

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 24/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

Editore: Università degli Studi di Trento, via Calepina 14, 38122 Trento (TN)

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università Pegaso)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Pegaso), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

INDICE DEL FASCICOLO

Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di
Claudia Crocco
Marco Villa

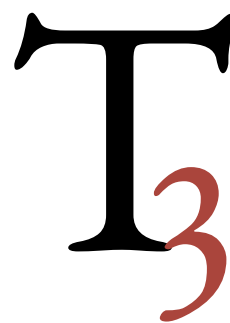
Introduzione	7
Antonella Anedda: spazi, luoghi, paesaggi <i>Claudia Crocco</i> <i>Marco Villa – Università di Siena</i>	
«Il posto del paesaggio» nella poesia di Antonella Anedda <i>Emma Pavan – Università di Cagliari</i>	II
Le geografie oscillanti Mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda <i>Martina Mileto – Sorbonne Université</i>	39
Modern Landscapes, Modern Spaces La prospettiva classicistica di Anedda <i>Michela Davo – Università di Siena</i>	61

Saggi

Echi pastorali da Longo a Kuzmin Tradizione e rinnovamento nel ciclo poetico <i>Le stagioni dell'amore</i> <i>Alessandra Elisa Visinoni – Università degli Studi di Bergamo</i>	79
«Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi» La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin <i>Claudia Cippitelli – Università di Trento</i>	97
Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue» Reading An Unwritten Novel as Cross-Cultural Conversation <i>Letizia Dolcini – Università di Trento</i>	121
Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han <i>Andrea Rondini – Università di Macerata</i>	139
L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro <i>Nicolò Cudini – Università di Siena</i>	179
«Dentro quali sguardi ti muovi?» Strategie fototestuali ne <i>La Resistenza delle donne</i> di Benedetta Tobagi <i>Caterina Miracle Bragantini – Università Roma Tre-ENS Lyon</i>	203
Giulio Mozzi e la realtà «avvenuta-non-avvenuta» <i>Alberto Casadei – Università di Pisa</i>	223

Teoria e pratica della traduzione

(Un)gewolltes Aufbegehren (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti <i>Giovanni Giri – Università degli Studi di Firenze</i>	243
---	-----



Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di
Claudia Crocco
Marco Villa



«IL POSTO DEL PAESAGGIO» NELLA POESIA DI ANTONELLA ANEDDA

EMMA PAVAN – Università di Cagliari

Questo articolo si propone di ricostruire le forme e le funzioni del paesaggio, inteso come spazio relazionale, nella poesia di Antonella Anedda. L'obiettivo è mostrare il ruolo strutturante di letture e referenti figurativi nella rappresentazione apparentemente in-mediata dell'incontro tra il soggetto e una porzione di natura in poesia. Una particolare attenzione è stata dedicata a due testi, *Paesaggio (Dal balcone del corpo)* e *Esilii (Historiae)*, i quali consentono di illustrare come la meditazione sulla morte, sul corpo e sull'identità rientri, variamente declinata, nell'orbita del discorso sul paesaggio aneddiano.

The present article seeks to provide a reconstruction of the forms and functions of landscape, understood as relational space, as it appears in Antonella Anedda's poetry. The objective of this study is to demonstrate the pivotal function of prior literary and figurative references in the ostensibly immediate depiction of the encounter between a subject and a segment of nature in poetic compositions. This article focuses in particular on two texts, *Paesaggio (Dal balcone del corpo)* and *Esilii (Historiae)*, which illustrate how meditation on death, the body and identity falls variously within the orbit of the discourse on Anedda's landscapes.

I PAESAGGIO COME PARADIGMA

'Paesaggio' è un termine che attraversa interamente l'arco della parabola poetica di Antonella Anedda, da *Residenze invernali* a *Historiae*. Se già nelle prime opere la mente «senza paesaggio» scioglie «[...] i fiumi | rende distanza l'osso» (*Non voce ma numero*) e la pena contempla «[...] un paesaggio | dove non si può dormire» (*Mi spingo oltre il dolore*), a partire da *Dal balcone del corpo* il lemma diviene una vera e propria "spia" indicante al lettore che in un determinato testo è in corso una meditazione poetica, sul tempo e sulla morte, sul dolore e sull'identità, che prende forma attraverso uno sguardo intrecciato all'orizzonte naturale.¹ Proprio il paesaggio rappresenta infatti una lente privilegiata per osservare da vicino la varietà di forme con cui l'opera aneddiana ha cercato di rispondere nel tempo ad un interrogativo cruciale: come fare per dire attraverso la parola poetica il «legame fragilissimo tra le creature e il mondo».² La critica si è soffermata su tale questione affrontandola da angolature diverse, e di recente è stato sottolineato come le strategie

¹ ANTONELLA ANEDDA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023, pp. 55, 124. Il lemma occorre nell'opera poetica dell'autrice almeno sedici volte. Qualche esempio campione: «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 dicano: «noi»*; «Il tempo si confonde, indietreggia | fino a mondi non più distanti come galassie | ma vicini, stretti al paesaggio | parti dei nostri presepi», *Quello che sappiamo sopportare (Dal balcone del corpo)*; «mi piace osservare come gli | esseri umani cadano inghiottiti dai paesaggi», *Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo*; «forse un paesaggio o un viso, cose remote, acquatiche | nascoste da un canneto», *Spazio dell'acqua domestica II (Salva con nome)*; «Nel vecchio paesaggio c'era il fiume | dove le donne andavano a lavare», *Lacrime*; «Tutto mi arrende a un io distante che trascende | il dolore alla schiena di ogni lungo osservare, | mi stacca dal paesaggio degli umani e lo depone | in fondo a un cratere dove lo sguardo incrocia | l'insetto catturato, portato nei recessi, poi smembrato», *Oggi mi cura guardare un grumo di formiche (Historiae)*.

² Riprendiamo per Anedda le parole che la stessa autrice utilizza per descrivere l'opera di Philippe Jaccottet. Cfr. EAD., *Un'immensa distesa a est del cuore. Introduzione di Antonella Anedda*, in PHILIPPE JACOTTET, *La parola Russia*, a cura di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli 2004, pp. 3-12. Sul rapporto di Anedda con Jaccottet cfr. GIULIANA ADAMO, *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione*, in «Quaderns d'Italia», XXIII (2018), pp. 147-160.

di desoggettivazione da sempre in atto nella poesia di Anedda abbiano assunto le forme, nelle ultime prove poetiche e narrative, di una vera e propria «scrittura ecologica».³ Questo contributo si propone di approfondire ulteriormente il discorso attraverso un focus sul paesaggio, qui inteso come spazio sintetico e relazionale.⁴ La pagina di Anedda infatti, è stato osservato, configura un vero e proprio spazio «transtemporale», in cui i tempi trascorsi e a venire si intrecciano attraverso la compresenza di voci e memorie altrui, in dialogo con un io accogliente.⁵ Il paesaggio, in quanto costruzione culturale, permette di focalizzare l'attenzione esattamente su questa convivenza, e di mostrare come nella rappresentazione letteraria di una determinata esperienza della natura l'eco di versi, parole e immagini che chi scrive inevitabilmente custodisce nel proprio sguardo rappresenti una componente strutturale non prescindibile.⁶ Nelle pagine che seguono, dunque, non ci proponiamo di ricostruire una tassonomia dei paesaggi aneddiani, né di individuare in maniera esaustiva l'intero novero delle presenze animali, vegetali e minerali che popolano l'opera della poetessa. Il nostro obiettivo sarà, semmai, quello di indagare in che maniera nella poesia di Anedda il paesaggio configuri lo spazio propizio per una riflessione «corale» – composta in dialogo con un ventaglio di voci e di referenti figurativi convocati di volta in volta nei testi – sulla condizione esistenziale di un singolo e, più in generale, sul destino di un universo umano le cui vicende storiche vengono necessariamente relativizzate quando lette alla luce della più ampia cornice della temporalità naturale. Vedremo, dunque, come la componente soggettiva in gioco nell'esperienza del paesaggio, anche quando sembra in apparenza configurare delle contemplazioni solitarie, costituisca in realtà lo strumento per disegnare, nello spazio del testo, dei luoghi abitati da numerose voci.⁷ Valgono forse anche per Anedda, infatti, le parole con cui l'autrice legge uno dei suoi autori di riferimento, Philippe Jaccottet: nella sua poesia «cultura e riflessione non sono mai esibite» ma assumono la forma di un parlare «sottovoce», come a «se stess[i]», di un sussurrare che, aggiungiamo noi, veste spesso i panni del paesaggio.⁸

2 UN CORO DI VOCI

La parola 'paesaggio' e il suo percorso all'interno dell'opera aneddiana consentono di ricostruire almeno una parte di questo fitto dialogo sotterraneo.

³ CATERINA VERBARO, *Il sangue e il corallo: La scrittura ecologica di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 33-47. Cfr. anche NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.

⁴ Cfr. a questo proposito almeno JOHN BRINCKERHOFF JACKSON, *Discovering the vernacular landscape*, Londra, Yale University Press 1986; MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino 2009.

⁵ Cfr. RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020, p. 50.

⁶ In ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di RICCARDO DONATI, Milano, Chiarelettere 2021, p. 46, la poetessa fa riferimento alla possibilità di «trattare la pagina come un paesaggio e il paesaggio come una pagina».

⁷ Michael Jakob definisce il paesaggio come una relazione – riassumibile nella formula orientativa $P = S + N$ – tra la natura (N) e un soggetto senziente (S): cfr. M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit.

⁸ A. ANEDDA, *Un'immensa distesa a est del cuore*, cit.

