



UNIVERSITÀ
DI PADOVA

Università di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

*«Dal balcone del corpo» di Antonella Anedda.
Temi, motivi, lingua, stile*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Emma Bertocco
n° matr.2102625 / LT

Anno Accademico 2025 / 2026

Indice

Introduzione	5
Struttura e motivi	7
Lingua, stile e retorica.....	25
Metrica	47
Un primo piano su <i>Eco, che un tempo fu Orfeo</i>	55
Bibliografia	61

Introduzione

Antonella Anedda (Roma, 1958) pubblica in versi *Residenze invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999), *Il catalogo della gioia* (2003), *Dal balcone del corpo* (2007), *Salva con nome* (2012) e *Historiae* (2018); e in prosa *Cosa sono gli anni* (1997), *Nomi distanti* (1998), volume di poesie, riscritture poetiche e traduzioni, *La luce delle cose* (2000) *La vita dei dettagli* (2009), *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (2013), *Geografie* (2021) e *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (2022). Tutte le sue raccolte poetiche si leggono ora nel volume *Tutte le poesie* di Garzanti (2023).

L'oggetto di studio di questa tesi è la raccolta poetica *Dal balcone del corpo*. Il primo capitolo si apre con una riflessione macrotestuale relativa alla struttura dell'opera e intende poi indagare quali siano le tematiche che la caratterizzano, confrontandole anche alle altre raccolte pubblicate dalla poetessa. Nello specifico, si è cercato di sottolineare in che modo si sviluppa il complesso punto di vista dello sguardo dell'io lirico, rapportandolo al motivo del corpo. Un altro aspetto che si è messo in particolare evidenza riguarda l'alto tasso di dialogicità, che segna un punto di svolta rispetto alle precedenti raccolte. Segue poi un'analisi di come viene resa la tematica della morte.

Il secondo capitolo vuole invece studiare come si costituiscono le scelte linguistiche, stilistiche e retoriche di questa poesia, sottolineandone gli aspetti di continuità e novità. Viene dato risalto in prima battuta alle scelte lessicali, per poi passare all'analisi di stilemi di ascendenza ermetica e di strutture tipiche del parlato. Nella seconda parte del capitolo si analizza l'uso del dialetto sardo, che trova in questa raccolta impiego per la prima volta. In particolare si vuole suggerire una via interpretativa che possa rendere conto della portata di tale scelta.

Nel terzo capitolo si evidenziano le scelte metriche adottate e di come, pur in un regime di versoliberismo, si possano impiegare certe soluzioni che determinano la presenza di strutture geometriche all'interno dei componimenti.

Si conclude il lavoro con un primo piano su una poesia della raccolta: dopo averne fornito una breve interpretazione di senso, si vogliono sottolineare tutti quegli aspetti

che sono stati messi in evidenza nei capitoli precedenti, relativi quindi ai motivi tematici e alle scelte stilistiche, retoriche e metriche.

Struttura e motivi¹

L'opera DBDC, pubblicata nel 2007, è la quarta raccolta poetica della poetessa Antonella Anedda. Già dalla suddivisione dell'opera nelle quattro sezioni *Cori*, *Mondo*, *Limba* e *Paesaggio* spicca una novità rispetto alle precedenti raccolte: vengono introdotti per la prima volta dei testi in dialetto sardo, assenti nelle precedenti, che vengono catalogati tutti nella terza sezione dell'opera (si avrà modo di discuterne in maniera più approfondita nel capitolo successivo).

Rimanendo a un livello materiale di costruzione dell'opera, si possono fare delle considerazioni preliminari guardando i titoli delle poesie. Spicca una certa ripetitività: su cinquantuno componimenti totali nove poesie si intitolano *Coro* (dieci se si conta anche la poesia *Tre cori*), ripartiti nella prima, seconda e quarta sezione, corrispondenti quindi a un quinto del totale dei testi, a cui va anche aggiunta la stessa titolazione della prima sezione *Cori* e l'epigrafe kafkiana che la precede «Solo nel coro può esserci verità». Nella prima sezione sono presenti inoltre, in maniera non contigua, le poesie *Destino* e *Destini*. Nella seconda sezione si trovano cinque poesie dal titolo di uguale costruzione sintattica e simili scelte lessicali, *Parla lo spavento*, *l'abbandono*, *lo spazio*, *l'attesa* e infine *Parla la parte di mondo che ci sembra estranea*. Inoltre di interesse notevole è la presenza di due poesie collocate in dittologia e numerate, *Anniversario I* e *II*, che costituiscono l'unica occorrenza del tipo all'interno della raccolta.

¹ Si segnalano le sigle delle raccolte considerate RI = *Residenze invernali* (1992); NPO = *Notti di pace occidentale* (1999); CDG = *Il catalogo della gioia* (2003); DBDC = *Dal balcone del corpo* (2007); SCN = *Salva con nome* (2012); H = *Historiae* (2018). Le pagine tra parentesi si riferiscono a Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2023. Per i testi in prosa le sigle adottate sono CSA = *Cosa sono gli anni* (1997); LDC = *La luce delle cose* (2000); LVD = *La vita dei dettagli* (2009), le pagine tra parentesi corrispondono rispettivamente a Ead., *Cosa sono gli anni: saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997; Ead., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000; Ead., *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

Questi moduli (ripetizione uguale di titoli, titoli di simile costruzione sintattico-lessicale e poesie numerate in dittologia) ritornano sia in raccolte precedenti che successive, andando quindi a costituire una precisa tipologia di organizzazione del discorso poetico. Facciamo solo qualche esempio. Per il primo modulo si noti come il titolo *Coro* torni in SCN sette volte oppure come siano presenti in serie tre testi dal titolo *Quello che resta dell'amore* in CDG; o ancora il verso di apertura di due poesie successive senza titolo in NPO, [*Anche per me in Russia*] e [*Anche per me la Russia*]. Rispetto al secondo modulo si veda in SCN *Spazio della paura estiva*, *Spazio della paura diurna*, *Spazio dell'invecchiare* e *Spazio dell'acqua domestica*, i primi tre peraltro collocati in serie; *Informazioni interne* e subito dopo *Informazioni interne (evoluzione)*. Per il terzo modulo, *hapax* in DBDC, si osservino le diverse occorrenze in H: *Osservazioni 1, 2 e 3*; *Geografie 1 e 2*; *Perlustrazioni 1 e 2*; *Futuro 1 e 2* (cfr. Natale 2023, pp. 155-56). Sono presenti anche altre modalità di organizzazione macrotestuale non impiegate in DBDC, tra cui, per fare un esempio, la tendenza a mettere le poesie in una sequenza di tipo cronologica, come avviene per la sezione *Notturmi* di NPO dove le dodici poesie corrispondono ciascuna ai dodici mesi dell'anno (*Gennaio, notte*; *Febbraio, notte*; *Marzo, notte* etc.); o anche in CDG *Marzo, isola della Maddalena*, *Aprile, La Maddalena. Resti di sogni* e *Maggio, La Maddalena. Resti di sogni*, *Ottobre, La Maddalena. Guardando verso il porto* e *Novembre, La Maddalena. Guardando verso il porto*. Oppure ancora l'organizzazione secondo alcune lettere dell'alfabeto in CDG.

Da questi dati emerge quindi una tendenza a ripetere i titoli con eventualmente minime variazioni, tornando così, in maniera quasi ossessiva, su quanto è già stato detto in precedenza. Per comprendere quali siano quei motivi su cui le poesie tornano continuamente, si veda *Anestesia* (DBDC, p. 302), testo la cui importanza è già testimoniata dal fatto che vi è contenuto il sintagma eponimo «dal balcone del corpo»:

Ci sono le creature che chiedono – non importa se in malafede
(come mi dicevano da piccola, per consolarmi).
I ridotti in schiavitù, tutte le voci calpestate che ci assordano.
Non più tardi di un'ora fa,
non più lontano di un braccio di mare e poca costa.

Eppure esiste il modo di sopportare. Basta la notte (le gocce si prendono la sera): l'anima si ispessisce, velocemente si forma la crosta e la mattina si può uscire, attraversare la città in relativa calma, sordità e cecità. Solo lembi di ciò che è brutto fuori di noi: un pezzo di camicia, un colore, una mano, un grumo di fastidio, una folata di odio.

Su tutto l'anestesia del farmaco, la percezione del dolore trasportata all'esterno, vista dal balcone del corpo.

Da lassù tutto è lontano. Chi grida e cosa dice. Forse non grida,

[forse non parla.

Non si riesce a vedere. Spariscono i primi piani.

Io e loro siamo sagome che si muovono in un bosco.

Come distinguere un bombardamento dai fuochi di artificio?

(chiese mia nonna che era cieca, sentendo le navi esplodere nel

[porto.)

Come decifrare le immagini:

è un film o davvero quei corpi si gettano nel vuoto?

La tematica corporea è una delle linee fondamentali su cui si costruisce non solo questa raccolta, ma l'intera poesia aneddiana: il corpo viene rappresentato quasi come se fosse un oggetto altro, estraneo, ma al tempo stesso un punto panoramico attraverso cui è possibile vedere il mondo dall'alto e da lontano, come se fosse appunto un «balcone»; da qui discende un vocabolario che si concentra frequentemente sul corpo e le sue parti, di cui parleremo nel capitolo successivo. Strettamente legato a questo è il motivo della possibilità della vista («Come decifrare le immagini» chiede apertamente e afferma anche «Non si riesce a vedere») e quale sia il senso da attribuire a ciò che il corpo vede («Come distinguere un bombardamento dai fuochi di artificio?»). Si può dire che vengano ripresi quei versi di apertura a NPO («Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi. / Il corpo è la scure: [...]», p. 93), facendoli diventare la spina dorsale su cui Anedda fonda interamente la successiva raccolta DBDC². Molto spesso

² Gezzi sottolinea come i versi sopracitati di NPO vengano già condensati nel titolo stesso della raccolta DBDC (Gezzi 2008, p. 215).

gli elementi che vengono registrati dalla vista sono oggetti usuali e quotidiani, «miti» come vengono definiti in RI *Ora tutto si quietava, tutto raggiunge il buio* (p. 19), e di questi stessi oggetti spesso ci si focalizza sui dettagli, qui denominati «lembi» (cfr. il verso programmatico «Raccoglierò dettagli come ossa», DBDC, p. 285). Interessante a quest'ultimo proposito è fare un breve raffronto con la produzione saggistica: in LVD il motivo strutturante ha proprio a che fare con l'interesse per il dettaglio e il particolare, tematizzato fin dal titolo. Anedda decide di commentare dei quadri, focalizzandosi su un dettaglio di ognuno di questi; ciò a riprova di come questo aspetto sia tanto portante da penetrare anche nella scrittura in prosa, oltre che a quella in versi. Tornando ad *Anestesia* quei dati concreti che vengono registrati sono «un pezzo di camicia, un colore, una mano, un grumo di fastidio, una folata di odio»; si noti come anche quegli elementi non propriamente oggettuali ma più astratti, quali il «fastidio» e l'«odio», vengano ricondotti a una dimensione di concretezza materiale grazie rispettivamente ai sostantivi «grumo» e «folata». Oppure in altre poesie, giusto per fare qualche esempio, «in un calvario di oggetti del mattino: / la busta di plastica, gli ombrelli / un raggio di bottiglie» (DBDC, p. 291) o anche il testo citato poco sopra di RI:

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

Come nota Afribo, il correlativo iniziale «Non... che...» denota «l'esclusività dell'alleanza dell'io con le cose» (Afribo 2007a, p. 188). Questo è infatti un altro asse portante della poesia aneddiana: si instaura un legame quasi osmotico con quegli oggetti, che vengono non infrequentemente riportati attraverso lo stilema del catalogo. Come si diceva l'io lirico è spesso colto nell'atto di osservare, di guardare al mondo, agli oggetti e alle cose, che si traduce in una poesia in grado di «parlare *agli* oggetti anziché *degli* oggetti» (Verbaro 2010, p. 319) ed effettivamente per dare conto della relazione che si crea tra soggetto che guarda e oggetti guardati vengono non di rado impiegati discorsi diretti. Si veda già la poesia *Mattino* in apertura alla raccolta (DBDC,

p. 257), dove si susseguono sei discorsi diretti riportati tra virgolette oppure *Infanzia* («La guardavo stendere le lenzuola / “Sei qui?” sorride. [...]», «“Oggi sarà la luna piena” dice sollevando la testa. Piange?»; DBDC, p. 264).

Instaurandosi un tale legame di non separatezza tra l'io e le cose, quindi anche tra l'io e il mondo, si ritrovano non solo casi in cui l'io lirico prende direttamente la parola, ma anche situazioni in cui la cede a favore di quel mondo i cui confini identitari si sono confusi e sovrapposti con quelli dell'io. Spesso a parlare sono entità astratte, si vedano dunque i casi di quelle poesie citate in apertura del paragrafo della serie *Parla lo spavento* e tutte le costruzioni del tipo «“Osserva” disse l'ombra del cespuglio più vicino» (DBDC, p. 341), anche senza l'uso delle virgolette che demarchino il discorso diretto come «Tu non esisti, dice la fiamma che in una parte del petto / ha cominciato crollando a mormorare.» (DBDC, p. 260; cfr. «Lo maggior corno de la fiamma antica / cominciò a crollarsi mormorando, / pur come quella cui vento affatica;» Dante 1975, *Inf. XXVI*, vv. 85-87, p. 107), «Che importa, dice il fiume lambendomi le scarpe con il fango. / Slp fanno i gorghi al largo.» (DBDC, p. 260). Rispetto a questa «anomala collocazione della voce» (Testa 2005, p. XXII), si legga la poesia *L'aria è piena di grida* (DBDC, p. 283):

Pensi davvero che basti non avere colpe per non essere puniti, ma
[tu hai colpe.

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

Cosa ci rende tanto crudeli gli uni contro gli altri?
Cosa rende alcuni più crudeli di altri?
Le crudeltà subite e poi inghiottite fino a formare una guaina con
[aculei sul corpo ferito?

O semplicemente siamo predestinati al male,
e la vita è solo fatta di tregue dove sostiamo
per non odiare e non colpire?

