli «atomi sparsi», volano leggere le parole. Interessante la costruzione dei primi due versi: «non esistono...volano soltanto...». La

negazione in incipit e poi quel «soltanto» che la rimarca, la rafforza ulteriormente. «Non esistono nomi, autrici, autori», verso che ci ricorda l'ultimo della poesia "Sciami, fotoni": «e non esistono i pronomi» (Anedda 2018, p.13, v.15). Anedda che è *un'autrice* e ha un *nome* afferma che il suo nome, ma prima ancora lei stessa in quanto scrittrice, «non esistono». Perché noi ce ne andiamo, e con noi il nostro nome, che si dissolve rivelandosi per quello che effettivamente è: nulla. Le parole che pronunciamo, le parole che scriviamo, invece, come la pelle che lasciamo cadere ovunque ci spostiamo, segnano il nostro passaggio.

3. Si noti la presenza, anche in questo componimento, di diverse ripetizioni: «polvere» (nel titolo e ai vv.7 e 8), «pelle» (nel titolo e al v.3), «chiamiamo» (ai vv.7 e 9). E, in particolare, sottolineiamo la stessa proposizione relativa in punta di verso: «che chiamiamo polvere» (v.7) e «che chiamiamo poesia» (v.9). Questo crea un parallelismo forte tra la «polvere» e la «poesia»: la poesia si nutre della polvere e quindi da essa viene plasmata. Così come le coppie di elementi correlati «la polvere e i suoi atomi sparsi» (v.8) e «cateti e ipotenusa» (v.9), anch'essi in parallelismo tra loro poiché i primi corrispondono ai secondi.

3.4 Dalla sezione “Osservatorio”: *Geometrie*

Geometrie

Davanti alla dismisura delle cose cerco di provvedere,
scendo nel loro baratro. Ogni volta riemerge
con il metro, il compasso, la mente piena di cifre.
Mi struggo per la geometria, mi ostino inutilmente
a calcolare l'area del cubo, del parallelepipedo,
del prisma, nomi di un'aria di cristallo priva di veleno.
È un sogno infantile di teorema,
un innesto di mondo su un segmento di radice.
Se la osservi rimanda a un'equazione, al suo quadrato,
con l'ala dei numeri che svetta su ciò che è smisurato. (Anedda 2018, p.14)

Non possiamo non notare una certa affinità tra questa poesia e quella sopra analizzata (“Pelle, polvere”). Già visivamente simili, costituite di versi molto lunghi (come in realtà la maggior parte dei componimenti di *Historiae*), entrambe chiamano in gioco la *geometria*. La geometria come forma di conoscenza del reale. E difatti, la parola «teorema» nella raccolta aneddiana compare soltanto in questi due componimenti, che sono accomunati anche da altri termini: «nomi» e «ostinarsi». E la geometria è davvero al centro di “Geometrie”. Sin dal titolo, appunto, il lessico attinge al campo semantico della matematica: «dismisura», «metro», «compasso», «cifre», «geometria», «area», «cubo», «parallelepipedo», «prisma», «teorema», «segmento», «radice», «equazione», «quadrato», «numeri», «smisurato». Se scrivere versi è quello che un poeta può fare per dare voce al mondo e tentare di andare *dentro* o *oltre* le cose, ecco che «polvere» e «atomi sparsi» sono «cateti e ipotenusa per il teorema che chiamiamo poesia». La geometria come metafora della natura intima della poesia. Ma «calcolare l'area del cubo, del parallelepipedo, del prisma» è davvero un valido metodo di conoscenza della realtà? Anedda risponde: «è un sogno infantile di teorema». Un sogno, appunto. Il sogno tanto ingenuo quanto inevitabilmente illusorio di credere che in fondo tutto ciò che ci circonda sia in qualche modo afferrabile dalla mente umana, incasellabile, classificabile, *conoscibile*. Ma quello che in realtà numeri e cifre possono fornirci davvero è soltanto «un innesto di mondo su un segmento di radice»: un *modello di reale* inadatto al reale (e qui sottolineiamo il gioco semantico dell'espressione «segmento di radice», che può