Questo prezioso indicatore, infatti, permette di attraversare la ricchissima parabola poetica dell'autrice – evidentemente non esaminabile in questa sede nella sua interezza – individuando alcuni punti essenziali per il nostro discorso, sui quali vale la pena soffermarsi. Partiamo dunque dall'ultima sezione di *Dal balcone del corpo*, intitolata proprio *Paesaggio*: qui il termine raccoglie sotto la sua insegna un gruppo di sei componimenti (di cui l'ultimo eponimo) introdotti da un'epigrafe («*Ego in me perii...*») di Petrarca, peraltro uno dei “capostipiti” del paesaggio letterario moderno.⁹ Dal punto di vista macrotestuale, la collocazione di un componimento con questo titolo (e di una sezione che lo riprende) a conclusione di una raccolta che tende a declinare il discorso sul rapporto tra l'io e mondo in termini fenomenici (il titolo del libro è, significativamente, *Dal balcone del corpo*) non può passare inosservata; tanto più che il testo incipitale del successivo *Salva con nome* riprende, problematizzandola, la questione del legame tra il nome e il corpo che esso identifica (cfr. «Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. Non avere nome significa fuggire»), coinvolgendo in tale riflessione anche lo stesso paesaggio.¹⁰ Torneremo su questo aspetto, ma non prima di segnalare un ulteriore elemento di continuità fra gli estremi delle due raccolte: la gravitazione della meditazione sulla morte nell'orbita del discorso sul paesaggio.¹¹ Il primo testo della sezione *Paesaggio* riprende, infatti, il motivo della catabasi infernale chiamando in causa figure mitiche come Eco ed Orfeo, mentre in *Salva con nome* la volontà di disfarsi del proprio nome interseca l'immagine della dissoluzione del corpo nel territorio (evocando, tra l'altro, un autore fondamentale per il paesaggio poetico come Hölderlin). Non si tratta di un caso isolato: da qui in avanti, per l'intero gruppo di testi in esame, nello spazio del paesaggio si ripresenteranno infatti variamente intrecciati natura, morte e corpo.

Guardiamo allora più da vicino l'ultima sezione di *Dal balcone del corpo*. Dei sei testi che la compongono, anche se degli elementi naturali compaiono in più di una lirica, soltanto per l'ultimo possiamo affermare con certezza di essere di fronte ad un vero e proprio paesaggio letterario. Riportiamo il componimento per intero.

Paesaggio

Mi avvicinai a un ramo carico di neve
dove uno dei corvi piegava sotto le zampe il legno.
Diventai quel dondolio di grigio e nero.
E quel diverso verde (misto di salvia e gelo)
che avanzava con un tocco di livore sulle nubi.

Vidi me stessa dentro quel purgatorio.

⁹ EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 333.

¹⁰ Il titolo *Dal balcone del corpo* è un omaggio a Edmund Husserl. Sul ruolo della percezione nella raccolta cfr. R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit.; A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 394.

¹¹ Sul legame tra nome, morte e memoria in *Salva con nome* cfr. CECILIA BELLO MINCIACCHI, *L'identità, la morte, l'ago della memoria*. *Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, II (2013), pp. 124-133.

Tutto era paesaggio. La rabbia: un tumulo.
 L'incertezza – a mucchi: una collina.
 Il disamore: alberi con ombre intrizzite.
 «Osserva» disse l'ombra nel cespuglio più vicino,
 «la nebbia inghiotte il tuo dolore.
 Impara nel tuo spazio mortale
 imparando si sfiora il paradiso.»

Sì, risposi e la luce diminuì l'ira del mattino
 divise il mio corpo dal rancore
 impose alle ombre di tacere.
 E un tagliente azzurro prese – era già paradiso?
 il posto del paesaggio, della prima persona.¹²

Nell'arco dei diciotto versi che compongono la poesia l'io lirico rende visibile (o meglio verbalizzabile) quell'incontro tra addendi al contempo singolarmente riconoscibili (l'osservatore e la natura osservata) ed esistenti nella relazione l'uno con l'altro che entrano in gioco nel paesaggio. Assistiamo, infatti, ad un processo di avvicinamento scandito nella prima delle tre strofe da alcune tappe («*Mi avvicinai* a un ramo carico di neve»; «*Diventai* quel dondolio di grigio e nero») che consentono successivamente, rovesciando lo sguardo al di là della pausa strofica, di vedere («*Mi vidi* dentro quel purgatorio») i propri stati d'animo («La rabbia»; «L'incertezza»; «Il disamore») circolarmente riflessi nello spazio naturale (rispettivamente su «un tumulo»; «una collina»; «alberi con ombre intrizzite»).¹³ La distanza tra chi osserva e ciò che viene guardato pare qui annullarsi totalmente in una sintassi giustappositiva fondata sul triplice impiego dei due punti, che presiedono una proiezione a doppio senso dell'emozione del soggetto sull'elemento paesaggistico, e viceversa. L'unità particolare che emerge dalla compresenza di queste componenti è, appunto, il paesaggio (Cfr. «Tutto era paesaggio [...]», v. 7).¹⁴ E proprio nel paesaggio, infatti, soggetto e oggetto finiscono per sovrapporsi a tal punto da confondere i ruoli di emittente e destinatario nello scambio dialogico che segue (cfr. «“Osserva” disse [...]» v. 10; «Sì, risposi [...]», v. 14). L'ombra che parla dal «cespuglio vicino» è da intendere come maschera o metamorfosi dell'io, oppure come vero interlocutore di un tu realmente altro?

La difficoltà d'individuazione dell'origine della voce – che giustifica pienamente il posizionamento di questo componimento in chiusura di una raccolta fondata su un vero e proprio «cubismo pronominale» ed enunciativo – configura il paesaggio, almeno a questa altezza, come la declinazione ultima di quella prospettiva corale che sola può forse consentire, per Anedda, di dire qualcosa di vero sull'esistenza (le prime due sezioni del libro si intitolano *Coro*

¹² A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 341.

¹³ La «circolarità riflessiva» è una caratteristica chiave dell'esperienza paesaggistica, nella quale ad essere in gioco è in primo luogo il soggetto stesso. Cfr. MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki 2005.

¹⁴ Per il concetto di «unità particolare» cfr. GEORG SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, [1913], a cura di MONICA SASSATELLI, Roma, Armando 2006.

e *Mondo*).¹⁵ Nel componimento paesaggistico che chiude *Dal balcone del corpo*, dunque, sembrerebbe assumere una forma concreta, per un istante almeno, la massima kaffiana con cui la raccolta si apre: «Solo nel coro può esserci verità».¹⁶ È interessante notare, a questo proposito, che un termine chiave per gli studi paesaggistici di difficile traduzione come *Stimmung* potrebbe essere reso, facendo riferimento alla sua etimologia (da *Stimme*, voce), proprio con “accordo di voci”.¹⁷ A ben vedere, tra il polo iniziale e quello conclusivo di *Dal balcone del corpo*, troviamo disseminata una costellazione di elementi – primo fra tutti un’altra citazione di Kafka, che introduce la seconda sezione («Tra te e il mondo scegli il mondo») – che, oltre a garantire la “tenuta” in termini di coerenza tematica della raccolta, prefigurano grazie ad una felice ambiguità prospettico-enunciativa la chiusa paesaggistica in cui soggetto e oggetto trovano nel paesaggio una forma di convivenza precaria ma possibile.¹⁸ Incontriamo, ad esempio, il dolore di *Tra il prima e il poi*. *L’incidente* che «[d]i colpo» prende «nomi diversi | di eventi naturali come: “uragano islandese” o “föhn di mezzanotte”», o il tendere «alla terza persona» e la «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», che sfocia in un verso provocatorio come «Giudica tu ora chi parla [...]» in *Nomi?*.¹⁹ E ancora, ecco «la percezione del dolore trasportata all’esterno, vista dal balcone del corpo» di *Anestesia*, o il parallelismo tra l’io lirico e il corvo di *Amore e corvo*, che ricompare successivamente anche in *Paesaggio* (cfr. «L’intera discesa – mia e del corvo – sapeva di betulla e miele. | I nostri corpi – del corvo e mio – erano svelti e vecchi»), fino a giungere ad una dichiarazione di identità quale «noi siamo il fiume poco distante | le nuvole screziate che il nero rende uniformi», in *Coro*.²⁰ La raccolta, insomma, è costellata di situazioni che preannunciano quella sovrapposizione tra soggetto e mondo che verrà esplicitamente enunciata nel componimento finale, e condensata incisivamente nel verso conclusivo: «il posto del paesaggio, della prima persona».

¹⁵ CARMELO PRINCIOTTA, Recensione a *Dal balcone del corpo*, in PAOLO FEBBRARO, GIORGIO MANACORDA (a cura di), *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi 2008, pp. 285-286. Nella raccolta, inoltre, troviamo alcune prosopopee come *Parla lo spavento*, *Parla l’abbandono*, *Parla lo spazio*, *Parla l’attesa*, *Parla la parte di mondo che ci sembra estranea*.

¹⁶ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 255.

¹⁷ Sul concetto di *Stimmung* cfr. almeno G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, cit.

¹⁸ Ivi, p. 281.

¹⁹ Ivi, pp. 274, 297. Il verso nella sua forma originale è il seguente «Tendo alla terza persona».

²⁰ Ivi, pp. 302, 304. Un discorso sul paesaggio che interseca la riflessione sull’identità e, soprattutto, quella sul “nome” richiama alla mente almeno un precedente letterario noto della narrativa italiana, ovvero quel Vitangelo Moscarda che – ossessionato dal problema dei punti di vista – nel finale di *Uno, nessuno e centomila*, «oramai in pace [...] si fonde con il paesaggio, si perde nell’istante della natura, esattamente come aveva predicato Friedrich Nietzsche». Sono queste parole di Giancarlo Alfano, il quale, tra l’altro, nel commentare il testo indica proprio in Kafka colui che, con il *Desiderio di diventare un indiano*, prefigura «una simile condizione di vertigine». Ciò segnerebbe uno scarto rispetto al «primato ottico» della letteratura umoristica, configurando invece un modello visivo inteso come «puro vagabondare». Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori 2010, pp. 51-52.