Anche in questo componimento a prendere parola sono entità astratte, ma si veda come, in un procedimento che ha una certa frequenza in Anedda, gli venga conferita concretezza quasi materica. Le grida sono «attaccate ai muri»; le parole sono «brandelli», dove la scelta del sostantivo rimanda sia al campo semantico corporeo (brandelli di carne e simili; cfr. «Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro» Ungaretti 1982, *San Martino del Carso* pp. 156-58; e anche «in queste budella / di macerie» ivi, *Pellegrinaggio* pp. 149-50), tra l'altro evocato esplicitamente nella strofa successiva, sia al campo del cucire (brandelli di stoffa, tessuto ecc.)³; le crudeltà «inghiottite fino a formare una guaina con aculei sul corpo ferito». Emerge ancora una volta il tema corporeo attraverso procedimenti a forte tasso metaforico e particolarmente caratterizzati per le scelte linguistiche adottate che spesso hanno a che fare con una violenza verso il corpo, che richiama alla memoria certe modalità della poesia espressionista.

Inoltre, una risposta possibile nei confronti della problematica ricerca di una voce attraverso cui l'io poetante possa esprimersi, non è solo quella di concedere la parola agli astratti paura, spavento, grida ecc., ma anche ricercare una voce corale, che possa valere come singolarità data dalla sommatoria di voci di diversa provenienza, e ciò comporta, oltre che la messa in discussione dell'identità dell'io lirico, una certa tendenza alla teatralizzazione. Come nota Verbaro, si pacifica «l'io all'oggetto mediante una percezione osmotica e un'interlocuzione affettiva, scheggiando il soggetto fino a dissiparne l'identità, adottando il corpo e la voce dell'altro fino a minare il confine col fuori di sé» (Verbaro 2010, p. 324). Si comprende ora meglio la rilevanza e la frequenza con cui viene usato il termine «coro» nella titolatura delle poesie. Ecco quindi che il primo *Coro* (DBDC, p. 258) si costruisce sull'alternarsi di due voci, «lui» e «lei»; il settimo *Coro* (DBDC, p. 301) si articola grazie a una prima persona plurale che parla («vediamo», «una parte di noi ghiaccia», «troveremo» e «là diremo»), così come il nono («noi siamo il fiume poco distante»; DBDC, p. 313). Ma si veda anche la poesia *Mattino* (DBDC, p. 257), collocata in apertura della raccolta:

³ Il motivo tematico del cucito è presente solo *in nuce* in DBDC, attraverso riferimenti di questo tipo. Avrà invece una rilevanza maggiore a partire dalle raccolte successive, come emerge anche soltanto dal titolo della sezione *Cucire* di SCN. Per una trattazione più approfondita della tematica cfr. Donati 2020, pp. 54-55, 62 e Verbaro 2015, p. 30.

Non so come si muovono in questo momento le tue dita, come si
[piegano
se aprono la porta di casa. Per questo immagino altre vite:

«C’era una brocca con i fiori sul tavolo.»
«Il camino era spento.»
«Di lato c’era il divano dove in una vita parallela ci saremmo
[abbracciati.»
«La finestra raccoglieva la nebbia rovesciando la luce.»

«Hai appoggiato al muro la bicicletta col suo bacile pieno di cibo.»
«Ho toccato l’abisso dei vestiti che separano.»

Già in apertura del libro si coglie una profonda differenza con le raccolte precedenti, ovvero emerge come nota Afribo (Afribo 2017, p. 83)

un’attenzione ai destini degli altri che ora si reifica senza residui nella lingua, che acquista una propria autonomia linguistica sganciandosi dal dominio della pronuncia lirico-soggettiva. [...] Subito dopo la prima riga, dopo l’annuncio in prima persona – “immagino altre vite”, il testo si stacca dall’io e fa parlare direttamente gli altri, le anonime voci di “vite parallele”, che restano effettivamente tali nella pagina in un elenco non armonizzato da chi scrive, non ricomposto in un discorso unitario. [...] Da qui la strutturale presenza nella raccolta del discorso riportato, virgolettato.

Un ulteriore prova della messa in discussione dell’identità dell’io lirico è fornita dal richiamo al patrimonio mitico precristiano, cristiano e classico (cfr. Zinelli 2009), che porta a una confusione delle linee di demarcazione tra l’io e le figure da lì prelevate e a un’assunzione della loro identità. Si veda quindi, per il primo, «l’arcaica ritualità della morte nelle poesie in *limba sarda*» (*ibidem*); per il secondo, i numerosi riferimenti diretti e indiretti al mondo cristiano, quali le poesie *Cana* (DBDC, p. 287), *Getsemani*

(DBDC, p. 291) oppure anche il settimo movimento di *Attittos* («Volevo passargli una spugna di ferro sopra il petto / ferirlo a sangue come un cristo / per fingerlo risorto»; DBDC, p. 324)⁴; e per il terzo tutte quelle presenze tratte dalla mitologia classica. Queste possono essere solo richiami nei titoli, come in *Antigone* (DBDC, p. 311), oppure diventare veri attanti all'interno della poesia. È il caso de *Il senso dei suoni* (DBDC, p. 267), di cui si riportano i vv. 8-13:

l'acqua pesa sul tetto come il massiccio di Polifemo
io sono una delle sue pecore
sul ventre rivelo un compagno di Ulisse:
vengo mangiata in un solo boccone insieme al greco che
[trasporto.
Altre volte sono Ulisse che acceca, che grida «Nessuno»
tra il sangue, lo sterco.

Oppure anche in *Eco, che un tempo fu Orfeo* (DBDC, p. 335), posta in apertura dell'ultima sezione, in cui le due presenze mitiche si fondono in un'unica figura di cui una terza persona singolare riporta pensieri e azioni; per esemplificare ciò si osservino anche solo i versi con cui si apre e chiude la poesia: «Si ripeteva: canto per chi muore. / Compongo il dolore con cautela. / Resto vicino al corpo. / Aspetto che il grumo si sciolga nella gola / e il sangue riconosca l'alfabeto» e «Sbaglieremmo a dire Eco. / Piuttosto è una pelle cucita / contro un dorso, un soffio da pastore».

Tutto quanto detto fino ad ora sulle modalità attraverso cui si viene a costituire la voce poetica, comporta anche una certa ambiguità nel riuscire a decifrare chi o cosa stia parlando. A proposito di ciò si veda *Anniversario I*: nella poesia non si comprende chi è che stia parlando e anche il contenuto stesso delle parole non pare del tutto decifrabile. Del resto in Anedda, anche se si è di fronte a una complessiva chiarezza linguistica, a questa corrisponde frequentemente una certa ambiguità semantica (cfr. Verbaro 2010, p. 325 e Afribo 2007a, p. 186).

⁴ Si tenga presene che queste distinzioni siano solo di massima, possono anche esserci casi in cui una o più di queste linee si sovrappongono, come accade per la poesia appena citata (riportata solo in italiano) appartenente sia a quella ritualità arcaica delle poesie sulla morte in *limba* sia all'universo cristiano, essendovi nominato esplicitamente «critsto».

Strettamente legato al problema di ricerca di una voce⁵, è la questione, già accennata prima in merito alla poesia *Anestesie*, relativa a come raccontare ciò che il corpo vede dal suo balcone. Infatti la soggettività lirica che si esprime attraverso la poesia «non è labile o flebile (ormai etichetta abusata o topos retorico) ma, piuttosto, attenta a quanto lo circonda.» (Testa 2005, p. XXIX) e vi è una continua interrogazione sullo statuto stesso della poesia, sulla sua possibilità di incidere sulla realtà e di riuscire a rappresentarla in maniera efficace. Ne deriva quindi un tipo di poesia con frequenti risvolti metatestuali e metalinguistici. Se ne riparerà anche in seguito, ma intanto si veda già la prima strofa di *Donna che scrive* (DBDC, p. 310), in cui il motivo metatestuale è tematizzato fin dal titolo:

È la fame che apre la gola:
un cucchiaino di consonanti,
una spatola di osso sul palato.
In quelle ore si trasforma
dalla sponda del tavolo all'armadio
il corpo mangia se stesso nel riflesso.
Intorno ruotano i pipistrelli
uno stridere cieco che si unisce
al suo battere di unghie sopra i tasti.

Oppure si osservino i due versi finali con cui si chiude l'intera raccolta «E un tagliente azzurro prese – era già paradiso? / il posto del paesaggio, della prima persona.» (DBDC, p. 341); ancora «Come raccontare il terrore annidato su questo balcone se non con parole medioevali: / fagotto, lebbroso, mendicante?» (DBDC, p. 269), oppure «Come possiamo dire “massacro” / se i numeri ci frastornano e colano sulla realtà offuscandola?» (DBDC, p. 285).

⁵ Su questo aspetto va fatta una precisazione che non si ha avuto modo ancora di evidenziare per meglio comprendere come questo meccanismo funzioni più in generale nella poesia di Anedda. Infatti «i motivi dell'alterità e, per converso, quelli di una rinnovata appartenenza o condivisione assumono [...] aspetti un po' edificanti e toni irenici simili a quelli delle “anime belle” settecentesche criticate da Hegel» (Testa 2005, p. XXIX). Questo è senz'altro vero per la talvolta manieristica raccolta CDG, molto meno invece per DBDC.

Aver citato questi ultimi due esempi può aprire all'analisi di un altro orizzonte tematico della poesia di Anedda. Riprendendo la sopracitata *Anestesia* un altro motivo che emerge è quello che ha a che fare con la guerra o più in generale l'oppressione («I ridotti in schiavitù, tutte le voci calpestate che ci assordano»), ma si confronti anche tutta la seconda strofa di *L'aria è piena di grida* anch'essa riportata poco sopra. Questa tematica, nonostante sia meno costitutiva che in NPO, assume comunque un certo rilievo. Si veda anche *Cana* (DBDC, p. 287):

Scopri che nella cantina addetta a dormitorio c'erano giocattoli,
materassi, taniche d'acqua, riserve di cibo. Da occidente guardi la
distanza tra noi macerie e le nozze, tra la polvere e il rame, tra la
tela che non copre i piedi dei morti e il ruscello di seta sulla
schiena della sposa.

Allora scrivi per terra un'ultima volta, trasformando il sangue in
vino e poi di nuovo in acqua. Chiedi che tutto si sciogla. Chiami la
pioggia. Scagli il bastone.

il cui senso generale, per quanto chiaro, risulta maggiormente comprensibile da una nota che la stessa Anedda colloca alla fine del volume «ci fu un attentato, uno dei tanti, ormai dimenticato, durante un banchetto di nozze, a Cana, in Galilea» (p. 546).

Inoltre la tematica dell'oppressione si lega frequentemente al tema dell'indifferenza («[...] Così arrivano i delitti: / quando qualcuno sente le grida e poi torna a letto, quando non ha la forza. / Colpa del corpo che ama il piacere, del conforto che scaccia il dolore / e preferisce una coperta e un cuscino all'agire.»; DBDC, p. 266) e a quello della violenza della Storia verso gli uomini, che diventano sue vittime.

Interessante fare un'ultima riflessione partendo dal caso di *Cana*, dove gli eventi storici del testo non sono immediatamente identificabili – se non grazie alla chiosa della stessa autrice – nella misura in cui, pur in presenza di una sostanziale chiarezza linguistica, vengono mascherati quei riferimenti che ne permetterebbero un riconoscimento. Lo stesso avviene anche per NPO, in cui il motivo della guerra che si innesta lungo tutta la raccolta non è mai davvero identificabile precisamente con la guerra del Golfo e quella del Kosovo, se non attraverso la nota conclusiva (p. 545):

Notti di pace occidentale è un titolo amaramente ironico: ho iniziato a scrivere i primi testi durante la prima guerra del Golfo e ho continuato fino alle guerre nella ex Jugoslavia. Il termine pace è diventato sempre più inadatto a un Occidente già allora assediato da guerre sempre più frequenti [...]. Ora più che mai le notti di pace sembrano remote.

Del resto gli elementi che vengono registrati nella poesia, che siano oggetti materiali o situazioni appartenenti a un determinato periodo storico, vengono privati di quegli aspetti che permetterebbero di calarli nell'*hic et nunc* e finiscono per appartenere a una dimensione «transtemporale» (Donati 2020, p. 50) e «con toni talvolta oracolari» (Testa 2005, p. XXVIII), sottolineati anche da quel filone cristiano e mitologico. Si veda ad esempio la questione spaziale: nelle poesie è presente una costellazione di luoghi diversi (l'isola della Maddalena, la città romana, l'ospedale, la Russia), ma questi non sono mai nominati con precisione toponomastica, ma solo allusi attraverso dettagli che comunque non rendono possibile una chiara identificazione (ad esempio la rappresentazione della campagna sarda tende spesso a sfumare nel paesaggio della steppa russa e viceversa⁶). La stessa rappresentazione dei corpi avviene attraverso il loro fissaggio in dettagli tolti da una totalità contestuale. Diventano schegge, frammenti fissati in un momento icastico separato da una storia e da un tempo.

Emergono quindi due aspetti tra loro in tensione: se da una parte la poesia di Anedda intende essere, anche programmaticamente, fatta di oggetti usuali, «miti» (RI, p. 19), appartenenti a «non una luce ultraterrena / ma un bagliore di pentole di rame» (DBDC, p. 291), è anche vero che è propria di un mondo che si configura per i suoi connotati estranei a spazio e tempo; un conflitto quindi tra una dimensione di realistica corporalità e una tendenza all'assoluto, che si rileva anche nella poesia di De Angelis in cui vi è «sempre una tensione tra assoluto e contingenza, tra l'essere per la gioia e il limite del dolore» (Afribo 2017, p. 40) senza però che venga escluso un senso del

⁶ Cfr. quanto dice Anedda in CSA «Per anni, in una sovrapposizione irragionevole (giallo, erba bruciata, solitudine?) e ragionevole (mia nonna Ester che conosceva quasi tutti i romanzi russi dell'Ottocento), la campagna sarda è stata indistinguibile dalla steppa» (CSA, pp. 10-11).

limite. Come dice anche Testa (Testa 2005, p. XXVII), una certa poesia degli anni Ottanta e Novanta:

è fedele alla sua radice terrena senza però tramutare il paesaggio umano in grigia insensatezza o il quotidiano in catalogo minimalista di piccoli fatti, ed è sensibile ai richiami del “trascendente” che scorrono nelle relazioni senza però edificare su di essi una mitografia della verità e dell’assoluto.