riferirsi a una piccola porzione della radice di una pianta, tanto quanto a una radice matematica). Perché «davanti alla dismisura delle cose» la mente umana può solo arrendersi. E la matematica, scienza esatta, si rivela insufficiente e inadeguata a renderci partecipi della vera natura del mondo in cui viviamo. È un omino che tenta di tracciare linee rette, parallele o perpendicolari, e di disegnare angoli e curve sul moto ondoso del mare o sul diradarsi di una luce mattutina. Il tronco di un albero assomiglia a un prisma, ma il prisma non ha la ruvidezza della sua corteccia né il profumo della resina, né le striature delle sue linee o il succo vitale che scorre nelle sue radici. Le forme che la geometria può teorizzare per ricondurre ogni sfumatura del reale a qualcosa di disegnabile su un foglio di carta e di calcolabile con formule ed equazioni sono solo «nomi di un'aria di cristallo priva di veleno». Manca il «veleno» della vita, delle cose che esistono e partecipano di questo mondo, del respiro profondo di ogni creatura. Le forme che tentiamo di applicare al reale, riplasmandolo, sono solo stampini dai quali la realtà straborda e sguscia via. «Un'aria di cristallo», appunto. Sinestesia che apre a un'immagine nitida ed eloquente del pensiero aneddiano: numeri ed equazioni, lati, angoli, aree e volumi sono una patina informe e allo stesso tempo dura e resistente, con cui ci ostiniamo a rivestire ogni cosa, ma da cui le cose non si lasciano rivestire. Ed è interessante notare, in questo senso, come il componimento si apra e si chiuda con il concetto di «dismisura» («dismisura» al v.1, «smisurato» al v.10). Come per ribadire, appunto, che non c'è misura nel reale. Non c'è possibilità di misurare le cose. La misura esiste solo nella mente dell'uomo, è un numero, un segno astratto, tanto quanto il nome. E qui ritorniamo a "Geometrie": «non esistono nomi, autrici, autori». Le parole, come le cifre, sono segni neri disegnati su un foglio bianco. Significativa anche la scelta dei verbi. Il secondo verso si apre con due verbi in antitesi fra loro: «scendo» e «riemergo». E al verso 4 troviamo due verbi particolarmente espressivi: «mi struggo» e «mi ostino». La scelta di questa espressività è insolita nel vocabolario aneddiano, che in genere non ospita un linguaggio marcato, ma si rifà a un lessico neutro. Anche l'avverbio in punta di verso «inutilmente» rimarca in qualche modo una maggiore espressività, richiamando tra l'altro la parola «mente» del verso precedente. Struggimento e ostinazione sono vani perché, per quanto si sforzi, l'intelletto umano esce sconfitto dal confronto con la dimensione misteriosa e inafferrabile in cui si trova ad esistere.

3.5 Dalla sezione “Osservatorio”: *Lacrime*

Lacrime

Rileggendo il sesto libro dell'Eneide
davanti a questo lago artificiale coi resti di una chiesa
raggiungibile ormai soltanto in barca
penso a come resista nei secoli
l'immagine della casa dei morti,
a quanto desiderio spinga i vivi nella gola degli inferi
solo per simulare un abbraccio impossibile,
a come le mani che penso di toccare siano rami
di lecci, querce, abeti – alberi di natale,
specie inusuale in queste terre.
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. (Anedda 2018, p. 29)