All'altezza di *Dal balcone del corpo*, insomma, la natura – che sia la sua voce una proiezione o meno dell'io – parla, ascolta, risponde.²¹ La partecipazione dell'orizzonte naturale al dolore umano rimanda ad un'esperienza del paesaggio che potremmo definire "orfica", ma nel senso più strettamente etimologico del termine, ovvero legata alla figura di Orfeo, il poeta in grado di far commuovere con il suo canto il mondo vegetale ed animale. L'ombra nel cespuglio che prende parola nel «purgatorio»-paesaggio guardato dall'io nell'ultima lirica di *Dal balcone del corpo*, infatti, indica nell'osservazione dell'ambiente circostante una possibile via per il «paradiso». Ma non solo, attraverso l'evocazione dei due regni ultraterreni, il componimento chiude la sezione rovesciando l'atmosfera infernale del primo testo, in cui compare proprio il cantore cieco, *Eco che un tempo fu Orfeo* (cfr. anche riprese antifrastiche come: «compongo il dolore con cautela» (*Eco che un tempo fu Orfeo*, v. 4), «la nebbia inghiotte il tuo dolore» (*Paesaggio*, v. 11); «Vide una schiera di ombre che avanzava» (*Eco che un tempo fu Orfeo*, v. 39), la luce «impose alle ombre di tacere» (*Paesaggio*, v. 16).

La rievocazione aneddiana testimonia ancora una volta la straordinaria fortuna novecentesca e contemporanea della figura di Orfeo. Anche autori ai quali la poetessa guarda molto da vicino, come Cvetaeva e Rilke, sono stati interpreti di questo mito. Il secondo, in particolare, nei *Sonetti* insiste sul rapporto tra la voce di Orfeo e il suo paesaggio: il levarsi di un albero è, ad esempio, legato al canto del poeta (I.1), o la terra paragonata ad un bambino che impara poesie (I.21). Un processo metamorfico che presenta il paesaggio come luogo d'unione degli orizzonti naturale ed umano. Rilke non viene menzionato nelle ultime pagine di *Dal balcone del corpo*; tuttavia, le «[d]ue mele sopra il tavolino [che] scintillano» e «[p]arlano mitemente | la loro lingua di sfere» in *La stanza è vuota*, terzo componimento della sezione conclusiva, fanno tornare alla mente alcune pagine aneddiane dedicate proprio al poeta.²² Non il Rilke autore dei *Sonetti*, ma l'ammiratore delle opere di Cézanne, considerate la prova della capacità dell'artista di «trattare la mela secondo il piano della sfera», l'«esempio di un'arte capace di risolvere la percezione soggettiva nella fisicità assoluta dell'oggetto».²³ Anedda ritorna in più luoghi sull'argomento:

La sfera è l'ossatura ardente della mela, ciò che rende eterno il suo splendore e irripetibile il suo rosso autunnale sul tavolo. Il desiderio della materia di Cézanne brucia la distanza che tende ogni desiderio. Sulla sfera, la mela avvolge il suo destino, modula la sua domanda di esistenza.²⁴

²¹ Secondo Alfano questa «coappartenenza» del soggetto «alla grande repubblica degli *animantes*» si avverte già in *Il catalogo della gioia* (2003), cfr. GIANCARLO ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 23-32.

²² A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 338. Sul rapporto di Anedda con la poesia di Rilke, cfr. il confronto tra l'opera di quest'ultimo e quella di Mandel'stam in *Povertà*, in EAD., *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, Roma, Fazi 1997, pp. 97-104.

²³ EAD., *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, cit., pp. 97-104.

²⁴ EAD., *Mattine del mondo*, in EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 134-140, pp. 138-139.

Rilke è inoltre presente sottotraccia anche in una prosa fondamentale per ricostruire l'insieme delle letture che concorrono – tra le altre – ad articolare la visione aneddiana del “paesaggio”, *Brina, formiche, bambini* (*La luce delle cose*). Qui vengono chiamati in causa Zanzotto, Baudelaire, Handke e lo stesso Cézanne, che viene definito «davvero sino alla fine fedele come un cane al suo lavoro».²⁵ Con chi è qui in dialogo Anedda? Era stato proprio Rilke, nelle lettere alla moglie Clara Westhoff, a definire il pittore francese «un vecchio cane, il cane di questo lavoro».²⁶ Il poeta, particolarmente attento alla questione del paesaggio in pittura – ed autore, ci torneremo, di alcuni interventi sul tema –, sa che ogni sguardo sul mondo, lungi dall'essere qualcosa di innato, è frutto di un'educazione, è un qualcosa che si apprende. Negli anni in cui scrive il suo *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, «con un compito ben preciso: imparare a vedere», è infatti lo stesso Rilke a trovare un vero e proprio «maestro [...] di sguardo» grazie all'incontro con i lavori Cézanne.²⁷ Una lezione, questa, che è certamente vicina alla sensibilità di Anedda, e che lo stesso cespuglio di *Paesaggio* sembra, con il suo invito all'osservazione attenta (cfr. «Osserva»), quasi suggerire all'io lirico dell'ultimo componimento di *Dal balcone del corpo*.²⁸

3 LO SPAZIO DEI CORPI

Che questi riferimenti rappresentino o meno una riscrittura di motivi rilkeiani, ciò che qui conta è che nella poesia di un'autrice nota per la sua «curiositas intellettuale» la memoria di letture attente sostanzialmente densa la rappresentazione apparentemente in-mediata dell'incontro tra un soggetto lirico e una porzione di natura.²⁹ Nella già citata *Brina, formiche, bambini*, ad esempio, la descrizione di un'esperienza del tutto personale come «un paesaggio che ho guardato attraverso me stessa e la grazia di un frammento» fa in realtà da eco al Baudelaire dei *Salons* (in particolare del 1959, citato in esergo): «Se questo insieme di alberi e monti, di acque e case che noi chiamiamo paesaggio è bello, non lo è per se stesso, ma per me, attraverso me stesso, la mia grazia, l'idea di un sentimento che io gli

²⁵ Ivi., pp. 144-149, p. 147.

²⁶ Lettera del 9 ottobre 1907. Cfr. 13. *A Clara Rilke, Paris VI, 29 rue Cassette, 9 ottobre 1907*, in RAINER MARIA RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di FRANCO RELLA, Bologna, Edizioni Pendragon 1999, pp. 48-51.

²⁷ FRANCO RELLA, *Introduzione*, in RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi*, a cura di FRANCO RELLA, Milano, Rizzoli 2021, pp. 5-17.

²⁸ Quello dello sguardo è un tema centrale dell'opera di Anedda. Cfr. a proposito almeno ANDREA CORTELLESA, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 139-176; ANDREA BONGIORNO, *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo*, ivi, pp. 67-83. Andrea Afribo ha messo in evidenza come gli imperativi rivolti al tu nella poesia di Anedda siano spesso legati ad un pronunciato programma etico, cfr. il profilo di Anedda in ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 183-203.

²⁹ Potremo riproporre infatti per Anedda la citazione che l'autrice riprende a proposito di Leopardi in *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea 2022, p. 126: «Pertanto, come si è rimarcato anche altrove, non è da escludere la possibilità che egli ne conservasse qualche memoria, originata, per un verso, dalla sua innata curiosità intellettuale, per l'altro dalla tecnica a incastro di fonti di cui sovente procedeva nell'elaborazione dei suoi scritti».

attribuisco».³⁰ Sono, queste ultime, parole che potrebbero costituire una perfetta didascalia anche per *Paesaggio*, un testo in cui l'io lirico, in primo piano, è direttamente implicato nel dialogo-metamorfosi della natura in paesaggio. Si noti, a questo proposito, che tre delle quattro voci verbali in forma attiva riferite all'io («Mi avvicinai»; «Vidi»; «Sì, risposi») fungono da attacco per le strofe del componimento e scandiscono – insieme ad un quarto verbo («Diventai») che è comunque in posizione esposta, ad inizio del v. 3, – l'andamento dell'intera poesia.

L'ultimo verso di *Dal balcone del corpo*, «il posto del paesaggio, della prima persona», lega infine inscindibilmente i destini dell'io e di ciò che lo circonda. Eppure, il discorso sul paesaggio non è del tutto esaurito e transita, come abbiamo avuto modo di anticipare, nella raccolta successiva, intersecando in maniera più esplicita la questione dell'identità connessa alla schiavitù del nome e soggetta all'erosione causata dallo scorrere del tempo:

Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. Non avere nome significa fuggire: pochi hanno il coraggio di andarsene dal nome che hanno fino al nome che sono.

[...]

Se il destino è nel nome, il mio sta impallidendo fino a spegnersi e forse si disfa: una sconosciuta in un posto sconosciuto.

Il nome scivolerà via con il corpo, ci saranno dei segni su una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria.

[...]

Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. Scardanelli scardinava il passato.