La morte, che trova spazio nel lamento funebre in otto movimenti di *Attittos* (eccezionale l’estensione del testo rispetto alla media della raccolta), viene vista non solo tragicamente attraverso il punto di vista della madre (si vedano l’impiego di termini quali «ahi» per restituire la dimensione patetico-tragica), ma anche nel suo aspetto più materiale: il corpo e gli oggetti che quel corpo lascia. Il motivo della morte spesso, oltre ad accompagnare una riflessione esistenziale, ne registra il dato materiale. Dalla poesia di Anedda non si esclude infatti un momento «di fascinazione per il cadavere-cosa, riconducibile a quell’anelito a diventare-cosa, liberi da ansie e paure [...]. Non nella morte stessa, infatti, ma nel corpo-oggetto che la morte lascia dietro di sé si può albergare, attraverso un processo metamorfico di matrice ovidiana, la fascinosa aura della compiutezza inorganica» (Donati 2020, p. 59).

Ma si vedano anche le altre possibilità attraverso cui si può parlare della morte, come nel caso della poesia *Destino* (DBDC, p. 269-70):

Bevo un caffè dentro la cornice del giorno. Un gabbiano vola oltre
[la finestra.

Sento il fiume che raggiunge e come monta il mare.
Che coraggio abbiamo noi creature a uscire dal sonno
dal caldo dei letti per marciare nel mondo.
Uscire dal buio per andare nel grigio.

Mi vesto, esco, ho paura ma cammino. Condivido la morte nella sala di rianimazione. I malati arrivano morti, noi li rianimiamo. Se non riesce li aspettano i lunghi sacchi di iuta bianca dopo l’autopsia. Come posso amare? Il cuore negli anni si è intrecciato a

quei fili tenaci e adesso è pesante: un gabbiano che sfonda l'onda
per fame.

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

È sera, i negozi sono chiusi, il prato è deserto.
Immobile davanti ai resti della cena, poi a letto con la fronte verso
[il muro.

Addormentandomi posso vedere la mia testa:
un pacco di carta con dentro bucce di mela.
A chi gridavo «basta» stanotte?
All'aria che mi soffiava sul fuoco delle stelle?
Ai profeti che abbassando il mento fino a terra
inghiottivano il sogno in un inferno?

Tutto verrà via lentamente domani.
Coraggio, sembrerà gridare ogni ramo dal cespuglio
e uno scoiattolo più audace si scuoterà nell'erba.

«Vieni» dice una voce nel sogno. Vado verso di lei
mentre l'alba sale tra la nebbia
con il suo muso di lepre sul vapore del vetro.

La morte affrontata nel testo ha a che fare con una condizione esistenziale che colpisce l'essere umano. La tematica nel testo è legata a doppio filo con quella della malattia (cfr. soprattutto la sezione eponima di RI). Si noti in particolar modo come la questione venga affrontata con una certa distanza e vista da lontano: nella poesia stessa si dice «dentro la cornice del giorno», contribuendo a rendere quindi la rappresentazione successiva simile a quella di un quadro di una natura morta; oppure in seguito quando l'io lirico si sdoppia vedendo sé stesso da fuori («Addormentandomi posso vedere la mia testa»). Inoltre anche le modalità stilistiche impiegate non hanno nulla a che vedere

con gli andamenti tragici di *Attittos*, in cui il punto di vista è tutto interno (c'è una coincidenza tra la voce poetante e chi ha fatto esperienza dolorosa di ciò che si sta raccontando). Lo sdoppiamento di sé comporta lo sguardo di un'alterità che rompe quel legame prima coincidente e che ora è in grado di comunicare solo essenzialità (si veda un verso ridotto all'osso come «È sera, i negozi sono chiusi, il prato è deserto», tripartito attraverso l'uso di tre frasi minime). Mancano inoltre certe costruzioni che altrove caricano il testo in senso tragico-emozionale, come l'uso insistito del discorso diretto che teatralizza il testo. A contribuire all'essenzialità del testo è inoltre la quasi totale assenza di aggettivi; in più di quei pochi presenti la maggior parte è semplicemente denotativa come per i sacchi «lunghi», la iuta «bianca» oppure essere «immobile». La semplicità del testo è data anche da una sostanziale corrispondenza tra metro e sintassi (assenti sono le inarcature) e da una costruzione frasale di tipo paratattico (è presente un'unica subordinata nei due versi conclusivi). Si tende anche a procedere per accostamenti di nuclei frasali di tipo asindetico, tant'è che sono presenti solo due congiunzioni «e», una delle due tra l'altro impiegata nella parte in prosa del testo.

Vediamo un altro caso in cui si sviluppa la tematica. Nel testo di *Nomi?* (DBDC, p. 297-98), in cui si raggiungono anche certi picchi di programmaticità metatestuale, si riflette sulla possibilità di poter dire in generale e più specificamente poter dire la morte.

[...]

Ogni giorno c'è una parola nuova di cui non ricordo il senso
e il cui suono tintinna un motivo percepito a brani
familiare una volta, ora perduto.

[...]

C'è un alfabeto incomprensibile, un linguaggio dimenticato.

I nomi ruotano privi della loro materia fin dal mattino.

Come chiamare la stoffa bianca che il vetro muove davanti alla

[vetrata?

Tenda, tende. Il riso mi si annida in gola.

Lei, cioè io, tende a cosa?

Qui so rispondere: tendo alla terza persona

alla grazia sperimentata una volta sola

di un dolore sdoppiato e spinto fuori

poi fissato, ascoltato perfino con lo scroscio delle lacrime
ma da un'altra me stessa
capace di lasciare la sua vecchia pelle sulla terra.

Giudica tu ora chi parla:

«I nomi confondono eppure la sua attenzione si è moltiplicata, lo sguardo si è fatto prensile, capace di rischiarare il pensiero: vai verso la morte. E mentre nota la macchia di oleandro contro l'edera ecco il secondo pensiero: come guardare meglio, come raccogliere quel dettaglio dal silenzio. E mentre resta immobile ecco il terzo, ultimo pensiero: può sopportare la perdita, può non catturare.»

Come si diceva, in questo caso la tematica della morte è legata a doppio filo con quella metatestuale, come emerge fin dal titolo. Si possono applicare a questo testo alcune delle categorie utilizzate per interpretare il testo precedente. L'asciuttezza e la semplicità della resa del tema viene garantita dalle scelte stilistiche (una sostanziale corrispondenza tra metro e sintassi, la prevalenza di costruzioni paratattiche, la scarsa presenza di aggettivi), a riprova di quanto sostenuto in precedenza. Ancora una volta la morte vista da fuori, «dal balcone del corpo» e analizzata attraverso la possibilità di poterne parlare.

Ma si veda anche la poesia subito successiva, *Indicibile* (DBDC, p. 299-300), in cui la questione relativa alla possibilità del discorso poetico si esplicita fin dalla titolatura. Afferma infatti «Per dimenticare quello che non sei / dovrei imparare la frase che è di tutti: / è morto, siamo vivi. / Ma lo crede soltanto chi ripete / un rosario. Io non posso».

O ancora in *Coro* (DBDC, p. 301), poesia subito successiva: «Una parte di noi ghiaccia quanto di più caro le rimane. / Per stare insieme ai ricordi è necessario il gelo in questa / terra che è di piombo e fuoco». Interessante come la questione venga resa mediante la tipica coppia ossimorica caldo-gelo. Se, come si è visto prima, la possibilità linguistico-stilistica impiegata per poter parlare della morte è la semplicità e l'asciuttezza, questa trova un corrispettivo tematico nella necessità del «gelo».

Un'altra modalità per poter dire la morte si realizza attraverso il filtro mitico, attraverso cui diventa possibile lasciare irrompere l'elemento tragico. Si veda *Eco, che un tempo fu Orfeo* (DBDC, p. 335-36): nel testo la tematica della morte viene resa grazie al ricorso al mito della discesa negli inferi da parte di Orfeo. Risulta interessante l'uso di questo mito in quanto si lega strettamente alla poetica aneddiana, non solo per la questione della morte, ma anche per la possibilità del canto riassunta nella figura dello stesso Orfeo. Nel testo però non mancano delle componenti di ambiguità: la figura di Orfeo si confonde con quella di Eco, anche lei costretta a un canto che non otterrà risposta. Si osservino in particolare i seguenti versi (l'io che prende parola è una voce femminile che scende negli inferi per cercare di salvare una figura maschile):

Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
e il sangue riconosca l'alfabeto.
È facile quando piangi un estraneo
non quando il lutto cresce a dismisura
e poi diventa muto.
[...]

[...]
Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo,
ma dal corpo non usciva a fiotti che il silenzio.
La videro muovere le labbra
nell'aria senza un suono.
Basta, dissero: non sai i nostri respiri,
non sei adatta a noi morti.
Non sei chi aspettavamo.
Lui resta con noi.
[...]

L'oltretomba era feroce come il mondo
[...]
Chiamandolo si accorse
che poteva insinuarsi tra quei suoni
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.

Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle cucita
contro un dorso, un soffio da pastore.

Sono diversi gli elementi di interesse da rilevare, in particolare per le diversità stilistiche rispetto agli altri testi in italiano fin qui commentati. Queste passano innanzitutto attraverso scelte lessicali: si veda come i versi vengano resi mediante una lingua che insiste molto sul campo semantico corporeo, comunicando anche una certa violenza sia per il significato dei lemmi che per il loro significante, essendo parole di una forte consistenza fonica e spesso occlusiva («grumo», «gola», «sangue», «corpo», «dorso»). Ma questo passa anche per il tasso analogico delle immagini impiegate, come quella per cui «dal corpo non usciva a fiotti che il silenzio», dove normalmente a uscire a fiotti è il sangue.

Un altro procedimento che carica il testo in senso drammatico riguarda l'uso dell'elemento dialogico, che contribuisce a teatralizzare il testo. Prendono parola le altre anime dell'inferno che scacciano via l'io femminile e il loro discorso viene riportato senza essere demarcato da segni quali le virgolette. Tutto questo concorre a una rappresentazione del tema in senso tragico e a una visione non più a distanza ma dal di dentro, grazie appunto al ricorso a figure altre (mitiche in questo caso) che possano narrare la propria esperienza in vece dell'io poetante.

Per concludere si può riprendere il filo con quanto si diceva in precedenza per quella tensione tra dimensione concreta-materiale e tendenza all'assoluto. Attraverso la tematica appena analizzata si vede agire chiaramente questo cortocircuito che rende tanto interessante questa poesia.

Lingua, stile e retorica⁷

Per questo capitolo si vuole analizzare in prima battuta come si articolano le soluzioni linguistiche, stilistiche e retoriche dell'intera raccolta. Poi sarà presa in esame la novità dell'uso del dialetto all'interno della produzione poetica di Anedda e si intende suggerire una via interpretativa che possa spiegare le ragioni sottese a tale scelta linguistica.

Per parlare delle scelte linguistiche impiegate a un livello macroscopico, che quindi tenga conto sia della produzione dialettale che di quella italiana, si deve segnalare un dato importante, ovvero quello relativo alla ripetitività. La poesia di Anedda si basa su un repertorio di temi costanti su cui ritorna ossessivamente nei diversi componimenti. Questo ha naturalmente delle ricadute su un piano linguistico-stilistico. Si veda infatti il tema del corpo con le sue declinazioni che intarsia tutta l'opera. Un primo elemento interessante è dato dal numero di occorrenze del lemma «corpo»: oltre trenta per una raccolta che consta di cinquantuno componimenti. In più, numerose sono le occorrenze di altri lemmi afferenti alla sfera semantica del corporeo, tra cui le più frequenti sono «osso», «gola», «sangue», «petto», «occhi». Questi termini non vengono impiegati solo in senso proprio, ma tendono anche a irradiarsi in altri ambiti attraverso costruzioni metaforiche e analogiche che rendono possibile «abbattere la barriera tra incorporeo e concreto» (Gezzi 2008). Diamo diversi esempi per ciascuno dei lemmi indicati:

«Chi potrà cantare la volta stellata del mio amore? / [...] / Se sapessero la mia povertà e il senso di sete che mi tiene in vita. / Lo porto in me, immenso e invisibile, sceso in ognuna delle mie ossa / assorbito dalla spugna dei polmoni, trattenuto dai reni / e ormai così prossimo al cuore da spaccarlo. / Che io l'abbia inghiottito è provato dalla mia pesantezza.» (DBDC, p. 271); «E i resti, Coro? I marmi, le rovine, gli archi romani su cui sale l'edera / le chiese dei mosaici specchianti? / [...] / Raccoglierò dettagli come ossa. / Un museo perché non si disperdano.»

⁷ Si segnala che si è deciso di riportare i testi in dialetto soltanto nella versione italiana autoriale.

(DBDC, p. 285); «Il giorno sarà vetro su cui battere i pugni per entrare. / Sento uno scricchiolio di ossa, come un muro che cede / la tua pelle spalancata vola. Vola via lontano?» (DBDC, p. 293). «Vivi anche quello che non sapevi saresti riuscita a sopportare: i suoi occhi assetati, le sue labbra già di osso che chiedevano di essere bacciate» (DBDC, p. 295); «L'assenza apre la gola fino al petto / è una delle tante corone di spine / che volano a caso sulle fronti degli esseri umani.» (DBDC, p. 262); «È la fame che apre la gola: / un cucchiaino di consonanti, / una spatola di osso sul palato.» (DBDC, p. 310); «L'uccellino dell'anima tende la gola fino a lei» (DBDC, p. 337); «Un tempo la vita era severa, in bianco e in nero / – come le foto degli oggetti che scattavo. / Poi lentamente sono affiorati i colori: / all'inizio sinopie, poi più decisi e ora densi / capaci di dare sangue a chi li guarda» (DBDC, p. 260); «[...] Dove c'è pena il mio amore si dissecca: / una crosta sull'antica meraviglia del sangue.» (DBDC, p. 303); «Aspetto che il grumo si scioglia nella gola / e il sangue riconosca l'alfabeto.» (DBDC, p. 335); «2) “io sono il compimento / quello che hai inseguito ogni notte credendo fosse carne. / Sono io il petto vero su cui posare le labbra.”» (DBDC, p. 277).

Questo ricco campionario di espressioni, oltre a essere impiegato per una costruzione analogica e metaforica dei testi, ha anche una valenza metonimica e di sineddoche che scheggia e frantuma l'interezza degli oggetti e che «da Celan in poi rappresentano la modalità obbligata, e intensamente patetica, di significare l'orrore della condizione umana» (Afriso 2007a, p. 186).