È la poesia che chiude la sezione “Osservatorio”. L'incipit richiama quello di “Annales”: «rileggendo Tacito durante questa estate di massacri» (Anedda 2018, p.34, v.1). Forse nell'intento di creare corrispondenze interne alla sua opera, numerosi altri componimenti di *Historiae* (Anedda 2018) presentano incipit che in qualche modo dialogano fra loro: «oggi *penso a due dei tanti morti* affogati» (p.35) e «*pensa i morti* e questi vivi che vanno verso casa» (p.37); «*mi illudo* di raccogliere queste vostre vite» (p.42) e «a volte *mi illudo* di afferrare i nessi tra le cose» (p.45); «quando *mia madre* nuotò per l'ultima volta» (p.46), «sì è questo vegliare *una madre* in ospedale» (p.49), «voleva essere *una di quelle madri* che a carosello» (p.56), «sabato mattina, *mia madre* aggiusta le sue gonne» (p.58); «era *lei*, nel vapore salito dai cespugli?» (p.50), «quando sembra che la memoria *di lei* sia spenta» (p.59); «*se avessi* avuto più tempo là nel buio estivo» (p.52), «*se l'avesse vista*» (p.53).

Se in “Lacrime” la rilettura dell’Eneide virgiliana è il pretesto per una riflessione sulla morte e sulla perdita, in “Annales” la rilettura dell’opera di Tacito è motivo invece di conforto per quel «gerundio che evita inutili giri di parole». Ed è proprio con un gerundio che si aprono entrambi i componimenti («rileggendo»). I primi tre versi di “Lacrime” ospitano la subordinata temporale e solo al verso 4 troviamo la reggente, «penso», da cui dipendono tre proposizioni anaforicamente introdotte da: «a come» (v.4), «a quanto» (v.6), «a come» (v.8). Anedda apre un dialogo intertestuale con Virgilio e con l’ambiente che la circonda («questo lago artificiale», «queste terre»: l’aggettivo dimostrativo ne rimarca la vicinanza), fondendo presente e passato, intrecciando respiri vicini e lontani. La rilettura dell’Eneide, accompagnata dalla suggestione ulteriore della visuale di un «lago artificiale coi resti di una chiesa», e quindi delle rovine di qualcosa che ormai non è più quella che era, spinge l’autrice alla riflessione sul logorio del tempo e sulla morte, sull’istinto innato di ogni essere umano di esplorare il mondo ultraterreno. Il pensiero va ai «morti», alla «casa dei morti», ma anche ai «vivi», i «vivi» che si spingono «nella gola degli inferi / solo per simulare un abbraccio impossibile». E qui i «morti» al verso 5 sono in antitesi con i «vivi» al verso 6, graficamente posizionati nella poesia uno sopra all’altro. E quell’«abbraccio impossibile» è l’abbraccio che tutti noi vorremmo dare a chi abbiamo perduto, è l’abbraccio che Anedda vorrebbe dare a sua madre, quando in “Davanti agli armadi dei morti III.” scrive: «due volte strinsi a vuoto il suo nulla / due volte mi abbracciai» (Anedda 2018, p.50, v.7-8). Ed è, ancora, l’abbraccio che Enea, quando scende nell’oltretomba, tenta di dare al padre Anchise quando lo incontra, invano: «tre volte tentò in quell’attimo di gettargli le braccia al collo, / tre volte l’immagine invano afferrata sfuggì alle sue mani / pari a un vento leggero e simile assai al vanire d’un sogno.» (Virgilio 2002, p.661, vv.700-703). È il topos dell’incorporeità delle anime, tanto virgiliano quanto dantesco. È il topos, appunto, dell’«abbraccio impossibile» con chi abbiamo amato e perduto. Ma ancora. Quando Anedda tocca i «rami di lecci, querce, abeti» e ritrova in quegli arbusti le mani della madre, come non pensare a Petrarca che, nelle sue passeggiate solitarie, rivede nella natura il volto e le sembianze di Laura? È così profondamente umano ricercare quel contatto perduto, che anche attraverso i secoli ci scontriamo con un’anima che sembra essere sempre la stessa: Anedda è Enea ed è Petrarca. Perché tutti, indistintamente, non fanno che tentare di trovare conforto al dolore della perdita (perdita definitiva per Anedda che non rivedrà più la madre, perdita quasi definitiva per Enea che ha la possibilità di ricontrare il padre nel mondo degli inferi, perdita solo momentanea per Petrarca, fisicamente lontano dalla sua amata).