Ho lasciato i nomi dei luoghi, mi piace osservare come gli esseri umani cadano inghiottiti dai paesaggi.³¹

Se nella conclusione di *Dal balcone del corpo* la «prima persona» sembrava aver trovato una collocazione di qualche sorta nel coro del paesaggio, *Salva con nome* ci mette di fronte ad uno scenario diverso, ovvero alla consapevolezza che il corpo, soggetto come l'intera natura alle leggi del tempo, è destinato ad essere assorbito in un esterno fagocitante, in un processo di mutamento continuo della materia che ne cancellerà definitivamente l'identità. Con Orfeo (ma anche con Eco) la fine materiale di un'esistenza non coincide necessariamente con la sparizione della voce (entrambe le figure continuano ad esistere nella dimensione sonora anche una volta che i loro corpi sono stati dilaniati); nei paesaggi che inghiottono gli esseri umani da *Salva con nome* in poi, invece, anche il nome inciso su «una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici» è destinato a sciogliersi nell'«aria».³²

³⁰ EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 144-45.

³¹ EAD. *Tutte le poesie*, cit., p. 347.

³² Gian Luca Grassigli ha notato che le figure di Eco e Orfeo sono accomunate dalla sopravvivenza del canto allo smembramento del corpo. Cfr. GIAN LUCA GRASSIGLI, *Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani*, in «Medea», I, 1 (2015).

A questo proposito, non va dimenticato che, a partire dal 2010, l'attenzione di lunga data di Anedda per le opere di tre autori, Leopardi, Darwin Erasmus e Darwin Charles, che hanno contribuito a rivoluzionare in maniera radicale la visione del rapporto umano-natura, diviene ancora più assidua.³³ In *Salva con nome* (2012), dunque, possiamo forse già individuare i prodromi di una certa visione – che ritroveremo pienamente espressa in *Historiae* – della relazione tra orizzonte umano e naturale, secondo la quale, nella «continuità della catena degli esseri», alla prima categoria non spetta alcun trattamento di favore.³⁴

In questa raccolta, infatti, non troviamo più (o almeno non solo) «un amore che compone», come «un sentimento obliquo [...] fra creature e cose, fra creature e terra, paesaggio, acque»; o un mondo in cui è «possibile sussurrare la parola paesaggio».³⁵ Qui l'equilibrio tra exteriorità ed interiorità sembra iniziare ad incrinarsi, nella direzione di un vero e proprio processo di dissoluzione del sé nel territorio. Tale disgregazione si accompagna, da un lato, ad una sorta di «solievo» che nasce dalla liberazione dal fardello dell'io, dalla fascinazione per il dissolvimento del corpo nella terra come forma massima di fuga dal proprio nome e, soprattutto, dalla consapevolezza che anche ciò che pare immutabile è invece mutevole.³⁶ In questo senso, il paesaggio si configura sempre più chiaramente come il testimone silenzioso di qualcosa che è ormai irrimediabilmente trascorso. In questa direzione sembra andare già l'incipit di un componimento che gioca con la questione pronominale come *Coro*, in *Dal balcone del corpo*: «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.”».³⁷ Ma è specialmente con il secondo momento di *Spazio dell'acqua domestica*, in *Salva con nome*, dedicato alla visita ad un malato terminale che rivolge i propri occhi verso un altrove precluso ai vivi, che tale concezione del paesaggio viene pienamente espressa: «Quando andammo a trovarlo c'era un estraneo sul cuscino. | Guardava qualcosa che noi non vedevamo | forse un paesaggio o un viso, cose remote, acquatiche | nascoste da un canneto [...]».³⁸ Nella morte, scrive Anedda in una delle sue prose saggistiche, il soggetto sperimenta lo «spegnersi del paesaggio», dato che «[a]lberi e cespugli sono più in alto del corpo. Chi muore forse potrà vedere di nuovo ma dall'interno, con gli occhi volti all'interno di se stesso. Vedrà forse altre cose, altissime, la perfetta armonia delle sfere. Ma il paesaggio, quello più usuale, quello che chiunque può vedere dalla finestra, quello gli sarà sottratto per sempre».³⁹ Coloro che rimangono in vita, al contrario, sono ancora in grado di rivolgere il proprio sguardo verso i fiumi, le

³³ Cfr. l'apertura di A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 9.

³⁴ Ivi, pp. 61-62.

³⁵ EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 46-56 (*Tenebre*).

³⁶ Cfr. *Vermi e corpi, ginestra e pietre* in EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., pp. 225-275. Alessandro Baldacci ha fatto riferimento, per l'opera di Anedda, ad una vera e propria «pulsione verso l'anorganico». Cfr. ALESSANDRO BALDACCI, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, in «Nuovi Argomenti», XXIX (2005), pp. 290-303.

³⁷ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 263.

³⁸ EAD., *Tutte le poesie*, cit., pp. 263, 393.

³⁹ EAD., *Notte, diversa notte*, in EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 168-173.

montagne, le case o i colli senza, tuttavia, potersi liberare della consapevolezza che al di sotto del velo del visibile (una lezione, questa, per la quale Anedda ha ricordato più volte Zanzotto) giacciono i resti dei defunti.⁴⁰ In *Historiae* questo pensiero da sempre latente nell'opera aneddiana ha ormai raggiunto la piena maturità, e viene chiaramente formulato nei primi due versi della sesta strofa di *Geografia*, 2: «Torno al paesaggio, alle ossa delle bestie | confuse con quelle dei sequestrati».⁴¹ Giunti all'ultimo libro di Anedda, la "definizione" di paesaggio proposta nelle ultime pagine di *Dal balcone del corpo* ha subito, insomma, delle chiare mutazioni: andando oltre l'orizzonte del singolo, il paesaggio amplia il proprio raggio semantico fino a comprendere apertamente il discorso sulla Storia e sull'umano come specie tra le specie. Emblematici, a questo proposito, il titolo della raccolta del 2018 (appunto, *Historiae*) e un testo ivi compreso, *Lacrime*, in cui il trascorrere del tempo e il susseguirsi delle generazioni vengono registrati attraverso un mutamento paesaggistico legato nuovamente al motivo funebre della discesa negli inferi (cfr. in particolare i vv. 4-12: «penso a come resista nei secoli | l'immagine della casa dei morti, | a quanto desiderio spinga i vivi nella gola degli inferi | solo per simulare un abbraccio impossibile, | a come le mani che penso di toccare siano rami | di lecci, querce, abeti – alberi di natale, | specie inusuale in queste terre. | Nel vecchio paesaggio c'era il fiume | dove le donne andavano a lavare.»).⁴²

4 PAESAGGIO E DESTINO

Historiae e *Geografie* (quest'ultimo un fratello in prosa della raccolta poetica del 2018) sono due opere profondamente dialogiche; nutrite di letture, voci e sguardi.⁴³ Se nella rappresentazione del rapporto umano-natura filtra sicuramente, a questa altezza, l'eco del pensiero dei Darwin e di Leopardi, l'insignificanza delle vicende del singolo nel contesto della temporalità cosmica viene veicolata inoltre – secondo una pratica cui Anedda ricorre anche altrove – da significativi riferimenti al mondo dell'arte figurativa.⁴⁴ In particolare, in *Solo paesaggio* (*Geografie*), viene svolta una riflessione sulla relazione

⁴⁰ Cfr., tra gli altri, A. ANEDDA, E. BIAGINI, *Poesia come ossigeno*, cit., p. 37: «Zanzotto non ha smesso di denunciare la ferita del paesaggio, parlandone non come idillio ma come spazio tagliato dal tempo della storia, dall'agire degli esseri umani. La terra è continuamente incisa dalla storia, è "un'interrotta geografia"».

⁴¹ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 483-484.

⁴² Ivi, p. 485. In questa direzione va anche il secondo momento *Voci per alleati*, di *Residenze invernali*, primo testo in cui compare il termine paesaggio. Si tratta di una serie di quattro componimenti scritti in morte di M. A., come ci suggerisce l'epigrafe iniziale. Qui in chiusura leggiamo che «Senza paesaggio | la mente aveva sciolto i fiumi | reso distanza l'osso», vv. 7-9. Cfr. ivi, p. 55.

⁴³ L'intratestualità tra i generi rappresenta per Verbaro una delle declinazioni della poetica ecologica di Anedda, cfr. C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit. Cfr., inoltre, NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in CATERINA VERBARO (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218.

⁴⁴ Proprio su questo secondo punto, facendo riferimento specialmente alla produzione in prosa di Anedda, si è soffermata di recente GIULIA BASSI, *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 49-66. Sull'importanza della dimensione figurativa nell'opera di Anedda cfr. anche, almeno, ELOISA MORRA, *Galleria Anedda*, in EAD., *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci 2023, pp. 121-167; FABIO ZINELLI, *Recensione a Historiae*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», LVIII-LIX (2018), 1/2, pp. 136-138; CATERINA VERBARO, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», V (2015), pp. 23-35; ALBERTO CASADEI, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori 2011, pp. 119-134.

tra le dimensioni umana e naturale a partire dalla contemplazione di alcune opere del paesaggista Claude Lorrain, osservate all'Ashmolean Museum. Facendo riferimento all'abitudine dell'artista di dipingere soltanto – ed ogni volta in maniera diversa – gli elementi naturali e di commissionare, invece, le figure umane ai suoi assistenti (o di copiarle da quelle rappresentate in altri quadri), Anedda afferma:

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

Lorrain, dice Joachim von Sandrart, era un osservatore ma un illetterato. I paesaggi per lui sono le uniche cose che contano, la natura si trasforma, è mobile, i cieli, gli alberi, le acque non sono mai uguali gli uni agli altri. Forse Lorrain chiedeva ad altri di dipingere le figure nei suoi quadri perché trovava – giustamente – gli esseri umani insignificanti.⁴⁵

Poco oltre, il discorso sulla continua trasformazione materiale degli enti che compongono il paesaggio finisce per coinvolgere nuovamente l'elemento corporeo, il quale risulta difficilmente distinguibile dal resto se osservato in un'ottica d'insieme: «Ripensai a Lorrain e a quanto avesse ragione. Dall'alto nessuno sarebbe stato riconoscibile, un viso si sfocava nell'altro. Io stessa avevo la sensazione di non distinguere il mio corpo da quello degli altri».⁴⁶