Diversi di questi lemmi sono presenti in sintagmi ritornanti, ad esempio il lemma «osso» è frequentemente associato al verbo «scricchiolare»: «[...] le mie ossa scricchiolano e si frantumano» (DBDC, p. 271), «uno scricchiolio di ossa» (DBDC, p. 293). È interessante questa soluzione in quanto permette di sottolineare l'aspetto fragile del corpo (le ossa, che di per sé sono un elemento duro e resistente, vengono rappresentate sotto una luce che le rende precarie). Anche il verbo «frantumare» in dittologia con «scricchiolare» del primo esempio va in questa direzione, in quanto è una scelta lessicale decisamente più marcata rispetto all'iperonimo «rompere». Sulla stessa linea di significato si muove anche l'aggettivo «sottile»: «il suo corpo così sottile» (DBDC, p. 303); ma si veda anche nelle raccolte precedenti «Le nostre anime dovrebbero dormire / come dormono i corpi sottili / stare tra le lenzuola come un foglio» (RI, p. 33) oppure «Con sottigliezza di membrana l'orrore si distacca» (CDG, p. 245).

Ancora sulle irradiazioni del campo corporeo in altri ambiti: il verbo «inghiottire» viene impiegato, in senso traslato, in diversi contesti in cui si parla delle possibilità della parola: «Ci saremmo genuflessi – forse per sempre – / [...] // *Ci saremmo...* // la condizione del verbo spari inghiottita nel clangore» (DBDC, p. 274-75), «Ma inghiottito solo frasi che volano a spavento / confondo i nomi, le date, le promesse,» (DBDC, p. 305); viene poi anche usato in una torsione metaforica rispetto ad altri contesti come per i seguenti versi: «Le crudeltà subite e poi inghiottite fino a formare una guaina con aculei sul corpo ferito?» (DBDC, p. 283), «la pietra mi scricchiola sui passi un'orchestra di ghiaia. / Inghiottite parti di me. Rode i talloni» (DBDC, p. 304). La predilezione di tale iponimo carica il testo di concretezza materiale, non solo per il fatto che già di per sé l'uso di espressioni afferenti all'area corporea danno ai testi una caratura realistica (cfr. almeno Auerbach 2000), ma anche per la consistenza fonica del verbo data dalla presenza di suoni occlusivi. Un altro campo semantico che si interseca a quello corporeo riguarda la sfera del cucire: si prenda un verso come «Quanta ipocrisia serve a foderarci il petto?» (DBDC, p. 307), in cui il verbo «foderare» aggiunge ricchezza al significato della frase e, ancora una volta, si interseca con la sfera corporea. A proposito di questa sovrapposizione dei due campi, si veda anche un lemma come «brandelli» che costituisce un *hapax* nella raccolta («Dai mattoni salgono respiri, brandelli di parole.»; DBDC, p. 283).

Rispetto al termine «corpo» si può osservare come, tenendo a mente quanto già detto in merito all'elaborazione del motivo della visione da lontano e dello sdoppiamento del sé, in diverse occasioni viene impiegato come se fosse un edificio: «il topo dell'anima perlustra il pavimento del corpo» (DBDC, p. 296); «il corpo è solo un tetto» (DBDC, p. 288). Spesso infatti i testi si costruiscono su opposizioni tra interno e esterno, anche se il meccanismo messo in atto è più sottile di così: non è solo un'opposizione tra dentro e fuori, ma anche uno scontro tra punti di vista diversi (primissimi piani e campi larghi) e momenti che circoscrivono lo stesso spazio del testo e dell'azione grazie a espressioni quali «dentro la cornice del giorno» (DBDC, p. 269), «siamo soltanto date nel titolo di un quadro» (DBDC, p. 301), «come un quadro in un museo al mattino» (DBDC, p. 308). A questo si legano a doppio filo i lemmi «balcone» (quattro occorrenze nella raccolta) e «finestra» (dieci occorrenze) sia per essere luoghi liminali al confine tra il dentro e il fuori sia perché rendono possibile il vedere. Lo

stesso si può dire per un oggetto come lo «specchio» che moltiplica i punti di vista possibili. Ne consegue poi un uso quantitativo notevole di verbi di percezione e in particolare legati alla vista («guardare», «vedere», ma anche «specchiare» ecc.).

Tutto quanto nominato finora rispetto alla costruzione linguistica sembra andare in direzione di aderenza verso la materialità del reale. Questo è certamente vero, ma non esaurisce la complessità della poesia di Anedda, in cui si viene frequentemente a creare un cortocircuito tra creaturalità e assoluto. Per comprendere come si costruisce la tensione verso l'assoluto in queste poesie, si vedano le scelte lessicali rispetto agli oggetti nominati, programmaticamente «miti», come il «cappotto» per cui non si può che pensare a De Angelis, ma anche le «pentole», il «cucchiaio», i «vestiti», le «lenzuola» ecc.; del resto Anedda stessa afferma «vorrei usare il linguaggio *per bisogno*, come si usa un oggetto quotidiano: tavolo, sedia, cappotto» (CSA, p. 53). Sono sì oggetti usuali, umili, intrisi di vita quotidiana, ma si calano in una dimensione che non ha nulla della contingenza. Questo aspetto è subito chiarito dal modo in cui vengono impiegati gli oggetti propri dell'epoca moderna, che spesso non sono chiamati con il loro nome ma subiscono un procedimento di trasfigurazione: un *Coro* si apre con il verso «Alza gli occhi da questo schermo, dalla sua luce verticale» (DBDC, p. 295) dove non viene nominato apertamente il computer, a cui pur si fa riferimento. Un altro aspetto rilevante è di natura quantitativa: questa categoria di oggetti è scarsamente presente sia nelle prime raccolte che in quelle successive. Inoltre, anche nei casi in cui viene utilizzato un termine preciso per designarli, rispetto alla totalità dei componimenti, sono poche le occorrenze tanto da non smentire quanto appena detto. A riprova di ciò si possono osservare i contesti in cui questi termini sono calati: nella poesia *Il mondo alle porte delle nostre case* (DBDC, p. 312) viene nominato il «televisore» (*hapax* nella raccolta, vi è solo una occorrenza in NPO, le altre sono tutte nelle raccolte successive), ma di questo si dice che in quanto «acceso», «fa luce come un camino». È sintomatico quindi come questo oggetto, non appena nominato, venga subito ricondotto a una dimensione usuale e di familiarità domestica grazie alla figura della similitudine. A ciò si aggiunga anche che la poesia presenta come ambientazione un contesto di lavoro quasi rurale («L'uomo spazza le foglie. Scava sotto i fiori, / toglie i bruchi e gli sterpi / pulisce gli scalini uno a uno. [...]»), annullando il potenziale di modernità che potrebbe fornire il «televisore».

Oppure ancora, a riprova della mancanza di un *hic et nunc*, è l'assenza quasi totale di toponimi che permettano di identificare con precisione i luoghi di cui si parla: l'ospedale viene solo nominato in questo modo e a volte esclusivamente con sineddoci (la «sala di rianimazione», i «letti», le «corsie»), ma non viene mai reso esplicito di *quale* ospedale si tratti; nella raccolta, a differenza delle precedenti, la Maddalena non viene mai nominata (appare semplicemente come paesaggio insulare e marino, come avviene in *In un giorno di maestrale*), e anche quando questo veniva fatto nelle raccolte precedenti non se ne parlava nominandone le città, le vie o i luoghi che la compongono. Per caratterizzare l'ambientazione di questi luoghi si usano quindi altre modalità, una di queste riguarda l'impiego di fitonimi del tipo «cardo», «corbezzolo», «mirto», che designano tutte piante tipiche dell'area del Mediterraneo. Per cui si può dire, riprendendo quello che dice Fortini a proposito di Luzi, che Anedda «fa un po' come i registri dei film storici girati nelle nostre cittadine medievali, che van facendo togliere i pali della luce o delle insegne pubblicitarie [...] per non spezzare l'unità e la coerenza del sogno» (Fortini 1987, pp. 120-21n)⁸.

Un altro aspetto che contraddistingue le scelte linguistiche e lessicali della poesia aneddiana riguarda l'opposizione ossimorica caldo-freddo e luce-buio. Questo aspetto è, in verità, maggiormente caratteristico della prima raccolta RI, dove del resto l'«inverno» è tematizzato fin dal titolo, ma ne resta traccia anche in tutta la produzione successiva. In DBDC, il lemma «luce» ritorna con oltre venti occorrenze, «mattino/a» presenta quattordici occorrenze, in più sono presenti come *hapax* espressioni sinonimiche quali «faville», «bagliore», «torcia» ecc.; mentre il lemma «buio» ha dodici occorrenze, «notte» ne presenta quindici (a cui si possono aggiungere le varianti «mezzanotte», «stanotte» e il più marcato *hapax* «notturno»), «sera» sette contando anche le varianti «serata» e «serale».

Rimanendo ancora a un livello di analisi lessicale, un altro aspetto da registrare riguarda le scelte aggettivali. Gli aggettivi tendono a essere usati con parsimonia, come ammette per altro la stessa autrice (cfr. Pusterla 2025, p. 139) e vengono prediletti gli aggettivi denotativi rispetto ai connotativi. Si riporta giusto qualche esempio (corsivi miei): «Lo hanno portato via. Volevo avvertirti / ma pioveva *forte*» (DBDC, p. 266), «la forma *ovale* dei fiori» (DBDC, p. 274), «il cielo *grigio*» (DBDC, p. 276), «soffia aria

⁸ Per questi aspetti cfr. anche Afribo 2007b, p. 123.

fredda» (DBDC, p. 286), «*vecchie* carrozzine con dentro stracci e cartoni sotto il sole» (DBDC, p. 294), «oltre i palazzi *grigi* e *ocra* la giornata è appena all'inizio» (DBDC, p. 295).

Un altro aspetto interessante di questa poesia ha a che fare con la voce che prende parola all'interno dei singoli testi (per questi aspetti cfr. Gezzi 2008). Si ha già avuto modo di illustrare il complesso meccanismo sotteso alla ricerca di una voce che possa parlare, dire di sé e al contempo possa farsi carico di un'esperienza collettiva. Questo continuo oscillare di una voce che possa riferire la sua esperienza e quella del «mondo» viene tematizzato esplicitamente in testi programmatici, quali *Coro* (DBDC, p. 263):

Lascia che dicano: «noi».
«Noi viviamo per schegge
che spostandosi frantumano l'io e il voi
e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio.»
Lascia che la terza persona parli e che loro rispondano:
«Noi abbiamo i nostri giudici. Fitti come pappagalli
negli alberi.
Le loro voci si confondono.
Uno è più severo degli altri. Uno è più mite
(nostro padre era un giudice).»

Ora fai che il plurale si ritragga
Indietreggi, dica di nuovo: «io».

Oppure in *Nomi*? (DBDC, p. 297-98):

[...]
Come chiamare la stoffa bianca che il vento muove davanti alla
[vetrata?
Tenda, tende. Il riso mi si annida in gola.
Lei, cioè io, tende a cosa?
Qui so rispondere: tendo alla terza persona
alla grazia sperimentata una volta sola
di un dolore sdoppiato e spinto fuori

poi fissato, ascoltato e perfino con lo scroscio delle lacrime
ma da un'altra me stessa
capace di lasciare la sua vecchia pelle sulla terra.

Partendo da questa poesia si può allargare lo spettro di analisi: per rendere conto di questa corallità non infrequentemente si assiste a un mutamento di voce narrante all'interno dello stesso componimento. Queste soluzioni creano spesso effetti di ambiguità in quanto non vengono esplicitati il locutore e il destinatario, rendendo così non immediatamente comprensibile il senso dell'enunciato, anche in un contesto di sostanziale chiarezza linguistica. Si veda il testo *Anniversario I* (DBDC, p. 259) dove sembra che a parlare sia una voce maschile – senza che questo venga mai esplicitato – oppure *Coro* (DBDC, p. 273):

Oltre la finestra
non lontano dalla faggeta
respirando il tuo stesso soffio d'asma
controlla ogni oggetto
beve dal tuo bicchiere con l'acqua per la notte.
Ti chiama, ride della tua presunzione
(non esistono giudici, dice, ma osservazioni).
Imbocca la tua stessa strada
medita sul prima e il poi
scatta in avanti
aspetta che tu le cambi nome.

Chi è l'attante che compie le azioni espresse dai verbi alla terza persona? A chi vanno riferiti i possessivi «tuo» e il pronome atono «ti»? Analogamente a questo è il verso di apertura di *All'angelo, dopo la cacciata* «Mi spingi dicendo: “Si sta bene al buio”.» (DBDC, p. 292), in cui non si è a conoscenza dell'identità di chi sta parlando.

Collegato a questo, vi è la questione di come rendere conto dell'elemento dialogico. Per i discorsi diretti, si registra un'oscillazione tra il demarcarli attraverso l'uso o meno di segni grafici quali le virgolette: sono possibili sia soluzioni del tipo «“Sei qui?” sorride» (DBDC, p. 264), che «Tu non esisti, dice la fiamma» (DBDC, p. 260), il che corrisponde a una certa libertà dell'uso interpuntivo. In generale sulla

punteggiatura, rispetto alla precedente raccolta CDG in cui l'uso delle scelte tipografiche si faceva più emotivo e irregolare e si nutriva di soluzioni che comprendevano l'uso del corsivo e del grassetto (cfr. Afribo 2007a, pp. 186-87), in DBDC sembra che si raggiunga un rinnovato equilibrio. Vengono smussate queste punte relativamente più estreme, a favore di una maggiore regolarizzazione che non esclude momenti di libertà. Questi comprendono il modo in cui si marcano liberamente i dialoghi e pochi casi di maggiore espressività del tipo «Tutto era paesaggio. La rabbia: un tumulto. / L'incertezza – a mucchi: una collina. / Il disamore: alberi con ombre intrizzite.» (DBDC, p. 341). A livello macroscopico si può dire che l'uso di una punteggiatura non regolata da un principio unitario sia riconducibile a un più generale «principio di interruzione e di incertezza della sintassi» (Zublena 20014, p. 436), fino a sfociare talvolta in casi di ambiguità⁹.