Poi al verso 11 lo stacco netto: «nel vecchio paesaggio c'era il fiume / dove le donne andavano a lavare». Dopo questo distico che divide in qualche modo il componimento in due parti, come a rimarcare la bipartizione, l'utilizzo nuovamente del gerundio: «stendendo». Lo sguardo si volge indietro. L'autrice prende atto che il tempo è passato e quel luogo che ora ha davanti agli occhi è altro rispetto a quello che era. Un tempo c'era un «fiume» e sulle rive di quel fiume «le donne andavano a lavare» i panni sporchi. E mentre lavavano e stendevano le lenzuola, «le ombre delle madri», che prima di loro avevano un tempo fatto lo stesso, accompagnavano la litania di quei gesti, come ripercorrendoli, e asciugando «le lacrime che continuavano a colare». Il pianto di chi resta per chi non c'è più e il pianto di chi non c'è più per chi resta. Eterno e mai antico. Il tempo distrugge ogni cosa, ma l'animo umano, calato in corpi diversi, in epoche diverse, sembra permanere immutato nelle sue debolezze, nelle sue passioni, nei suoi dolori.

Altre osservazioni.

1. Da notare la rima baciata degli ultimi due versi del componimento. La maggior parte delle poesie di *Historiae*, infatti, presenta versi liberi. La rima baciata è quindi qui volutamente ricercata per aumentare in qualche modo l'effetto patetico in chiusura. I due verbi in rima «asciugare» (v.15) e «colare» (v.16) sono antitetici e proprio l'antitesi, che viene a trovarsi quindi in posizione marcata, in punta di verso, mette in evidenza il topos della perdita, del dolore per la perdita, delle lacrime che esprimono tutta l'umana e fragile debolezza di fronte alla perentorietà della morte e del tempo che logora ogni cosa.

3.6 Dalla sezione “*Historiae*”: *Hoc corpus meum*

Hoc corpus meum

ma è insieme che continuiamo
a sprofondare, gomiti a cuneo,
ginocchia sbilanciate
mani che stringono il lenzuolo.
Solo spenta la luce si 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. (Anedda 2018, p.55)

Tratto dalla sezione omonima al titolo dell’opera, “*Historiae*”, questo componimento risulta interessante per la sua costruzione: presenta un incipit in medias res, formalmente confermato dalla scelta di aprire la poesia con una proposizione avversativa, che nega qualcosa di non esplicitato, e dall’iniziale minuscola del «ma». Come per dire che non si sta iniziando nulla di nuovo, si sta solo continuando qualcosa: «ma è insieme che *continuiamo* / a sprofondare». E qui evidenziamo l’enjambement forte «continuiamo / a sprofondare» e il costruito della frase «ma è insieme che...» che mette in risalto la parola «insieme», a rimarcare la compartecipazione a uno stesso destino, o meglio l’intento di stabilire una prossimità, una vicinanza. La malattia della madre si trascina, perdura nel tempo, prosciugando le energie vitali della nostra autrice, sentinella inamovibile al suo capezzale. Così lo *sprofondamento* nella morte è un cammino che ha una durata, è una discesa lenta e dolorosa, non rapida e istantanea. Una discesa che madre e figlia compiono *insieme*, come se si potesse davvero condividere anche l’ultimo respiro. E qui Anedda usa il *corpo* per darci un’immagine carnale e concreta di questo ingresso nella morte (ricordiamo in “*Perlustrazione I*”: «entro con mia madre nella morte», Anedda 2018, p.43, v.1), come fosse appunto un trapasso fisico, più che spirituale: «gomiti a cuneo, / ginocchia sbilanciate / mani che stringono il lenzuolo». L’elenco di marca aneddiana, insomma: un ritratto per piccoli dettagli. E le *mani*, le mani di cui già tanto abbiamo detto, e che sono simbolo della madre, quel dettaglio che parla di lei e che esplicita in qualche modo il termine «insieme» posto in apertura. Poi al verso 5 un leggero stacco. I punti fermi, infatti, confermano l’ideale suddivisione del componimento in due quartine. Più personale, forse, la prima parte, dove i corpi si fondono «insieme» ad affrontare un tragitto