La questione della definizione dei propri confini diventa ancora più delicata quando un corpo viene immerso nell'acqua. Secondo Anedda, infatti, esiste una particolare «relazione tra acqua e identità», che è legata da un'aria di famiglia a quel programma di dissoluzione dell'io che l'autrice riconosce invece «geologicamente» attivo in Leopardi:⁴⁷

Il corpo immerso nell'acqua si decompone, perde i suoi tratti, i confini, diventa un'altra cosa [...] Quando parliamo dell'acqua stiamo parlando di noi o del tempo (atmosferico)? – questa è una traduzione da un monologo di Horn Saying Water [...] Il fiume è un solvente, dissolve quella che chiamiamo la nostra identità [...] Non possiamo parlare dell'acqua senza parlare di noi stessi – L'acqua rode l'identità. Chi sei tu, chi sono io?⁴⁸

E proprio l'azione erosiva dell'acqua salata costituisce un elemento cardine di *Esilii*, l'ultimo testo sul quale ci soffermeremo. Prima di guardare da vicino a questo componimento – in cui incontreremo, negata per la seconda volta, la parola paesaggio – conviene però fare una breve sosta nei pressi di un altro

⁴⁵ ANTONELLA ANEDDA, *Geografie*, Milano, Garzanti 2021, pp. 148-149.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in ALESSANDRO BALDACCI, CAMILLA MIGLIO, AMELIA VALTOLINA (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Firenze, Le Lettere 2024, pp. 81-97; EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit.

⁴⁸ EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, cit.

testo dedicato agli effetti dell'erosione equorea di un corpo: *Quaderno*, ottavo componimento della prima sezione di *Historiae, Osservatorio*.⁴⁹ Questa poesia non solo consente infatti di comprendere come il paesaggio poetico in Anedda possa costruirsi grazie al fitto dialogo con altre voci – attraverso il caso specifico della ripresa di un ammiratore di Darwin caro all'autrice, Mandel'stam –, ma permette per di più di guardare ad un precedente significativo di quella personale «simbologia dell'acqua come agente di trasformazione e di cancellazione della soggettività» centrale in *Esilii*.⁵⁰ Riportiamo il testo per intero:

Quaderno

Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere.
Osip Mandel'stam

Guardavo, avvicinandomi, un torrente di olivi
vicino all'acqua con rami azzurro-fumo.
La luna già salita conciava intorno al monte
una pelliccia di nebbia.
Samos, spolpami, sputami sulla sabbia
con un fondo di vetro.
Pulisci la mia scorza, risuscita soltanto ciò che è vivo.
Scomponimi di atomi, lasciarmi attraversare dalle luci.⁵¹

Il richiamo intertestuale è apertamente esibito: la citazione di Mandel'stam collocata in esergo, «Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere», viene ripresa e riscritta in senso antifrastico nel primo verso, attraverso un'inversione di marcia, la quale sostituisce allo sguardo che si allontana dalla vegetazione un occhio che al contrario vi si approssima, configurando questo riferimento come una declinazione ulteriore di quel desiderio di riduzione della

⁴⁹ La prima negazione del paesaggio avviene nel testo che precede *Esilii, Annales*.

⁵⁰ C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit. Sull'acqua e sull'idea di mutamento in Anedda, cfr. SARA SERMINI, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, in «Antinomie», 23 gennaio 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> (ultima consultazione 4 luglio 2025); EAD., *Ci cura questa forma lapidaria. I versi poveri di Antonella Anedda*, in «Le parole e le cose», 2020, <https://www.leparoleelelecoese.it/ci-cura-questa-forma-lapidaria-i-versi-poveri-di-antonella-anedda/> (ultima consultazione 4 luglio 2025). Anche Mandel'stam, tra l'altro, è legato alla figura di Cézanne, e Anedda lo ricorda proprio nell'ambito di una riflessione sul paesaggio: «[l'immagine] non è immutabile, ogni sguardo la modifica, ogni luce la rode. Vicino a Mandel'stam c'è Cézanne che proprio Mandel'stam saluta con queste parole "Salve Cézanne! Nonnetto straordinario... La migliore ghianda dei boschi francesi... | Davanti a ogni montagna c'è una St. Victoire [...]»», ANTONELLA ANEDDA, *Paesaggio con figure*, in REBECCA DE MARCHI, DARIO VOLTOLINI (a cura di), *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi 2005, pp. 11-36.

⁵¹ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 468.

distanza che caratterizza l'opera di Anedda.⁵² A ben vedere, poi, il riferimento all'opera del poeta russo è presente già nel titolo *Quaderno*, che allude ellitticamente ai *Quaderni di Voronež*. Siamo dunque di fronte, apparentemente, ad una forma canonica della pratica intertestuale che si svolge nelle posizioni più esposte del titolo e dell'incipit. Alla vegetazione nordica subentra l'oliveto mediterraneo, il quale ci introduce nel paesaggio isolano, geograficamente determinato, di Samos (cfr. il toponimo-vocativo che apre la seconda parte del componimento). Sulla terra natale di Pitagora e Epicuro Anedda ritorna anche in un testo in prosa di *Geografie*, quando la voce narrante, vedendo «gli alberi di carrube e l'oliveto», ricorda la figura di Laerte come la più interessante dell'Odissea per la sua capacità di «arrendersi alle circostanze, vivere le circostanze, non percepirsi diversi dagli elementi».⁵³ Un pensiero quest'ultimo che sembra richiamare, in effetti, quel desiderio di dissoluzione del proprio corpo in atomi che possano essere confusi con quelli dell'ambiente marittimo che conclude *Quaderno*. Il paesaggio poetico che emerge in questo componimento non si nutre però soltanto del ricordo di una possibile esperienza paesaggistica vissuta dall'autrice. Questo scenario isolano evocato nel testo, proprio perché fatto di parole e suoni capaci di evocare immagini, è in aperto dialogo, sul piano tematico e verbale, con un altro paesaggio letterario, chiamato direttamente in causa attraverso l'epigrafe. Vale la pena, allora, ritornare ancora una volta sull'"ipotesto" che soggiace (e di fatto costituisce l'impulso al dire stesso) al dire in prima persona del soggetto di *Quaderno*. Guardiamo più da vicino il componimento di Mandel'stam, e confrontiamolo con quello di Anedda:

Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere

Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere.
Verso un boa la Kama gonfia d'acqua fuggiva.

E vorrei staccar via l'altra riva e il suo fuoco,
ma resta sì e no il tempo di salare quei boschi.

E all'istante mi vorrei stabilire, comprendimi,
negli Urali eterni, popolosi di gente,

e vorrei, di quella liscia superficie dissennata,
farmi custode, sentinella in un pastrano a lunghe falde.⁵⁴

⁵² Nell'opera della poetessa, secondo Donati, il dialogo con le tele ed i libri di artisti e scrittori amati «si articola a partire da due elementi decisivi, tra loro interrelati: la distanza e il dettaglio. [...] La distanza rappresenta [...] anche una metafora del nostro essere al mondo, l'indizio di una separazione costitutiva». E proprio il «problema decisivo della necessità di un'alleanza del soggetto senziente col mondo percepito [...] impone [nell'opera di Anedda], appunto, di disubbidire – nella mente, sulla pagina, essendone il corpo impossibilitato – all'imperativo normalizzante della distanza». Cfr. R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, cit., pp. 78-79; cfr. anche ANTONELLA ANEDDA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009. Sulle "poesie di risposta" cfr. CARMELO PRINCIOFFA, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in ALDO MARIA MORACE, ALESSIO GIANNANTI (a cura di), *Letteratura della letteratura*, ETS, Pisa 2016, pp. 593-604.

⁵³ A. ANEDDA, *Geografie*, cit., p. 27.

⁵⁴ OSIP MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, a cura di REMO FACCANI, Torino, Einaudi 2009, p. 141. Anedda stessa rimanda a tale versione nella nota finale di *Historiae*.