Oltre ai dialoghi veri e propri, vi sono altri elementi di mimesi del parlato. Una prima soluzione possibile riguarda l'uso di deittici (indicatori cronologici e spaziali, dimostrativi, pronomi personali ecc.) collocati all'inizio di componimento (corsivi miei):

«Non so come si muovano *in questo momento* le tue dita, come si piegano» (DBDC, p. 257), «*Vent'anni fa*, stavo per sposarmi. Stava per nevicare» (DBDC, p. 259), «*Venti anni fa* ero inquieta» (DBDC, p. 260), «Il bambino era sveglio *quando* hanno arrestato la madre» (DBDC, p. 266), «*Ora* la morte parla voltando a turno i suoi nomi» (DBDC, p. 277), «Venite pensieri vi penseremo a fondo *ora che è mattino*» (DBDC, p. 290), «Alza gli occhi da *questo* schermo, dalla sua luce verticale» (DBDC, p. 295), «Per vivere ancora *qui* ho dovuto dimenticare.» (DBDC, p. 306), «*Tu* lo vedi candela quanta rovina» (DBDC, p. 318), «*Ora* non dice più: / “Andiamo”. Non ha voce.» (DBDC, p. 321), «*Ora* la vita è lenta. L'erba / non crepita, il mare non brucia» (DBDC, p. 325), «Non dorme, si prepara. Verranno a chiamarla *la mattina*» (DBDC, p. 337), «*Questo* tetto che affiora dalla *notte* ci protegge» (DBDC, p. 339).

Altre soluzioni possibili possono riguardare l'impiego di costrutti come le dislocazioni e inversioni tipiche del parlato, per cui «Che io l'abbia inghiottito è provato dalla mia pesantezza» (DBDC, p. 271), ma anche concordanze a senso come nel verso

⁹ Per una trattazione più approfondita della questione nel panorama della poesia secondo novecentesca, si rimanda a Zublena 2014, p. 436 e segg.

«La vedevo dall'orto. / Una volta ha spalancato gli occhi *vicinissimo* ai miei» (DBDC, p. 264, corsivo mio).

Scarpa annovera nell'uso dei deittici una delle tecniche che va a definire gli stili semplici nella poesia degli anni Ottanta (Scarpa 2005); va però fatta una precisazione: con l'etichetta di «stile semplice» non si intende certo una poesia facile, ma una poesia che non è ripiegata solipsiticamente su sé stessa e che è invece aperta alla condivisione. La poesia di Anedda si iscrive a pieno in questo panorama ed effettivamente ritornano molte di queste soluzioni con lo stesso effetto di *evidentia*. Tra queste rientrano l'uso di «esserci» in funzione locativa e di esistenza (Scarpa 2005, p. 317) per cui si vedano i seguenti esempi (corsivi miei):

«C'era la stanza dove paura e tempo ruotavano» (DBDC, p. 258), «Ci sono giorni in cui vaga con il cappotto sul pigiama» (DBDC, p. 288); «C'è una pena che ignoro» (DBDC, p. 291), «Ogni giorno c'è una parola nuova di cui non ricordo il senso» (DBDC, p. 297), «Ci sono le creature che chiedono – non importa se in malafede» (DBDC, p. 302), «C'è un gatto / che gli aghi sotto i pini trafiggono.» (DBDC, p. 311).

Un'altra possibilità riguarda le accumulazioni ellittiche in funzione descrittiva (Scarpa 2005, p. 317): «Scopri che nella cantina addetta a dormitorio c'erano giocattoli, materassi, taniche d'acqua, riserve di cibo» (DBDC, p. 287); ma anche l'uso di domande/riposte con funzione argomentativa o esplicativa (Scarpa 2005, p. 318): «Qual è la parola per dire che non si hanno più sentimenti negativi verso chi ci ha ferito? / *Perdono*, mi hanno risposto. Ma io volevo, al contrario, parlare del rancore. / Questo è stato l'inizio e può valere come esempio.» (DBDC, p. 297).

È senz'altro vero che questo tipo di stilemi, che concorrono a definire uno stile semplice, rispondono a un principio di *evidentia*: «per questa poesia dell'esposizione è dunque la *descriptio*, fondata nella congettura di un interlocutore presente, lo strumento del portare a chiarezza, propriamente del “porre davanti agli occhi”» (Scarpa 2005, p. 311). Alla luce di questo si spiega e si motiva anche un tipo di poesia, come quella di Anedda, in cui viene data costante rilevanza alla possibilità della vista sia a livello tematico sia per le soluzioni linguistiche.

Oltre a quei moduli linguistici sopra ricordati, vi sono anche altre modalità che permettono di generare l'ipotiposi. Una di queste riguarda lo «scrupolo topografico»

(ivi, p. 312) che si realizza attraverso le descrizioni di luoghi quali la casa e l'ospedale. I casi sono svariati, si veda il seguente: «Ha preparato una valigia, serve / per l'oscillante vita di ospedale. L'albero contro il tetto / spinge le sue gemme sui rami. Lei dondola seduta» (DBDC, p. 337). Lo stesso si può dire per gli elementi prosopografici (Scarpa 2005, p. 313), di cui ricordiamo i seguenti casi: «C'è un geco sul granito. / Il suo ventre oscilla come acqua di fonte. / È spaventato. È attento.» (DBDC, p. 290) e la poesia *Amore e corvo* (DBDC, p. 304) dove si insiste sulla descrizione della qualità fisiche del corvo e dell'io lirico e del movimento che entrambi compiono:

Ho visto un corvo abbassarsi
su uno dei gradini della scala:
è stato un miracolo di nerità lucente
un lungo inchiostro sul bianco della pietra.
L'intera discesa – mia e del corvo – sapeva di betulla e miele.
I nostri corpi – del corvo e mio – erano svelti e vecchi.
Guardandolo muoversi mi accorsi
di quanto il nero fosse offuscato
di qualche macchia e di come l'andatura fosse
incerta. Anche le mie gambe,
qua e là macchiate dall'età e dal sole
erano un segno come per lui quel cieco saltellare.
Eppure entrambi in amore amavamo: lui le poche lucide piume
io un residuo di grazia:
l'affusolarsi delle gambe fino ai piedi e i piedi leggermente
[contratti
fragili (come i suoi) con artigli cremisi.
Ora voliamo lui verso il cielo e io verso la terra
laggiù sotto la scala che mi aspetta:
un lembo ancora senza colore, ma con muschio e pietre
un continente inesplorato.

È un bene che vacilla.

Il cielo chiude il corvo.
La pietra mi scricchiola sui passi un'orchestra di ghiaia.

Inghiotte parti di me. Rode i talloni.

Inoltre realizzazioni più complesse di *illustratio* possono essere ottenute in casi in cui il «discorso parte da una affermazione ed è argomentato accumulando prove concepite come riduzione all'evidenza» (Scarpa 2005, p. 313). Si veda la prima strofa di *Getsemani* (DBDC, p. 291) dove si può constatare chiaramente questo tipo di procedimento:

Non una luce ultraterrena
ma un bagliore di pentole di rame
un metallo interiore
(a croce mio malgrado)
in un calvario di oggetti del mattino:
la busta di plastica, gli ombrelli
un raggio di bottiglie
più lattee nella brina.

Aver citato questa poesia permette di fare una breve digressione sul modulo «Non... ma...» presente nei primi due versi e frequentissimo nella raccolta, a dimostrazione di come la presa di possesso sul reale non sia mai sicura ma prosegua per continui tentativi e aggiustamenti successivi. Si osservino i seguenti casi in cui è presente la *correctio* (corsivi miei): «Pensi davvero che basti *non* avere colpe per non essere puniti, *ma* tu hai colpe.» (DBDC, p. 283), «Sì *non* siamo quello che ci piace credere / *ma* solo l'altro versante della storia:» (DBDC, p. 307), «*Non* hai una bara da trascinare sulla neve / *ma* un cane che trema nel buio.» (DBDC, p. 327), «*Non* un abisso *ma* una scala» (DBDC, p. 335).

È interessante osservare non solo quello che si trova nei testi, ma anche quello che manca. Infatti sembrano non essere presenti i nessi conclusivi come indicatori di un procedimento deduttivo o di sintesi individuati da Scarpa come caratteristica degli stili semplici (Scarpa 2005, p. 318). Connettivi come «dunque», «quindi» non hanno nessuna occorrenza. Ciò risulta degno di nota perché conferma che il procedere del ragionamento è di tipo analogico e rispecchia «l'abituale introversione dei dati di realtà nello staccato di sensazioni» (Afrifo 2007a, p. 187). Inoltre apre la strada a un'altra

componente del suo stile, che si avvicina a un ermetismo «debole» (Mengaldo 1991a), dimostrando una natura stilistica ibrida che sfugge da qualsiasi volontà normativa di incasellamento rigida.

Le componenti ermetiche¹⁰ erano presenti in maniera quantitativamente maggiore nelle raccolte precedenti, in DBDC tendono in parte a diminuire a favore di uno stile che vuole farsi semplice, ma ne rimangono delle tracce. Sopravvive in alcuni casi il monostico in conclusione di componimento di stampo ungarettiano (Verbaro 2010, p. 329) come in «“[...] / lascerò gocciare le parole / fino a evaporare su di lei / scacciandola”» (DBDC, p. 303); l’uso spiccato dell’analogismo di cui si ha già avuto modo di parlare; eliminazione dell’articolo, in particolar modo quello determinativo, in espressioni quali «con rena tanto bassa» (DBDC, p. 335); un impiego relativamente libero delle forme preposizionali, come in «l’oscillante vita di ospedale» (DBDC, p. 337); sintagmi impressionisti come «le dita nere di spine» (DBDC, p. 306). Inoltre frequente è l’uso di una sintassi di tipo nominale e a volte l’ellissi nominale è in contrasto con frasi verbali immediatamente accostate: «Ieri, fuori città: colonne di gente con fagotti di tela, donne con i capelli coperti da fazzoletti / vecchie carrozzine con dentro stracci e cartoni sotto il sole.» (DBDC, p. 294) oppure il verso incipitale di *Coro* (DBDC, p. 313) «Questa notte nebbia e luna.» e di *Getsemani* poco sopra citata.

Poi sono presenti delle forme di violenza sulla lingua. In un verso come «La pietra mi scricchiola sui passi un’orchestra di ghiaia» (DBDC, p. 304) in maniera anomala il verbo viene impiegato come transitivo¹¹ e il pronome atono è usato come se fosse una sorta di dativo etico. Appartenente alla stessa categoria è l’impiego di un vocabolario di marca espressionista che comprende termini del tipo «carname», «clangore», «schianto» (per questo aspetto cfr. Afribo 2007a, p. 185). Sarebbe tuttavia erroneo parlare di uno stile propriamente espressionista, in quanto questi stilemi, pur essendoci, non sono presenti in maniera quantitativamente così elevata.

¹⁰ Per un’analisi completa delle soluzioni possibili dello stile ermetico cfr. Mengaldo 1991a. Per gli aspetti dell’ermetismo presenti nella produzione aneddiana cfr. Afribo 2007a e Verbaro 2010, p. 329.

¹¹ Questo tipo di soluzione è ascrivibile anche a uno stile ermetico, per cui cfr. Mengaldo 1991a, p. 142.

Per trarre una prima conclusione sulle soluzioni linguistiche e stilistiche, si può affermare che in DBDC si trovi una nuova armonia rispetto alle raccolte precedenti. Se certi stilemi hanno da sempre caratterizzato la sua lingua (quali l'uso di alcuni stilemi dell'ermetismo e un certo vocabolario di marca espressionista), queste sono ora controbilanciate da un linguaggio che si nutre di elementi dialogici e del parlato, assenti in questa quantità dalle precedenti raccolte. Sembra insomma che si raggiunga un equilibrio – mai del tutto pacifico – rispetto a quella tensione tra concreto e assoluto che costruisce la sua produzione poetica.

Si passa ora ad analizzare un aspetto innovativo della raccolta, dato dall'uso del dialetto. DBDC è la prima in cui entrano a far parte i testi in *limba* (lingua) sarda, ovvero gli otto movimenti di *Attittos*, *Limba* e *Contra Scaurum* (per tutte le poesie in sardo fa seguito una “traduzione” in italiano composta dalla stessa poetessa). Se a questa altezza le poesie dialettali sono tutte contenute nella terza sezione dell'opera (*Limba* appunto), nelle successive raccolte di SCN e H i testi in dialetto non vengono più racchiusi in una sezione a parte, ma si alternano più liberamente con quelli in italiano. La maggiore possibilità di dialogo tra le due lingue nelle successive raccolte non è solo testimoniata da quanto appena detto, ma anche da un'altra operazione: se le poesie in *limba* collocate in DBDC sono proposte in versione italiana subito dopo, secondo quindi una chiara divisione delle due lingue, quelle presenti in SCN e H possono presentare anche una diversa modalità di successione del testo in versione italiana e dialettale, come, ad esempio, alternare i versi delle due vesti linguistiche nella stessa poesia sfruttando l'interlinea¹².

Per poter analizzare come si va a costruire la poesia dialettale in Anedda, è interessante partire da quanto dice la stessa poetessa su di sé in due momenti distinti. Il primo caso che si osserva è contenuto nella nota conclusiva a DBDC; commenta infatti a proposito di *Attittos* (p. 547):

[...] Questa *limba*, come giustamente viene chiamato un linguaggio che non è un dialetto, è affiorata in me in un momento in cui il lutto mi sembrava indicibile. Non si tratta di un logudorese

¹² Per una più approfondita analisi dei testi in *limba* in SCN e in H e dei rapporti che questi instaurano con la raccolta qui in esame, si veda Cianfoni 2023.

“puro” ma attraversato da memorie diverse: campidanesi e corse, catalane e galluresi.

Molte poesie sono nate in italiano e trasportate in sardo. Mi sono accorta passando e traducendo da una lingua all'altra quanto l'una ammaestrasse l'altra e viceversa, per sottrazione.

Come secondo si legga la recente intervista rilasciata a Fabio Pusterla (Pusterla 2025, p. 139). Alla domanda su quale sia il suo rapporto con il sardo risponde così:

la lingua sarda è affiorata tardi, forse è stata a lungo rimossa o repressa, come scrive Mengaldo di Giorgio Orelli. In realtà è stata presente in parallelo come bilinguismo. Non si è trattato esattamente della riscoperta di una lingua madre, ma di una possibilità di fare i conti con il mio italiano. [...] Ho capito che forse traducevo in italiano avendo in mente un sardo reale perché ascoltato, e allo stesso tempo inventato che mischiava campidanese, gallurese e logudorese ma anche corso e catalano e spagnolo. Ho fatto esperimenti cercando tra le *limbas*, curiosa delle loro reazioni in senso quasi chimico sulla lingua italiana.