comune, come a darsi forza a vicenda, con l'utilizzo del *noi* («continuiamo»). Poi, nella seconda parte, il passaggio all'impersonale: «spenta la luce», «si ripone», «liberi (...), ma divisi». Allontanamento, distacco, che accompagna la rassegnazione dovuta alla presa di coscienza che, scesa la notte, «liberi di sognare», bisogna accettare di separarsi e intraprendere «due binari bui» diversi. E qui Anedda rimarca questo bivio, queste strade prima coincidenti che all'improvviso divergono, con la similitudine ai versi 6 e 7: «liberi di sognare ma divisi in due corsie, / come per un'operazione diverse anestesie». Qui notiamo la rima *corsie-anestesia*, ma anche l'omofonia in punta dei due versi: *divisi-diverse*. E da «quel vuoto» della sospensione di coscienza che accompagna il sonno, «in marcia su due binari bui». Da un lato l'autrice, che si avvia verso il mondo dei sogni, dall'altra la madre, che incede verso la sua morte. Il sonno come *anestesia* dai mali di vivere non può che ricordarci i versi di preghiera di “Sois sage”: «vieni sonno confondici, rendi la schiena duttile, / scorri concedici una tregua, addormentaci piano», «spegnetevi dolori oppure quietamente / andate dentro il sogno diventate echi / almeno per un po' in quello spazio pietoso.» (Anedda 2018, p.47, vv.6-7 e 11-13). Ma in questo componimento, Anedda rende evidente la differenza tra le due «anestesie» che il sonno concede a lei e alla madre. Un'anestesia temporanea che è *tregua* dal male di vivere per la figlia. Un'anestesia definitiva, ovvero la cessazione di ogni dolore, l'uscita dalla vita, insomma, per la madre.

BIBLIOGRAFIA

- Afribo 2007 = Andrea A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*, Carocci, Roma
- Afribo, Soldani 2012 = Andrea A., Arnaldo S., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Mulino, Bologna
- Alighieri 2009 = Dante A., *La Divina Commedia*, (a cura di) Marchi A., Mondadori, Milano
- Anedda 1997 = Antonella A., *Cosa sono gli anni*, Fazi, Roma
- Anedda 2007 = Antonella A., *Dal balcone del corpo*, Mondadori, Milano
- Anedda 2018 = Antonella A., *Historiae*, Einaudi, Torino
- Anedda 2001 = Antonella A., *Introduzione a AA.VV., Poeti della malinconia*, (a cura di) Frabotta B., Donzelli, Roma, pp. XIX-XXV.
- Anedda 2000 = Antonella A., *La luce delle cose: immagini e parole nella notte.*, Feltrinelli, Milano
- Anedda 2009 = Antonella A., *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma
- Anedda 1999 = Antonella A., *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma
- Anedda 1998 = Antonella A., *Perdita e attesa nell'opera di Philippe Jaccottet*, in AA.VV., "La parola di fronte: creazione e traduzione in Philippe Jaccottet", (intro di) F. Kaucisvili Melzi d'Eril, Alinea, Firenze, pp.103-110.
- Anedda 1992 = Antonella A., *Residenze Invernali*, Crocetti, Milano
- Anedda 2012 = Antonella A., *Salva con nome*, Mondadori, Milano
- Baudelaire 1975 = Charles B., *I fiori del male*, (trad.) Bertolucci A., Garzanti, Milano
- Cioran 1996 = Emil C., *Sommario di decomposizione*, Adelphi, Milano
- Della Casa 1993 = Giovanni D. C., *Rime*, (a cura di) Fedi R., Einaudi, Milano
- Donati 2020 = Riccardo D., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma

Heidegger 1998 = Martin H., *Il concetto di tempo*, (a cura di) Volpi F., Adelphi, Milano

Mazzoni 2007 = Guido M., *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, in M. Cucchi, A. Riccardi (a cura di), "Almanacco dello specchio", Mondadori, Milano