L'articolazione di *Quaderno* ricalca sostanzialmente – seppur eliminando le pause grafiche e stemperando quelle grammaticali – la struttura dell'originale (articolata in quattro distici, che nella lingua di partenza sarebbero stati legati da rime bacciate tutte maschili): otto versi in cui il ricordo di un'esperienza passata si trasforma in una «rievocazione “al presente” di ciò che [l'io lirico] ha sognato, vagheggiato allora».⁵⁵ Entrambi i componimenti ci presentano, quindi, dei paesaggi precedentemente osservati, e il desiderio di «“fondersi” con quei luoghi», che nel caso di Mandel'stam sono intravisti da un battello durante il viaggio di trasferimento dal luogo di confino Čerdyn, al soggiorno obbligato di Voronež (la Kama è un affluente del Volga), mentre per Anedda sono identificabili, come abbiamo visto, con i territori dell'isola di Samos.⁵⁶ È interessante notare come il paesaggio aneddiano riprenda e rimetta in circolo degli elementi dell'esperienza paesaggistica descritta dal poeta russo per marcare una radicale difformità di postura rispetto a ciò che viene osservato: non un «allontanamento», ma un «avvicinamento» talmente estremo da configurarsi come una vera e propria dissoluzione dell'io. Oltre alla ripresa rovesciata in apertura, infatti, nel secondo verso al processo di distanziamento temporale e spaziale (espresso attraverso il riferimento alla «fuga» del corso fiume) si contrappone l'insistenza sul tema della prossimità, grazie alla messa in evidenza della vicinanza con l'acqua. Inoltre, il ruolo di custode del poeta, che in Mandel'stam vorrebbe vigilare su ciò che ha visto, viene traslato, in *Quaderno*, alla figura della luna, la quale concia «intorno al monte | una pelliccia di nebbia»; un'immagine che richiama quella della «sentinella in un pastrano a lunghe falde» con cui si chiude l'«ipotesto». Nel componimento aneddiano, per di più, la tensione ottativa di *Guardavo* (anaforicamente espressa in quest'ultimo dalla ripetizione di «vorrei») che porta il soggetto ad affermare di voler strappare parti del paesaggio per portarle con sé (cfr. v. 3) si tramuta in una vera e propria invocazione a Samos perché «scomponga in atomi» lo stesso io lirico. Assistiamo, in altre parole, ad un rovesciamento del destino del paesaggio sulle sorti del soggetto: in Mandel'stam è l'osservatore che desidera portare nella propria memoria brandelli di ciò che vede, in Anedda chi guarda brama di essere fatto a pezzi per dissolversi nel paesaggio. Anche l'elemento che salvaguarda il passato cambia di segno: se nel testo del poeta russo il sale ha la funzione di conservare metaforicamente i boschi nel ricordo, in Anedda invece la speranza è che l'erosione dell'acqua salata spolpi, sputi e pulisca la scorza del soggetto, in modo da «risuscitare soltanto ciò che è vivo». Queste evidenze, oltre a mostrare come l'assorbimento del modello di Mandel'stam vada ben oltre l'intertestualità esibita dell'incipit, ci permettono di comprendere come la referenzialità dei materiali linguistici che compongono il paesaggio aneddiano non si esaurisca nel riconoscimento del referente geografico concreto che il toponimo suggerisce. In *Quaderno* ciò che il lettore ha di fronte, insomma, non è tanto (o soltanto) la tavolozza dei colori di un luogo del Mediterraneo visitato dall'autrice, quanto il tentativo di dire nel paesaggio un destino (o il suo desiderio), che il riferimento a Mandel'stam aiuta a svelare. E non è un caso, probabilmente, che Anedda dedichi in *Cosa sono gli anni* alcune righe proprio ai *Quaderni di Voronež*, sottolineando come «leggendo[li] [...] sentiamo la verità di un de-

⁵⁵ Cfr. il commento di Faccani al componimento (ivi, pp. 254-255).

⁵⁶ *Ibid.*

stino incrociato al paesaggio, una natura-destino come per i suicidi di Dante». ⁵⁷

5 IL PAESAGGIO FRA STORIA, NATURA E COMPASSIONE

Qualche cosa di simile viene messo in luce da Ermanno Krumm quando, presentando i *Quaderni*, afferma che «[c]ontro la nuova barbarie e il caos, Mandel'stam adotta una razionalità poetica composita, un incrocio ibrido di oggetti-corpo e paesaggi-corpo lanciati contro “la radice irrazionale dell'epoca che avanza”». ⁵⁸ E anche nei paesaggi dell'ultima Anedda, e in quello di *Esilii* in particolare, è possibile forse intravedere una natura-destino dello stesso genere, in cui la riflessione sulla caducità dell'umano e sulla disgregazione materiale cui i corpi sono soggetti slitta dal piano dell'esperienza individuale all'orizzonte collettivo. Nei diciassette versi del secondo componimento della sezione eponima di *Historiae*, la tragicità della storia, in particolare dell'ennesimo naufragio nel Mediterraneo, viene restituita, infatti, attraverso l'insistenza sull'elemento corporeo e sulla dissoluzione cui quest'ultimo è destinata per l'azione dell'acqua salata. Riportiamo il testo:

Esilii

... *plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli.*
Tacito, *Historiae*, I, 2

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
a pochi metri da queste coste soleggiate
trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo
e cosa ne sarà del sangue dentro il sale.
Allora studio – cerco tra i vecchi libri
di medicina legale di mio padre
un manuale dove le vittime
sono fotografate insieme ai criminali
alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali.
Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto,
raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo,
i piedi sopra una branda, nudi.
Leggo. Scopro che il termine esatto è *livor mortis*.
Il sangue si raccoglie in basso e si raggruma
prima rosso poi livido infine si fa polvere
e può – sì – sciogliersi nel sale. ⁵⁹

⁵⁷ A. ANEDDA, *La luce delle cose*, cit., p. 102. Sul rapporto tra essere umano e destino nella poesia di Anedda, cfr. A. AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, cit.

⁵⁸ ERMANNO KRUMM, *Presentazione*, in OSIP MANDEL'STAM, *Quaderni di Voronež*, Milano, Mondadori 1995, pp. V-XIV.

⁵⁹ Ivi, p. 491.

Oltre un decennio separa *Dal balcone del corpo* da *Historiae*; eppure, pur restituendo un'immagine del tutto diversa del rapporto umano-natura, *Esilii* ha più di un aspetto in comune dal punto di vista strutturale con il *Paesaggio* dal quale siamo partiti. Anche in questo caso, l'io è ben visibile, in posizione esposta – sempre in incipit di verso – e con le sei voci verbali attive che lo riguardano scandisce l'andamento, non più descrittivo (come nella raccolta del 2007) ma argomentativo del testo. Quest'ultimo risulta in questo senso articolato in tre fasi: l'incipit-intenzione, «oggi penso [...] mi chiedo»; lo svolgimento-azione, «allora studio – cerco [...] / Leggo»; la conclusione-rivelazione «scopro». Nuovamente, poi, siamo di fronte ad un soggetto che ci fa “entrare in casa sua”, nella sua intimità, anche se seguendo un processo inverso rispetto al componimento che chiude *Dal balcone del corpo*: non si tratta tanto di proiezione del proprio dolore verso l'esterno, quanto piuttosto della possibilità che il lettore si affacci su un paesaggio interno, mentale, osservato attraverso i pensieri dell'io (un io che consente, per di più, a chi legge di sfogliare con lui/lei i manuali anatomici del proprio padre). Ancora una volta, poi, lo svolgersi riflessivo della poesia culmina in un'asserzione finale («Sì, risposi [...]» in *Paesaggio*; «[...] – sì – [...]», inciso nel verso finale di *Esilii*), anche se di tono decisamente più dubitativo (cfr. l'intero verso: «può – sì – sciogliersi nel sale») e in chiusura di un dialogo questa volta totalmente interiore, o almeno reso senza il ricorso alla drammatizzazione del pensiero realizzata attraverso la messa in scena di un botta risposta mentale tra io e natura.

È quest'ultimo un aspetto sul quale vale la pena soffermarsi, perché configura uno scarto significativo in termini di rappresentazione poetica del paesaggio, e ci permette di mostrare chiaramente quanta distanza vi sia tra la sezione finale di *Dal balcone del corpo* e *Historiae*. La natura infatti – lo avevamo già anticipato guardando a *Salva con nome* – adesso non parla più, e l'io sembra apparentemente solo nella ricerca di un qualche possibile conforto di fronte alla percezione dell'insignificanza della vita umana nell'ordine del cosmo.⁶⁰ Emblematica, in questo senso, è la tipologia stessa del principale elemento naturale evocato nel testo di *Historiae*: non più un cespuglio che comprende e condivide il dolore di chi lo sta osservando, ma il corallo, un animale-scheletro che – si interroga l'io lirico – forse «crescerà» sulle ossa di coloro che sono drammaticamente annegati. Il motivo antico della pianta parlante e della metamorfosi dell'umano in vegetale, che avevamo ritrovato in *Dal balcone del corpo* nei pressi della figura mitica di Orfeo, viene declinato in *Historiae* nella chiave del mutismo osseo di un ente naturale che rappresenta “simbolicamente”, a ben vedere, un processo più che metamorfico evolutivo; un processo in cui la morte, anche quella umana, diventa una questione totalmente materiale. Leggiamo, infatti, in *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*:

Per Darwin il corallo era un modello più convincente dell'albero di Lamarck con i suoi tronchi atrofizzati [...]. Le sue ramificazioni non andavano solo verso l'alto e la sua struttura corrispondeva anche alla “doppia definizione darwiniana di legge e caso” [...]. Il progresso non è graduale: «La storia della vita non è un progresso costante verso una

⁶⁰ Ivi, p. 490. Un conforto può provenire proprio dalle voci altrui incontrate nel corso delle proprie letture (cfr. il testo che precede *Esilii*, *Annales*, e il riferimento a Tacito: «il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti»).

sempre maggiore eccellenza, bensì un percorso capriccioso e aleatorio, che si disperde in mille vicoli ciechi».⁶¹

In *Esilii* la meditazione sulla morte non passa, insomma, come accadeva invece in precedenza, attraverso la catabasi nel paesaggio alla ricerca delle anime defunti, ma assume i contorni, nella sezione centrale del componimento (vv. 6-13), di uno sguardo che interroga con attenzione il versante più strettamente materico dell'esistenza: i corpi «nudi» di chi non è più in vita. Le fotografie di questi, che ritraggono i resti materiali di persone decedute, fanno la loro comparsa nel testo, forse non casualmente, grazie al riferimento al libro di medicina legale sfogliato dall'io lirico. Non solo il padre di chi sta parlando in *Esilii*, infatti, ma anche Erasmus Darwin era un medico e, ricorda la stessa Anedda, proprio lui di fronte alla scoperta degli «strati fossili come trilobiti, conchiglie bivalve e coralli» delle grotte di Castleton, nel Derbyshire, pensò, invece che all'opera del diavolo, «alle trasformazioni del corpo umano e, da medico, alla sua anatomia: capillari, vene, arterie», arrivando a comprendere che quello che aveva di fronte era «lo spazio di un mutamento che lo coinvolgeva totalmente».⁶²