E sul rapporto che si instaura tra la versione del testo in italiano e quella in dialetto afferma «Sì, sono due testi diversi che si ammaestrano a vicenda. A volte scrivo prima in italiano e poi traduco, altre volte succede il contrario» (ivi, p. 141).

Sono diversi gli elementi che emergono, ovvero *a)* l'espressione poetica dialettale come direttamente derivata dall'esperienza del lutto; *b)* un dialetto non «puro», ma una lingua virtuale e «trascendentale» (Contini 1970a, p. 175) che assomma su di sé diverse varietà linguistiche; *c)* un dialetto che non si pone in una forma agonistica contro l'italiano (e viceversa), ma due lingue che si completano a vicenda e che si confondono nel momento di ideazione creativa delle poesie.

Per cercare di interpretare questi elementi è utile guardare al quadro più generale di come si configura la poesia dialettale in Italia nel secondo Novecento. Anche se è precedente all'uscita della raccolta qui esaminata, riprendiamo alcune considerazioni utili fatte da Mengaldo (Mengaldo 2000). A differenza dell'inizio del secolo, la poesia dialettale non è più espressione della borghesia bilingue delle grandi città, ma tende a

nascere da dialetti periferici (cfr. *ivi*, p. 8) ed effettivamente la *limba aneddiana*, per quanto sia composta di altri elementi, resta alla base il dialetto di un'«isola di un'isola» (l'arcipelago della Maddalena in Sardegna; l'espressione è in CSA, p. 10). Questo aspetto è tanto interessante se si considera anche la possibilità di comprensione che il pubblico può avere di questa espressione linguistica: non solo sono pochi i parlanti e sempre meno, ma è anche una lingua non corrispondente a nessuna effettivamente parlata perché mescidata. Da qui probabilmente discende l'esigenza di scrivere le sue poesie in una doppia redazione, affinché siano comprensibili non solo a un pubblico di «filologi» (Mengaldo 2000, p. 13).

Si viene così a configurare una lingua che passa «dall'oralità come voce di comunità fraterna all'oralità come luogo di azione del monologo» (*ivi*, p. 10), una lingua come tutta espressione delle forme interiori della soggettività e che permette di raccontarne gli aspetti più dolorosi quali il lutto. Del resto, per ammissione della stessa Anedda («la lingua sarda [...] è stata a lungo rimossa o repressa, come scrive Mengaldo di Giorgio Orelli»; Pusterla 2025, p. 139), il dialetto permette di dire ciò che è stato appunto rimosso o represso nella poesia in italiano perché indicibile¹³.

Restiamo ancora un attimo sulla particolarità di questa forma linguistica che rende dicibile l'indicibile (programmaticamente una poesia in italiano di DBDC presenta questo titolo e tratta del tema della morte). Come sostiene Mengaldo, il genere di poeti dialettali, a cui – si può aggiungere – appartiene anche Anedda, utilizzano una lingua «sempre più speciale e centrifuga, al limite cercandosi una “lingua morta”» (Mengaldo 2000, pp. 12-13), in quanto si è ormai ridotta la massa di persone in grado di comprendere questo tipo di poesia dialettale e dal momento che i legami tra poeta dialettale e la comunità di parlanti di quel dialetto si sono recisi. Questa considerazione può essere estesa. Se infatti è vero che è un tipo di poesia che utilizza una lingua morta perché non parlata da nessuno, a maggior ragione visto che è una poesia non

¹³ Cfr. quanto dice Mengaldo a tal proposito: «A me pare che la poesia dialettale recente sia un caso particolarmente marcato di quella funzione generale della letteratura che Francesco Orlando, utilizzando Freud, ha individuato come “ritorno del represso”, intendendosi con quest'ultimo non solo un “rimosso” psicologico ma anche e ancor più un represso sociale» (Mengaldo 2000, p. 8).

corrispondente a nessun dialetto esistente, allora si può pensare che questa scelta sia un modo per poter dire la morte e per poterne fare esperienza.

Ciò è tanto vero se si considera quanto dice Anedda stessa nella sua scrittura saggistica. Si veda il capitolo *Per ciò che si spegne* in CSA, dove si parla della necessità di trovare una soluzione linguistica altra in grado di parlare la lingua dei morti. Afferma infatti (CSA, p. 14):

Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi. Ecco, diremo davanti alla morte, era questo, qualcosa d'infinitamente semplice come ora la mensola, quieta, bruna, sotto il lume verde. Questo, diremo, era il suono che in vita non riuscivamo a decifrare, questa la terza cosa, che a scuola chiamavamo neutro.

Questo è tanto vero pure se si guarda alle stesse poesie. Sono solo tre le poesie nella sezione *Limba*: le ultime due di estensione ridotta, mentre la prima si dispiega lungo otto movimenti, ciascuno di breve respiro (una o due strofe, di lunghezza dai tre ai tredici versi). Il tema principale di *Attittos* è quello del lamento funebre di una madre che piange il figlio morto prematuramente. Ancora la morte; del resto è a proposito di questa poesia che Anedda instaura quel nesso tra il lutto e il bisogno di trovare una lingua altra che possa raccontarlo (per cui si veda la citazione sopra riportata dalle note della poetessa alla raccolta).

Il motivo della morte si sviluppa all'interno dei vari movimenti come negazione della possibilità di dialogo. Si veda dunque come già nel primo movimento venga presentato il figlio che «chiama» la madre, la quale non è in grado di fornire risposta («Io non posso rispondere / piena di fango e spina»; DBDC, p. 317). Questo motivo viene ripreso con variazione in seguito. Infatti il figlio «Ora non dice più: / “andiamo”. Non ha voce. / Stride come il gesso / che fa brivido ai denti» (DBDC, p. 321) e, ora che si trova «nell'inferno delle anime», «[...] parla / ma nessuno risponde» (DBDC, p. 322).

L'altra linea su cui si sviluppa il testo è quella di sovrapposizione della figura del figlio con quella di Cristo. Questo legame è reso esplicito nel settimo movimento («Volevo passargli una spugna di ferro sopra il petto / ferirlo a sangue come un cristo / per fingerlo risorto.»), ma già alluso attraverso la «spina», la «mensa di Pasqua / nostra signora di luce messa in croce», «l'agnello» e forse anche «[...] un filo arroventato / tra la tempia e l'orecchio» come richiamo alla corona di spine. Entrambe queste due linee su cui si costruiscono i testi contribuiscono a una caratterizzazione in senso tragico delle poesie.

Un altro aspetto che emerge più sottovoce, ma comunque di interesse rapportato alla poetica aneddiana, è il richiamo agli oggetti. La morte viene evocata anche attraverso quegli oggetti che vengono abbandonati nel mondo dei vivi. Infatti emerge la «[...] rovina / nelle cose che non ha toccato», come nelle «forbici» ormai «arrugginite» in quanto non più utilizzate¹⁴ (DBDC, p. 318). E sempre «gli attrezzi fanno tintinnare la memoria» (DBDC, p. 325).

In queste poesie il tema della morte viene caricato in senso tragico, sia per il motivo del lamento, sia per le strutture formali impiegate. Vediamo il primo testo degli *Attittos* (DBDC, p. 317) per metterne in luce alcune caratteristiche stilistiche che favoriscono il registro tragico:

Restituiscimi tuo figlio
terra nero-vestita,
viso di pioggia. Mi chiama
ma tu sei colpo di scure.
Io non posso rispondere
piena di fango e spina.

Interessante notare il cortocircuito al primo verso per cui l'aggettivo possessivo non è un «mio» riferito all'io lirico che prende parola, ma un «tuo» rivolto alla «terra»,

¹⁴ Cianfoni nota che questo elemento potrebbe alludere alla morte in quanto rimando all'azione delle Parche di tagliare il filo. Non si intende escludere l'ipotesi in quanto sono molteplici i richiami al patrimonio mitico, ma altresì non bisogna dimenticare di sottolineare come questi oggetti continuino ad avere valenza di concretezza materiale, secondo quella poetica degli oggetti di cui si ha già avuto modo di discorrere.

a sottolineare una linea di appartenenza comune di tutti gli esseri umani alla natura. Si noti anche l'uso del singolare di «spina» in un contesto in cui sarebbe più normale il plurale. Inoltre si veda come la sintassi prosegua per frasi brevi, di andamento quasi lapidario.

Per fare un altro esempio, si osservi nell'ottavo movimento il verso «Ahi manto di buio» (DBDC, p. 325), in cui si ricorre a un tipico lemma dell'espressione patetica per dare sfogo del proprio dolore.

Il tasso di tragicità viene confermato anche dall'andamento narrativo e non più solo descrittivo di questi componimenti. *Attittos* è un racconto perché viene rappresentata nel suo svolgersi l'esperienza del lutto, partendo da un rifiuto iniziale con una preghiera allucinata di riavere indietro il figlio fino a una sorta di pacificazione («Ora la vita è lenta. L'erba / non crepita. Il mare non brucia»; DBDC, p. 325), dando l'idea che sia passato del tempo dal momento in cui si passa dal primo testo all'ottavo (a riprova di ciò concorrono anche certi segnali dello scorrere del tempo come «all'alba» per il terzo movimento e «ora» usato due volte in apertura di poesia per il quarto e l'ottavo); a differenza invece delle poesie in italiano¹⁵ sul tema della morte in cui tende a non verificarsi questo processo e a limitarsi a una registrazione di momenti icastici, quasi fossero quadri che rappresentano nature morte¹⁶, di cui si è detto nel capitolo precedente. Tutto ciò sembra dunque avvalorare quella tesi proposta prima secondo cui l'uso della *limba*, in quanto lingua morta, permette di fare esperienza della morte e di dire la morte.

La seconda poesia eponima della sezione (*Limba*) sviluppa un motivo metalinguistico come emerge già dalla titolatura della stessa, ma si vede come fin dall'apertura del componimento ritorni il tema mortuario «Non hai una bara da trascinare sulla neve / ma un cane che trema nel buio» (DBDC, p. 327), venendo così a

¹⁵ Eccezione a questo è il testo in italiano *Eco, che un tempo fu Orfeo* che verrà analizzato interamente nell'ultimo capitolo.

¹⁶ Per questa modalità presente nella poesia aneddiana in generale e non solo di questa raccolta, cfr. Verbaro 2010.

instaurare un raccordo con il testo precedente¹⁷. Viene dunque a confluire su questa poesia sia quanto espresso nei movimenti di *Attittos* che quel ragionare metatestuale tipico della poesia in italiano sulla morte.

Si veda l'ultimo testo della sezione *Limba*, ovvero *Contra Scaurum* (DBDC, p. 329)¹⁸:

Non so scrivere di Roma.
Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino.
Forse così – venti secoli fa – pensarono quei sardi
venuti a chiedere giustizia contro Scauro.

«Gente senza fede... terra dove perfino il miele è fiele»

Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome
gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora
muoiono i testimoni, l'ape si affatica.
Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale.

Prima di commentare il testo, si riporta quanto la stessa Anedda dice del suo testo in risposta alla domanda di Pusterla di chiarirne la genesi (Pusterla 2025, p. 141):

Mi avevano commissionato una poesia su Roma. Non riuscivo a scriverla. Poi mi sono ricordata di un'orazione di Cicerone, *Pro Scauro*, e ho approfondito. Marco Emilio Scauro era stato proconsole in Sardegna, era stato accusato di concussione e di stupro. I sardi erano andati a Roma a testimoniare contro di lui. Erano vestiti di pelli, puzzolenti. Cicerone considera le loro prove inattendibili e se la prende anche con il miele sardo dicendo che era fiele. Scauro viene assolto benché colpevole. La poesia è nata da

¹⁷ Si noti come questo tipo di collegamenti passino attraverso richiami di natura lessicale: il lemma «bara» viene impiegato con diverse occorrenze in *Attittos* («lui non torna, dice / è nella bara»; DBDC, p. 318) e per estensione metonimica al «legno» (in *ibid* e in DBDC, p. 325).

¹⁸ Per un'analisi di come si configura il meccanismo citazionistico da un ipotesto latino in questo testo e in altri di H, cfr. Natale 2023.

questa indignazione e si è costruita nel modo che ti dicevo,
contagiando anche testi successivi come *Geografia 2*, in *Historiae*.

Il testo sviluppa un altro tema caro ad Anedda, ovvero quello che ha a che fare con l'oppressione e la vessazione delle vittime della Storia. Interessante come venga qui resa esplicito il fatto che a essere offesi siano i «sardi» (non viene mascherato il referente del testo come invece succede altrove per cui è normale si generi ambiguità). La condizione dei sardi si lega alla tematica insulare, che è centrale in tutta la produzione aneddiana e, per quanto in apparenza non sia così, si lega strettamente alla questione di utilizzare una lingua morta che rende possibile poter dire la morte. Infatti l'immagine dell'isola viene impiegata (Mengaldo 2000, p. 14)

a significare lo stato tra sofferto e goduto, tra fuga e stasi, del poeta
dopo l'inevitabile strappo alla comunità e dunque anche [...] la
riduzione della lingua poetica da lingua sociale a lingua del
privato, che di quello stato è insieme veicolo, risultato e metafora.

Le parole di Mengaldo non si riferiscono alla poesia aneddiana (che tra l'altro non era ancora stata pubblicata), ma sono particolarmente calzanti. L'isola non è solo luogo reale di memorie d'infanzia evocate all'interno del testo poetico, ma diventa anche condizione generale della poesia stessa, quasi – si potrebbe dire – suo correlativo oggettivo.

Inoltre si aggiunga anche un altro elemento interessante testimoniato da questo testo, dato dall'interferenza del latino. Il componimento, nella versione in *limba*, presenta titolo latino (*Contra Scaurum*). Questo aspetto è degno di nota in quanto dimostra come la lingua dialettale impiegata da Anedda non sia «pura» (come per altro ammette lei stessa), ma conviva con altri elementi linguistici. Poi, si tenga anche a mente che il sardo è un dialetto che per sua natura si configura come conservativo, per cui molto vicino al latino. E questo fatto risulta tanto più interessante se lo si rapporta con quanto detto in precedenza sull'uso del dialetto come di una lingua morta per la poesia del secondo Novecento. Un altro motivo per cui risulta interessante registrare questo aspetto è in funzione prospettica rispetto a quello che avverrà poi nella raccolta

H con la ripresa di Tacito, testimoniata fin dal titolo della raccolta (per come si configura questo rapporto cfr. Natale 2023).