Montale 2019 = Eugenio M., *La bufera e altro*, (a cura di) Campeggiani I. e Scaffai N., Mondadori, Milano

Platone 1996 = Platone, *Cratilo*, (a cura di) Aronadio F., Laterza, Bari

Rilke 2015 = Rainer Maria R., *Lettere a un giovane poeta*, Nova Delphi, Roma

Ritsos 2020 = Ghiannis R., *Quarta dimensione*, (trad.) Crocetti N., Crocetti, Milano

Testa 2005 = Enrico T., *Antonella Anedda*, in ID. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 401-404

Virgilio 2002 = Marone Publio V., *Eneide*, (intro di) La Penna A., (trad.) Scarcia R., Rizzoli

RIVISTE

Adamo 2018 = Giuliana A., *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione*, in “Quaderns d’Italià” 23, pp. 147-160

Bentivegna 2015 = Diego B., *Antonella Anedda: perdita e salvezza*, in M. Borio (a cura di), “Nuovi Argomenti”, 13 febb.

Bottero 2020 = Stefano B., *Historiae, o la tragedia dell’irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda.*, in M. Borio (a cura di), “Nuovi Argomenti” n.5, 28 ott.

Calandrone 2012 = Maria Grazia C., *Anedda, solitudine e consolazione in una umidità vegetale*, in “Il Manifesto”, 11 apr.

Cortellessa 2020 = Andrea C., *Classici contemporanei, anzi, viventi*, in “Il Sole 24 ore”, 19 lugl., pag.4, foglio 1

Verbaro 2015 = Caterina V., *L’arte dello spazio di Antonella Anedda*, in “Arabeschi” n.5, genn.-giu., pp. 23-35

Zinelli 2018 = Fabio Z., *Recensione a Historiae*, in “Semicerchio. Rivista di poesia comparata”, 1/2, pp.136-138

SITOGRAFIA

Campana 2021 = Luca C., *Il corpo della lingua: le Historiae di Antonella Anedda*, in “Nuovaciminiera”, 5 mag., <https://www.nuovaciminiera.it/2021/05/05/il-corpo-della-lingua-le-historiae-di-antonella-anedda/>

Donati 2021 = Riccardo D., *Interminati spazi e indistinti io. Su Geografie di Antonella Anedda*, in “Le parole e le cose. Letteratura e realtà”, 11 magg., <http://www.leparoleelecose.it/?p=41575>

Grasso 2015 = Annalina G., *Traducendo Brecht, il ruolo della poesia secondo Fortini*, in “900letterario”, 10 nov., <https://www.900letterario.it/poesia/traducendo-brecht-ruolo-poesia-fortini/>

Lamartora 2010 = Enzo L., *Il ritorno di Ifigenia*, in “SpiWeb - Società psicoanalitica italiana”, 17 febb., <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/teatro/il-ritorno-di-ifigenia/>

Morra 2022 = Eloisa M., *Il poeta è l'essere più impoetico del mondo: l'etica del vedere di Antonella Anedda*, in “Il Tascabile”, 4 magg., <https://www.iltascabile.com/letterature/antonella-anedda/>

Panebianco, Gineprini, Seminara 2011 = (estensione online del corso) Beatrice P., Mario G., Simona S. (a cura di), *Letterautori. Percorsi ed esperienze letterarie*, Zanichelli, Bologna, vol.1, testo 17, in “Zanichelli”, <https://online.scuola.zanichelli.it/letterautori/>

Policastro 2018 = Gilda P., *La poetica del dettaglio. Su “Historiae” di Antonella Anedda*, in “Le parole e le cose. Letteratura e realtà”, 16 dic., <http://www.leparoleelecose.it/?p=34427>

Sermini 2020 = Sara S., *Ci cura questa forma lapidaria. I versi poveri di Antonella Anedda*, in “Le parole e le cose. Letteratura e realtà”, 22 sett., <https://www.leparoleelecose.it/?p=39295>