Questo parallelismo tra le modificazioni del corpo e della natura permette di delineare, verso la fine di *Le piante di Darwin* – questa volta con riferimento a Leopardi –, una visione della «sofferenza del corpo» quale elemento che «fa sentire più tenebrosamente l'infelicità certa del mondo».⁶³ La stessa sovrapposizione la ritroviamo anche in *Esilii*, fino a cui potrebbe giungere, forse, anche la memoria del Leopardi non tanto delle *Operette* quanto dei *Paralipomeni*, un'opera che Anedda ha, tra l'altro, riletto con attenzione proprio per la scrittura della tesi di dottorato. Nel capitolo dedicato al poemetto, in *Le piante di Darwin*, l'autrice si sofferma, in particolare, sulla figura di Dedalo – attraverso la quale «Leopardi [...] esprime la sua totale adesione al materialismo» – e sul desiderio di Leccafondi di visitare la terra «che inghiotte puro e semplice l'io di ogni animale».⁶⁴ È interessante notare che la poetessa, nel descrivere il viaggio del secondo personaggio, metta in rilievo alcuni elementi che sembrano ritornare anche in *Esilii*: «Se c'erano stati dei momenti di tregua, con delle descrizioni di paesaggi indifferenti, ma miti e con qualche luce, qui il colore dominante è il grigio del metallo» (*Le piante di Darwin*), «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto» (v. 11, *Esilii*); «Confusi insieme l'ignobile e il gentile» (*Paralipomeni*, canto VIII, riportato e commentato in *Le piante di Darwin*), «un manuale dove le vittime / sono fotografate insieme ai criminali / alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali» (vv. 8-10, *Esilii*).⁶⁵

Sulla vicenda mitica di Dedalo e sull'inghiottimento della vita nel paesaggio torneremo tra poco. Intanto, vale la pena ricordare che nel suo ritratto del rapporto Anedda-Leopardi proposto all'inizio di un'intervista del 2023, Do-

⁶¹ A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 26.

⁶² Ivi, p. 155.

⁶³ Ivi, p. 232.

⁶⁴ Ivi, pp. 199-206.

⁶⁵ *Ibid.*

nati riprende alcune parole di Prete che potrebbero essere benissimo accostate anche ad *Esilii*: «Leopardi è con noi, ancora. Perché oppone a una civiltà che ama le astrazioni – popolo, pubblico, massa – il corpo individuo: con il suo affanno, con le sue ferite». ⁶⁶ Dei «tanti morti affogati» Anedda ne pensa infatti «due» in un processo di umanizzazione della storia realizzato attraverso un focus sulla tragedia del singolo, e sul destino delle sue spoglie. ⁶⁷ Perché, però, se a questa altezza nell'opera di Anedda umano e natura condividono lo stesso destino, il racconto del dolore del primo, dei «massacri» contemporanei e passati (cfr. *Annales*), sembra incompatibile con la rappresentazione dei paesaggi?

In *Annales* e *Esilii* leggiamo infatti, rispettivamente: «[...] Sul grigio orizzonte | degli Annales non c'è posto per i paesaggi o per l'amore»; «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto, | raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo, | i piedi sopra una branda, nudi.». ⁶⁸ Certamente, versi come questi possono essere letti come un'intimazione a concentrare – di fronte alla tragicità della storia – l'attenzione solo su ciò che è essenziale, evitando le digressioni. ⁶⁹ Ma possiamo forse aggiungere che (come ci viene ricordato tra l'altro anche in *Esilii*) il paesaggio conserva le tracce della storia soltanto per un tempo irrisorio se confrontato alla percezione umana della temporalità. Per tentare, allora, di parlare di coloro che sono scomparsi prematuramente a causa della «Storia e ridott[i] prima del tempo a una delle sue possibili effigi di Natura», può darsi che sia necessario mettere tra parentesi – anche se solo per un istante – l'orizzonte della temporalità cosmica. ⁷⁰ Dal punto di vista dell'«ambientazione», *Esilii* appare infatti diviso in tre sezioni, che ricalcano quasi perfettamente la scansione modulata sulle azioni dell'«io»: nella parte centrale, vv. 6-14, in cui ci immergiamo tra i cadaveri di un libro di medicina legale, i paesaggi sono assenti e ad essere protagonista della scena è il corpo. Le due «sezioni-cornice» (vv. 1-5, vv. 15-17) che circondano questo nucleo focalizzato sull'umano riportano invece la tragedia storica – inevitabilmente – nel più ampio contesto dell'ordine naturale, con l'ineludibile dissoluzione dell'elemento corporeo nelle acque del mar Mediterraneo.

Quella dell'equilibrio tra il corpo umano e la natura è una questione centrale per la storia del paesaggio in pittura ed è stata affrontata, tra gli altri, anche da alcuni poeti particolarmente sensibili all'argomento. Come abbiamo anticipato al principio, Rilke è autore di preziosissime prose saggistiche dedicate al tema e «teorizzatore» di una vera e propria «evoluzione dell'arte del paesaggio verso una graduale trasformazione in paesaggio del mondo stesso», proprio a partire dall'individuazione di una serie mutamenti, avvenuti dall'antichità ad oggi, nella maniera di intendere il rapporto corpo-natu-

⁶⁶ RICCARDO DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 9-19.

⁶⁷ Sul rapporto tra poesia e storia in Anedda cfr. MASSIMO NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in ID., *Corpo a corpo*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 148-180.

⁶⁸ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit.

⁶⁹ Cfr. M. NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito*, cit.

⁷⁰ G. ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, cit. È un tema quello delle tracce nel paesaggio sul quale Anedda torna spesso. Cfr. ad esempio forme dubitative come «Ci sono tracce?» (*Historiae*), oppure «La campagna intorno non sembrava toccata da questa memoria (lo era?)», i castagni e le querce, i cespugli di rovi e il rumore di una fonte non troppo lontana disperdevano immediatamente un'idea di morte» (*Geografie*).

ra.⁷¹ La sensibilità contemporanea, secondo l'autore delle *Elegie*, nasce dalla consapevolezza che la natura sia «indifferente [...] più grande e più costante» dell'uomo, la cui «immagine si dissol[v]e in un seguito di metamorfosi», facendolo sentire «una cosa tra le cose, [...] immensamente solo».⁷² La fase precedente, quella dei maestri italiani, è invece caratterizzata dall'equilibrio tra figure e natura, da un paesaggio inteso «come pretesto per il sentimento umano»; mentre risalendo ancora più indietro, fino alla «pittura degli antichi» Rilke rileva che, a questa altezza, di fatto, «non c'è posto per i paesaggi»: «Sappiamo tanto poco della pittura degli antichi; ma forse non è troppo azzardato supporre che essi vedevano gli uomini come più tardi i pittori hanno visto il paesaggio. [...] Allora era il corpo. L'uomo, sebbene al mondo da secoli, era ancora troppo nuovo a sé stesso, troppo entusiasta di sé per guardare oltre il suo corpo o distoglierne lo sguardo».⁷³ Anedda non cita esplicitamente queste pagine, ma conosce sicuramente quelle dedicate al paesaggio di un grande lettore di Rilke, Jaccottet, che affronta in *Paesaggi con figure assenti* alcune questioni chiave di questo saggio. È interessante allora leggere *Esilii* – in cui Tacito compare in esergo («... plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli») – alla luce di questa riflessione, perché tale riferimento suggerisce, forse, un'ulteriore pista di lettura per comprendere la negazione del paesaggio in questo componimento di *Historiae*. La combinazione di presenza degli antichi e di insistenza sul corpo che troviamo qui, infatti, potrebbe essere non soltanto ricondotta ad una «lezione di etica del dire», ma per di più interpretata come un invito a prestare attenzione, proprio come erano in grado di fare i nostri predecessori classici con i loro sguardi, a una tragedia storica profondamente umana.⁷⁴ Non si tratta evidentemente della restaurazione di un antropocentrismo anacronistico, quanto piuttosto di un appello a non chiudere gli occhi di fronte al dolore altrui, specie se quest'ultimo è causato da un «massacro» di cui siamo, come specie, responsabili in prima persona.⁷⁵ Nel già citato *Le piante di Darwin*, Anedda ricorda infatti che, per gli autori in esame, la cecità non è un attributo esclusivo della natura ma riguarda anche gli esseri umani, i quali si mostrano costantemente in grado di ignorare la sofferenza di coloro che hanno al proprio fianco.

Torna alla mente, a questo proposito, un quadro su cui la poetessa, unendosi al coro di altri poeti a lei cari (tra gli altri ricordiamo almeno W. H. Auden, William Carlos Williams e Jan Skácel), è tornata più volte nelle sue prose: *Caduta di Icaro* di Pieter Bruegel il Vecchio, un autore che meglio di chiunque altro «sa l'insignificanza dell'umano e quanto il quotidiano sia più forte della morte» quando dipinge il giovane figlio di Dedalo «inghiottito

⁷¹ RAINER MARIA RILKE, *Del paesaggio*, in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 2020, pp. 29-35.

⁷² *Ibid.*

⁷³ R. M. RILKE, *Del paesaggio*, cit.

⁷⁴ C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit.