Il dialetto dunque trova spazio nella poesia di questa poetessa come lingua tutta privata, del monologo interiore, che permette di dire quello che altrimenti sarebbe «indicibile»; e al tempo stesso è una lingua che si configura come un iper-dialetto oppure, per usare le parole di Contini, un linguaggio «post-grammaticale» (Contini 1970b, p. 224) e «trascendentale» (Contini 1970a, p. 175) che permette di sondare tutte le possibilità espressive.

Metrica¹⁹

Per quanto riguarda gli aspetti metrici, un primo dato che vale la pena registrare riguarda il fatto che certi contrasti ravvisabili a livello tematico (come l'opposizione di piani prospettici vicinissimi e lontani oppure l'alternarsi tra spazi aperti e spazi chiusi) abbiano un loro corrispettivo formale nelle scelte metriche (cfr. Afribo 2007a, p. 186). Ed effettivamente i componimenti di questa poetessa possono essere costruiti attraverso strofe con un numero elevato di versi, accostate ad altre di appena uno o due. È il caso di *Desiderio* (DBDC, pp. 271-72) in cui la prima strofa è composta di ventinove versi, la seconda di due e la terza di tre; ma anche di *Nomi?* (DBDC, pp. 297-98) formata da una prima strofa di diciannove versi, la seconda di un verso solo, seguita poi da una parte in prosa; ma lo stesso avviene anche in *Amore e corvo* (DBDC, p. 304) in cui le strofe sono composte rispettivamente di venti, uno e tre versi.

Accanto a queste forme che fanno cozzare misure lunghe e brevi, vi sono altri componimenti che si costruiscono su geometrie interne. Questo aspetto, che potrebbe sembrare in apparente contraddizione con quanto appena detto, in realtà non fa che confermare questa modalità che fa stridere forme di segno opposto: se queste prima erano interne a un'unica poesia, ora, spostandosi a un livello superiore, si può dire lo stesso guardando alle relazioni che si instaurano tra i componimenti. Per cui testi di forme strofiche irregolari si accostano a componimenti in cui sono presenti strofe di uguale estensione come *Storia* (DBDC, p. 303) formata di cinque strofe ognuna di cinque versi, come pure *Parla la parte di mondo che ci sembra estranea* (DBDC, p. 309) composta da due strofe di cinque versi ciascuna; ma anche forme simmetriche come *Mattino* (DBDC, p. 257) fatta di strofe di due, quattro e due versi, o *Paesaggio* (DBDC, p. 341) che si articola lungo tre strofe rispettivamente di cinque, otto e cinque versi.

¹⁹ Per un'analisi approfondita delle soluzioni metriche possibili nel Novecento si rinvia a Mengaldo 1991b.

Questo tipo di opposizione si ravvisa pure nelle misure versali, per cui versi di estensione sillabica estremamente ridotta possono essere accostati ad altri di misure anche oltre le venti sillabe²⁰ fino a sezioni di vera e propria prosa. Si osservino i due versi di *In un giorno di maestrale* (DBDC, p. 286) «il sale che ustiona il naso, la gola, il respiro, che si mozza / e l'essere in balia», in cui il primo è formato da diciotto sillabe e il secondo è un settenario. Oppure si veda il caso interessante dell'ultima strofa di *Storia* (DBDC, p. 303):

«Lei è la mia scaglia di vecchiaia provvisoriamente scalzata
le parlerò sempre più lentamente
lascero gocciare le parole
fino a evaporare su di lei
scacciandola.»

In questo esempio si può notare una progressiva diminuzione della lunghezza dei versi, passando dal primo di diciannove sillabe fino alle quattro dell'ultimo. Questo aspetto di natura formale sembra corrispondere a quanto viene detto a livello contenutistico rispetto alla volontà di far «gocciare le parole» per poter «scacciare» la figura femminile a cui l'io lirico si rivolge.

A un livello generale si può dire che i componimenti della raccolta siano di lunghezza medio-breve (sono infatti quasi tutti contenuti all'interno di una pagina tipografica), di media di estensione dall'una alle cinque strofe, ognuna solitamente composta dai due ai cinque versi (con un'escursione complessiva possibile che va da un verso singolo, di cui si ritrovano otto occorrenze, fino a un massimo di quarantaquattro versi, *hapax* nella raccolta). Spiccano certe poesie di lunghezza nettamente superiore alla media: tra queste si segnalano *Anniversario II* (DBDC, pp. 260-62), composto da dodici strofe di lunghezza variabile dai tre ai diciassette versi; *Il senso dei suoni* (DBDC, pp. 267-68), componimento monostrofico di quarantaquattro versi.

²⁰ Si veda un caso estremo di lunghezza di misura versale, come avviene per il verso finale di *Parla lo spavento* (DBDC, p. 285), formato da trentuno sillabe: «“lo struggimento delle madri per altre madri dei bambini per i bambini dei bambini per le madri”».

Emerge come sequenza compatta non solo per il suo nucleo tematico, ma anche da un punto di vista metrico *Attittos* che si costruisce su misure di verso tendenzialmente medio-brevi (la maggior parte sono senari, settenari e ottonari, senza che manchino alcune occorrenze di misure intorno all'endecasillabo), che lo differenzia dagli altri componimenti che presentano versi di estensione notevole fino ad approdare alla prosa.

I contrasti si realizzano poi anche per la giustapposizione di versi della tradizione (numerose sono le occorrenze di settenari, endecasillabi e di versi doppi) e di un uso frequente di parti in prosa. Le prose si possono già ritrovare dai tempi di RI, raccolta appartenente a un periodo (tra la gli anni Novanta e gli anni Zero) in cui si assiste a una lenta rinascita della poesia in prosa (Crocco 2021, p. 169); ma la vera svolta è proprio con DBDC in cui prosa e poesia si alternano anche all'interno di uno stesso testo in un modo più irregolare che in passato, per rendere conto della «frammentarietà della percezione della propria identità» (ivi, p. 175). Di questo aspetto della poesia di Anedda si è ampiamente parlato, di come si moltiplichino le voci che prendono parola e dello sguardo su di sé dal di fuori che moltiplica i punti prospettici e che quindi trova un corrispettivo formale attraverso tali scelte metriche. Questo tipo di soluzioni ibride e anfibia sono tipiche di questa poesia (e della poesia in prosa in generale), tanto da proseguire anche nella successiva raccolta SCN, in cui è come se «abolendo il confine tra poesia e prosa, oltre a quello fra prima e terza persona, la scrittura volesse creare lo stesso effetto dell'arte contemporanea» (ivi, p. 225). Questo è sintomatico se si considera anche il fatto che in SCN, per la prima volta, si fa spazio il ricorso alle arti visive, attraverso l'uso di immagini e fotografie. E al tempo stesso, se la poesia si nutre anche della prosa, i testi saggistici veri e propri tendono a mantenere la verticalità della poesia. In una delle pagine iniziali di CSA si esplicitano gli intenti programmatici dell'opera (CSA, pp. 12-13):

Ho voluto raccontare *anche* il momento in cui chi legge solleva gli occhi dal libro, dare spessore alla durata, alla coscienza di uno sguardo. Non fingere, ma per necessità, come non possono fingere la *Sainte Victoire* di Cézanne e gli oggetti schiusi e moltiplicati nello spazio cubista. Una storia senza trama, senza protagonisti, per lampi e lingua senza recinti. Un tempo che diventa spazio, lo

spazio della pagina dove si schiude la parola, tempeste di segni che posandosi chiamano lontananze. Uno sguardo dalle feritoie, non oltre ma accanto alla scrittura. Dire, nell'attimo in cui si smette di leggere, la trasformazione degli echi, eco dell'eco, che incrocia senza paura il volo della sabbia dall'aiuola del cortile.

[...] Questa realtà non la finzione di una trama mi autorizza a dire: «io». Io tento di decifrare nel raggio ristretto del linguaggio l'enigma di quella guancia, il pudore di quel corpo nel vestito sollevato. Tento di capire che cosa è il tempo, il chiuso tempo di ognuno a petto del tempo dell'altro. Il tempo fitto dei libri e il grande, illeggibile tempo della creatura ferita. Cosa sono gli anni.

Gli intenti di questa prosa sembrano più vicini a quelli della poesia: è una storia «per lampi» in cui saltano i legami logici del racconto («senza trama, senza protagonisti»), così come sono le schegge di vita che inserisce nei suoi versi. Per fare questo intende utilizzare una «lingua senza recinti», che sembra essere un'etichetta che ben si adatta alle libertà e violazioni grammaticali possibili in poesia; in più, le parole sono cariche di significati e rimandi intratestuali («segni che posandosi chiamano lontananze»).

Ma si noti come, anche in questo breve frammento testuale, si dia conto della verticalità della poesia non solo per l'esplicitazione degli intenti programmatici, ma anche nell'effettiva realizzazione: questo vale sia da un punto di vista formale (come per le frequenti frasi nominali che si succedono per accumulo) sia contenutistico. Anche nella scrittura saggistica utilizza lo stesso repertorio di temi e immagini che animano i suoi versi: non rappresentare solo ciò di cui si sta parlando, ma si rappresenta nell'atto stesso di farlo, aspetto che si lega strettamente alla possibilità di poter dire «io». A tutto questo poi si aggiunge anche il motivo della centralità del corpo («l'enigma di quella guancia, il pudore di quel corpo nel vestito sollevato»).

Come si accennava in apertura del capitolo, la poesia di Anedda tende a procedere a scatti e per scossoni violenti, fatto che si esplica anche attraverso le scelte metriche, per cui in cui in uno stesso componimento a forme tradizionali si affiancano momenti di libertà. Ne deriva quindi che l'isostrofismo e l'isosillabismo siano assenti, così come le rime. In un regime di libertà, la coesione e le corrispondenze testuali sono ottenute in

modo diverso. Si veda un testo come *Così arrivano i delitti* (DBDC, p. 266), per la possibilità delle soluzioni espressive (l'analisi di questo primo esempio si trova in Giovannetti Lavezzi 2021, p. 256):

Il bambino era sveglio quando hanno arrestato la madre.
Lo hanno portato via. Volevo avvertirti
ma pioveva forte, le luci erano spente.
Mi sono asciugata e rimessa a dormire. Così arrivano i delitti:
quando qualcuno sente le grida e poi torna a letto, quando non ha la
[forza.
Colpa del corpo che ama il piacere, del conforto che scaccia il
[dolore
e preferisce una coperta e un cuscino all'agire.
Il bambino gridava. La pioggia copriva la luna.
Dormendo piangevo di pena ma il mio corpo non si alzava.
L'acqua colpiva il tetto, pesava sulle travi
e io sognando fuggivo con le orecchie fitte di lana.

Il componimento è monostrofico, ma può essere suddiviso in due parti grazie alla presenza dei due esametri perfetti (7+9) al v. 1 e al v. 8. Si vedano gli altri versi: il v. 3 «mi sono asciugata e rimessa a dormire» è un dodecasillabo dattilico di 2^a, 5^a, 8^a; il v. 6 «del conforto che scaccia il dolore» è un decasillabo anapestico di 3^a, 6^a; il v. 7 «una coperta e un cuscino all'agire» è un endecasillabo canonico con ictus di 4^a, 7^a; mentre il v. 9 «dormendo piangevo di pena» è un novenario di 2^a, 5^a.

Ma si osservino anche altre geometrie date dalla ripetizione di strutture formali. Al v. 6 si ripete un modulo simile: «Colpa *del corpo che* ama il piacere, *del conforto che* scaccia il dolore» (corsivi miei); ma anche la stessa struttura sintattico-grammaticale formata da gerundio più verbo all'imperfetto in apertura del v. 8 e del v. 11 («dormendo piangevo» e «sognando fuggivo»).

Forniamo anche un altro caso a scopo esemplificativo. La poesia è *Coro* (DBDC, p. 258):

C'era la stanza dove paura e tempo ruotavano.
Dove lui le accarezzò la schiena lavando con l'acqua ogni traccia

[di respiro.

Le loro ossa brillarono in segreto.
Quando pensarono di amarsi
la luna sollevò l'acqua in due diverse maree.
Quando lei rispose lui era già lontano.
Lui parlò, lei stava cercando di raggiungerlo
il cane abbaia nel vento. Cane e vento confusero entrambi
e più di tutto confuse la torcia di chi li andava a cercare.
L'amore s'incise a quel punto.
Lei restò tra gli scogli e la sabbia.
Il mondo si fece rosso e il cane le coprì le ginocchia.
Notte e maestrale li gelarono insieme.

Ecco per te che ti fermi e ascolti – questo dettaglio mentre il freddo
[mi sale.

«Essi vivono dietro una veranda di vetro. Essi scaldano i rispettivi
[corpi.»

Un primo aspetto che spicca nel componimento è dato dal cozzare di misure molto diverse tra loro, per cui a al v. 2, che è un verso riga al limite della prosa, segue subito un endecasillabo canonico. Oppure ancora si veda la forte asimmetria tra la prima strofa di tredici versi opposta alle altre due di un verso solo.

Nel componimento si possono trovare versi tradizionali nascosti in strutture prosastiche: il v. 1 è un verso doppio formato da un quinario più endecasillabo (con ictus di 4^a e 6^a); anche il v. 3 è un endecasillabo di 3^a, 6^a (anapestico); il v. 4 è un novenario; l'ottavo verso è un verso doppio formato da un novenario dattilico di 2^a, 5^a e un decasillabo anapestico di 3^a, 6^a; al v. 9 «e più di tutto confuse la torcia» è un endecasillabo con ictus di 4^a e 7^a; il v. 10 è un novenario dattilico di 2^a, 5^a; il v. 11 è un decasillabo anapestico di 3^a, 6^a; il v.14 «Notte e maestrale li gelarono» è un endecasillabo canonico di (1^a), 4^a, 8^a; sono endecasillabi anche al v. 15 «Ecco per te che ti fermi e ascolti» (con ictus di 4^a, 7^a) e al v. 16 «Essi vivono dietro una veranda» (con accenti di 4^a, 6^a).

Il testo si costruisce sulla ripetizione di sequenze quasi uguali che concorrono a creare delle corrispondenze linguistiche interne, per cui si osservi:

C'era la stanza dove paura e tempo ruotavano.
Dove LUI le accarezzò la schiena lavando con l'acqua ogni traccia
[di respiro.

Le loro ossa brillarono in segreto.
Quando pensarono di amarsi
la luna sollevò l'acqua in due diverse maree.
Quando LEI rispose lui era già lontano.
LUI parlò, LEI stava cercando di raggiungerlo
il cane abbaia nel vento. Cane e vento confusero entrambi
e più di tutto confuse la torcia di chi li andava a cercare.
L'amore s'incise a quel punto.
LEI restò tra gli scogli e la sabbia.
Il mondo si fece rosso e il cane le coprì le ginocchia.
Notte e maestrale li gelarono insieme.

Ecco per te che ti fermi e ascolti – questo dettaglio mentre il freddo
[mi sale.

«Essi vivono dietro una veranda di vetro. Essi scaldano i rispettivi
[corpi.»

Un primo piano su *Eco, che un tempo fu Orfeo*

- Non un abisso ma una scala
tra felci scure di fango.
- 3 Si ripeteva: canto per chi muore.
Compongo il dolore con cautela.
Resto vicino al corpo.
- 6 Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
e il sangue riconosca l'alfabeto.
È facile quando piangi un estraneo
- 9 non quando il lutto cresce a dismisura
e poi diventa muto.
Scese sapendo di non avere doni
- 12 la voce ora era fioca – come la vista.
Quanta luce perdeva nel cammino
quanta pioggia le appesantiva il corpo
- 15 che ustione mettendo i piedi nello Stige.
Andava come un bue aggiogato.
Traversava radure senza monti fino a una spiaggia
- 18 con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala.
Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata
le mani nella sabbia, le palpebre cucite.
- 21 Non provò a cantare ma a parlare
lui restava stretto nella barca
attento a qualcosa che fuggiva.
- 24 Furono le altre anime a circondarla dicendo
canta e poi riportalo tra i vivi
dagli altre attese.
- 27 Rabbrividì, cercò una musica, un ritmo,

ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.
La videro muovere le labbra
30 nell'aria, senza un suono.
Basta, dissero: non sai i nostri respiri,
non sei adatta a noi morti.
33 Non sei chi aspettavamo.
Lui resta con noi.
Due lo sollevarono, un terzo gli scucì gli occhi.
36 La fissò senza capire, poi guardò altrove.

L'oltretomba era feroce come il mondo
con finti varchi e leggi sconosciute.
39 Vide una schiera di ombre che avanzava
sentì lui che scandiva
rispondendo il suo nome.
42 Chiamandolo si accorse
che poteva insinuarsi tra quei suoni
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.
45 Sbaglieremmo a dire Eco.
Piuttosto è una pelle cucita
contro un dorso, un soffio da pastore.

La poesia è collocata in apertura della quarta e ultima sezione (*Paesaggio*) della raccolta. Nel testo viene rappresentata una discesa nell'«oltretomba». Come d'abitudine nella poesia di Anedda, non vengono esplicitati i soggetti del componimento; d'aiuto, almeno parzialmente, è il titolo della poesia. Infatti nel testo viene rappresentata una rivisitazione del mito di Orfeo ed Euridice e quello di Eco e Narciso. Di Orfeo si trattiene sia l'elemento di discesa negli inferi per salvare chi ama, sia quello relativo al canto («Furono le altre anime a circondarla dicendo / canta e riportalo tra i vivi»); ma se ne modificano alcuni aspetti. Uno di questi riguarda l'inversione dei ruoli: in questo caso è un personaggio femminile a discendere negli inferi per riportare tra i vivi un personaggio maschile. Tuttavia tale missione salvifica non arriva a compimento come

nel mito, ma per ragioni differenti: Orfeo infrange il divieto di non voltarsi a guardare Euridice, qui invece è l'incapacità di intonare un canto, richiesto dalle altre anime, a far fallire la missione salvifica («Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo / ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio. La videro muovere le labbra / nell'aria senza un suono. / Basta, dissero: non sai i nostri respiri, / non sei adatta a noi morti»); c'è anche da dire che l'elemento del guardarsi a vicenda del mito orfico ritorna, mutato di segno, attraverso alcuni segnali (non appena le anime scacciano la figura femminile, scuotono gli occhi del personaggio maschile: «Due lo sollevarono, un terzo gli scucì gli occhi. / La fissò senza capire, poi guardò altrove»). Inoltre, il canto che la figura femminile non riesce a intonare, si lega strettamente alla figura di Eco, costretta a un eterno lamento amoroso di cui rimane solo la voce; così come in questa poesia quello che resta è solo un insinuarsi di suoni diversi di cui resta solo un «soffio». Il testo sembra quindi negare la possibilità salvifica della poesia, in quanto la parola poetica (il canto) non è in grado di riportare in vita i morti. C'è tuttavia anche un altro elemento, dal momento che, nonostante questa negazione, sembra aprirsi un barlume di possibilità altra, grazie a un'immagine che ricorda quella della *Ginestra* leopardiana e dei *Limoni* di Montale: nonostante si neghi il canto, e quindi la poesia, i suoni sono comunque in grado di esistere in uno spazio residuale e liminale, richiamando i rispettivi nomi («Chiamandolo si accorse / che poteva insinuarsi tra quei suoni / perfino vivere nello spazio scavato dalle voci»).

La «ferocia» dell'«oltretomba» si costruisce attraverso procedimenti descrittivi: la discesa avviene non in un «abisso», ma attraverso una «scala» in un luogo composto da una «radura senza monti», simile a una «spiaggia», senza più luce («la voce era fioca – come la vista», «quanta luce perdeva nel cammino»; si noti anche come ritorni la coppia ossimorica luce-buio presentissima in Anedda), in cui si ritrovano condizioni climatiche avverse («quanta pioggia le appesantiva il corpo») e in una certa misura violenta («che ustione mettendo i piedi nello Stige»). Come emerge da questi esempi testuali, si nota poi come il paesaggio si costruisce grazie un'aura dantesche, resa grazie all'appena citato «Stige», ma anche al «cammino» o al riferirsi alle anime come «ombre».

La violenza di questo luogo si dà anche attraverso le immagini che hanno come centro semantico il corpo, il che è un procedimento tipico della poetessa come abbiamo sottolineato nei capitoli precedenti. La voce femminile dice che il «canto» si compone

quando «resta vicino al corpo» e aspettando che «il grumo si sciolga nella gola / e il sangue riconosca l'alfabeto», per cui un elemento immateriale come la voce viene subito ricondotto a un piano di concretezza, confermato anche dalla consistenza fonica data da suoni occlusivi («Resto vicino al Corpo. / Aspetto Che il Grumo si sciolGa nella Gola / e il sanGue riConosCa l'alfabeto.»). Ma si registrano anche altre immagini che testimoniano una violenza corporea. Tra queste vi sono i versi impiegati per la *descriptio* dell'entrata in scena del personaggio maschile «[...] la schiena sullo scafo di una barca rovesciata / le mani sulla sabbia, le palpebre cucite.»; ma anche per rappresentare il tentativo di cantare non riuscito della voce femminile, si dice «Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo, / ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio», in cui risulta marcata l'espressione «a fiotti», normalmente impiegata per indicare lo sgorgare del sangue, mentre qui viene analogicamente riferita all'impossibilità di proferire parola.

Un altro aspetto fortemente presente in questo testo e che caratterizza la poesia della raccolta è dato dalla coralità. Il componimento si costruisce su un progressivo accavallamento di voci, di cui non si conosce l'identità e le cui parole non sono sempre immediatamente riconoscibili come discorso diretto. Si osservi il seguente caso in cui il discorso, non demarcato da segnali di virgolette, si protrae su più versi senza che sia chiaro il limite di fine, generando effetti di ambiguità:

Si ripeteva: canto per chi muore.
 Compongo il dolore con cautela.
 Resto vicino al corpo.
 Aspetto che il grumo si sciolga nella gola
 e il sangue riconosca l'alfabeto.
 È facile quando piangi un estraneo
 non quando il lutto cresce a dismisura
 e poi diventa muto.

Se l'inizio del discorso diretto è esplicitato dalla presenza del verbo «ripetersi», non risulta però ben chiaro fino a dove si estenda. Gli ultimi tre versi da chi sono pronunciati? È la voce femminile che continua a ragionare sulla difficoltà di comporre

in parole il suo dolore oppure è la voce della terza persona che commenta quanto ha appena proferito?

Questo testo infatti è caratterizzato da continui cambi di voce: si alternano continuamente la voce di una terza persona che riporta lo sviluppo narrativo del testo, quella femminile che discende nell'oltretomba e poi quella corale del gruppo delle anime. Tra queste non si staglia nessuna voce che rappresenti l'intero gruppo (come succede ad esempio nella *Commedia* di Dante), ma parlano come una massa indistinta e, appunto, corale: «Furono le altre anime a circondarla dicendo / canta e poi riportalo tra i vivi», «Basta, dissero: non sai i nostri respiri / non sei adatta a noi morti. Non sei chi aspettavamo. / Lui resta con noi».

La dialogicità molto presente nel testo permette di spiegare degli altri fenomeni linguistici presenti nel componimento. Se ne segnalano due: il primo riguarda il verso «dagli altre attese» in cui si verifica una concordanza a senso, fenomeno tipico del parlato, che trova la sua ragion d'essere nella presenza del discorso diretto nel verso precedente. Il secondo fenomeno, anch'esso tipico del parlato, riguarda l'impiego dei deittici, per di più in anafora: «*Quanta* luce perdeva nel cammino / *quanta* pioggia le appesantiva il corpo» (corsivi miei).

Facciamo anche qualche altra considerazione linguistica. Vi sono dei casi in cui sono presenti degli stilemi del linguaggio ermetico. Tra questi si registra la mancanza dell'articolo determinativo nel sintagma «con rena tanto bassa» e rientra anche l'uso di frasi nominali, come si può osservare nei seguenti casi: «Non un abisso ma una scala / tra felci scure di fango.» e «che ustione mettendo i piedi nello Stige».

Passiamo ad analizzare alcuni aspetti metrici. Il testo si dispiega lungo tre strofe composte rispettivamente di venti, sedici e undici versi. Si noti come l'inizio della prima e della seconda strofa siano marcati anche dallo stesso modulo della *correctio* «Non... ma...» («Non un abisso ma una scala» e «Non provò a cantare ma a parlare»), che è un modulo tipico di Anedda.

Nel componimento si può rilevare un largo impiego di versi tradizionali, molto più che in altre poesie della stessa raccolta. Questo fatto potrebbe essere motivato dalla stessa natura tematica del componimento: si utilizza una forma alta per rendere conto del motivo tragico che viene esposto. Ed effettivamente si ritrova un maggior uso di endecasillabi e settenari, per di più vicini tra loro, in quei punti del testo dove si

raggiungono le vette di più alta di tragicità. Ad esempio la serie di versi 5-10, di cui si ha già avuto modo di parlare ampiamente, sono, escludendo il v. 6 formato da tredici sillabe, un settenario e tre endecasillabi con accenti rispettivamente di 2^a, 6^a, di 2^a, 7^a e di 2^a, 4^a, 6^a, seguiti da un altro settenario. Ma si osservi anche i vv. 31-33, in cui prendono parola le anime per scacciare la voce femminile: la serie è composta da un verso doppio formato da quinario più settenario, seguito da due settenari. Infine, è formata da versi tradizionali praticamente tutta la strofa finale, in cui, come si diceva, si fa spazio per un attimo una possibilità altra: i vv. 38-39 sono endecasillabi entrambi di 4^a, 6^a; i vv. 40-42 sono settenari; il v. 43 è un endecasillabo di 3^a, 6^a; il v. 45 è un settenario e infine il verso conclusivo del componimento, ammettendo una dialefe tra «dorso» e «un», è un endecasillabo di 3^a, 6^a.

Bibliografia

Afribo 2007a = Afribo A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

Afribo 2007b = Afribo A., *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in Castagnola R. e Zuliani L. (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo. Università di Losanna. 31 maggio – 1 giugno 2006*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 115-26.

Afribo 2017 = Afribo A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Anedda 1997 = Anedda A., *Cosa sono gli anni: saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

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

Anedda 2009 = Anedda A., *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

Anedda 2023 = Anedda A., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2023.

Auerbach 2000 = Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

Cianfoni 2023 = Cianfoni M., «Onzi tandu naro una limba mia». *Aspetti, temi e problemi della poesia in Limba di Antonella Anedda*, in *Polisemie: rivista di poesia iper-contemporanea*, IV, 2023, pp. 178-208.

Contini 1970a = Contini G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192.

Contini 1970b = Contini G., *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-146.

Crocco 2021 = Crocco C., *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.

Dante 1975 = Dante A., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Torino, Einaudi, 1975.

Donati 2020 = Donati R., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.

Gezzi 2008 = Gezzi M., Recensione a *Dal balcone del corpo*, in *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, 2008, 57, gennaio/giugno, p. 215.

Giovannetti Lavezzi 2010 = Giovannetti P. e Lavezzi G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Fortini 1987 = Fortini F., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.

Mengaldo 1991a = Mengaldo P. V., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-58.

Mengaldo 1991b = Mengaldo P. V., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

Mengaldo 2000 = Mengaldo P. V., *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-14.

Natale 2023 = Natale M., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Quodlibet, Macerata, 2023, pp. 149-79.

Pusterla 2025 = Pusterla F., *Intervista ad Antonella Anedda*, in *Letteratura e dialetti*, 2025, 18, Pisa-Roma, Serra, pp. 139-141

Scarpa 2005 = Scarpa R., *Gli stili semplici*, in Alfano G. et al. (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Sosella, 2005.

Testa 2005 = Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Ungaretti 1982 = Ungaretti G., *L'Allegria*, edizione critica a cura di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982.

Verbaro 2010 = Verbaro C., *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda* in *Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism*, 2010, 5, pp. 315-30.

Verbaro 2015 = Verbaro C., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 5, 2015, pp. 23-35.

Zinelli 2009 = F. Zinelli, recensione ad A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, in *Semicerchio*, 38, 2009, consultato al sito <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=834> (ultima consultazione 1 maggio 2026).

Zublena 2014 = Zublena P., *Dopo la lirica*, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I: Poesia*, Roma, Carocci, 2014.