⁷⁵ In questo senso, si misura invece chiaramente la distanza tra Rilke e Mandel'stam, e l'avvicinamento di Anedda al secondo più che al primo in termini di consonanza del sentire. Si confronti il seguente passo: «Cosa è la povertà senza l'enigma del dolore? Irrealtà, scomposizione, lontananza» (A. ANEDDA, *Cosa sono gli anni*, cit., p. 101).

dalle onde del mare».⁷⁶ Una tale attenzione per questo referente figurativo da parte di Anedda può costituire un elemento a sostegno dell'ipotesi che anche in *Esilii* la scomparsa dei corpi nell'acqua salata non ci parli solo del valore irrisorio del tempo storico confrontato alla vastità delle ere naturali, ma serva anche per problematizzare qualcosa di diverso.⁷⁷ L'indifferenza per la fine tragica di Icaro potrebbe infatti rimandare principalmente ad una natura che non contempla nel proprio ordine di grandezza le effimere vicende degli uomini, ma nel quadro di Bruegel, invece, tale atteggiamento distaccato appare inoltre come una caratteristica tipicamente umana. Nella poesia *Paesaggio con caduta d'Icaro* (secondo testo di *Immagini da Bruegel*) Williams aveva già sintetizzato questa verità, come ci ricorda proprio Anedda stessa nella *Vita dei dettagli*: Icaro che annega è uno «splash quite unnoticed», uno «spruzzo insignificante || affatto inosservato».⁷⁸ Che il destino delle vicende umane sia quello di essere necessariamente dissolte nella temporalità cosmica, infatti, non pare sufficiente a giustificare lo stato di indifferenza «naturale» con cui viene ignorato il dolore altrui e non impedisce di portare avanti una sorta di «resistenza dello sguardo poetico» all'inevitabile dimenticanza di «due dei tanti morti affogati | a pochi metri da queste coste soleggiate» (ricordiamo che Icaro, in Williams «annegava» senza essere guardato «al largo della costa»)⁷⁹ Tale resistenza assume la forma, in *Esilii*, di una focalizzazione dell'occhio della mente sull'elemento corporeo. Anche per Anedda, insomma, guardare non è un atto neutro ma è un'azione che si configura piuttosto come una via d'accesso al reale realizzata attraverso uno sforzo percettivo continuo, come un'attenzione per l'esterno che considera «la conoscenza offerta dalla poesia» come qualcosa che «comincia dallo sguardo, dall'aver visto».⁸⁰ Impedire il paesaggio e restringere la visuale significa allora anche non dare al lettore la possibilità di voltarsi, di rivolgere lo sguardo altrove. Significa negare la tranquillità di fronte al disastro. Anche Auden (più volte citato da Anedda) in un componimento ecfrastico dedicato proprio al dipinto del pittore fiammingo, *Musée de Beaux Arts*, insiste su questo punto. Se Jaccottet, infatti, legge la *Caduta di Icaro* come il punto in cui «inizia [...] una nuova era dello sguardo, in cui i nostri lavori quotidiani e i nostri sogni più arditi non sarebbero più, sullo schermo del mondo, che onde sollevate dagli aratri, caduta di una lacrima lucente e solchi nelle acque tombali», Auden, invece, focalizza l'attenzione sull'atteggiamento umano («human position») di fronte alla sofferenza («about suffering»):⁸¹

⁷⁶ EAD., *La vita dei dettagli*, cit., p. 79. Cfr. G. BASSI, *La caduta di Icaro*, cit., che ha esaminato gli spazi pittorici di *Geografie* soffermandosi anche su questo quadro.

⁷⁷ EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 347.

⁷⁸ EAD., *La vita dei dettagli*, p. 79. Cfr. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Immagini da Bruegel. Con testo a fronte*, a cura di ARIODANTE MARIANNI, Parma, Guanda 1985.

⁷⁹ Cfr. la traduzione cui fa riferimento Anedda: «al largo della costa | uno spruzzo | insignificante || affatto inosservato | era Icaro | che annegava», in W. C. WILLIAMS, *Immagini da Bruegel*, cit., p. 9.

⁸⁰ M. NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito*, cit., p. 171. Nell'intervista di Donati precedentemente mezionata, tale atteggiamento viene accostato, tra l'altro, proprio alla figura del Dedalo leopardiano: «Non so se non mi estraneo, cerco di non distogliere lo sguardo, di non rinunciare a ribellarmi se vedo un sopruso. Una misantropia attiva come quella di Dedalo nei Paralipomeni che vive da solo ma asciuga e conforta il povero topo Conte Leccafondi, Signor di Pesafumo e Stracciavento». Cfr. R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale*, cit., p. 13.

⁸¹ PHILIPPE JACCOTTET, *Paesaggi con figure assenti*, a cura di FABIO PUSTERLA, Locarno, Dadò 2009.

About suffering they were never wrong,
The old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking
dully along;
[...]

In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.⁸²

Ciò che è stato detto per la poesia di Auden, che la «tragedia della condizione umana è sempre presente al suo spirito», così come «la necessità di ritornare a una partecipazione umana così piena e dolorosa, che valga a scontare, nella sofferenza anche delle pene passate, e nel rimorso la colpa della frigidità contemporanea», vale sicuramente anche per quella di Anedda.⁸³ È, tra l'altro, proprio Auden ad aver sottolineato nelle sue lezioni shakespeariane che al centro di un testo la cui eco sembra giungere fino ad *Esilio*, *La tempesta*, vi sia prima di tutto una riflessione sulla «natura del bene comune, della società solidale» e che «la scomparsa del male [sia] il sogno coltivato da tutti» i personaggi di quest'opera.⁸⁴ Che *Ariel's Song* sia o meno consapevolmente intessuto nel testo di *Historiae*, l'accostamento ad *Esilio* del precedente shakespeariano – in cui un naufragio condotto attraverso la magia lascia miracolosamente illesi tutti i dispersi – ha l'effetto, nella mente del lettore che di questo “precedente” conservi la memoria, di potenziare per contrasto la tragicità del naufragio mediterraneo del testo di Anedda. A differenza di quanto avviene in Shakespeare, infatti, nessun incantesimo protegge questa volta i naufraghi, e la metamorfosi delle ossa in corallo evocata nel canto di Ariel, privata di qualsiasi alone magico, diviene soltanto una drammatica realtà. Potremmo, insomma, proiettare su *Esilio* e su ciò che questo componimento ci racconta le parole che Jaccottet utilizza per spiegare la relazione tra il Novecento russo e l'inferno dantesco: «[d]ovremo rendere al nostro secolo il raro merito di aver fatto affiorare alla superficie del mondo reale, con uomini reali, la scena più dura che un genio implacabile abbia mai immaginato».⁸⁵

⁸² WYSTAN HUGH AUDEN, *Poesie*, a cura di CARLO IZZO, Parma, Guanda 1961, pp. 3-4 («Quanto a sofferenza non si sbagliavano mai, | i Vecchi Maestri: come capivano bene | La sua posizione umana; come accade | Mentre qualcun'altro mangia o apre una finestra o cammina ignaro per la sua strada; [...] || Nell'*Icaro* di Brueghel, per esempio: come ogni cosa volge le spalle | Con assoluta indifferenza al disastro; forse l'aratore | Ha udito il tonfo, il grido solitario, | Ma per lui non fu una catastrofe importante; il sole splendeva | come su ogni cosa, sulle gambe bianche che sparivano nell'acqua | Verde; e la nave costosa e sottile, che doveva pure aver visto | Qualche cosa di prodigioso, un giovanetto cadere dal cielo, | aveva un porto da raggiungere, e continuò calma la sua rotta»).

⁸³ CARLO IZZO, *Introduzione*, in *ivi*, pp. IX-XXXV.

⁸⁴ WYSTAN HUGH AUDEN, *La tempesta*, in *Id.*, *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi 2006, pp. 392-408. Sull'eco shakespeariana in *Esilio* cfr. G. ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, cit.

⁸⁵ P. JACCOTTET, *La parola Russia*, cit., p. 56-57. A tradurre questo testo in italiano è la stessa Anedda.

Fino a qui abbiamo visto come il corpo e la morte – due dei tre elementi che abbiamo indicato come fondamentali nell’esperienza aneddiana del paesaggio – vengano riconfigurati in *Esilii*. Per abbordare la questione della consistenza dell’io in questo testo, varrà la pena richiamare alla mente il già citato saggio dedicato alle forme poetiche ed artistiche dell’acqua. Qui Anedda afferma che «non possiamo parlare» di tale elemento «senza parlare di noi stessi»: l’acqua ci costringe a riflettere sul «dissolvimento dei nostri legami, sull’impotenza a trattenere chi amiamo», ma anche sul significato della nostra stessa identità.⁸⁶ Parole come queste, infatti, possono forse aiutarci anche a comprendere la posizione di rilievo e il ruolo altamente strutturante dell’«io» di *Esilii* nell’economia del testo: lontanissimo da qualsiasi rischio di egocentrismo, chi parla in questo componimento è infatti consapevole – sul piano della temporalità naturale – di andare incontro allo stesso destino dei corpi di coloro che sono scomparsi nel mar Mediterraneo. È un io, quello di questa poesia di Anedda, che riporta nuovamente alla mente le parole che l’autrice dedica al soggetto leopardiano, il quale tende sì a dissolversi in «[l]ava, fuoco, acqua e neve», ma proprio in virtù della sua capacità di essersi «quasi fatto altro da sé», è in grado di stare nel testo in «modo diretto e non compiaciuto, senza essere sopraffatto dal suo dominio».⁸⁷ Anedda, d’altronde, ha più volte ribadito di essere interessata «sempre di più [a]l tardo Leopardi in cui il disincanto non impedisce la compassione».⁸⁸ Anzi, è «proprio perché non si illude sugli altri e su sé che Leopardi può pensare una forma di solidarietà non ingenua, non cieca ma realistica».⁸⁹ Anche in *Esilii*, al riparo da ogni retorica, l’invito a partecipare del dolore altrui non è apertamente esibito ma viene desunto dall’atteggiamento dello stesso io lirico, che alla «radicata cupidigia dei mortali» con cui si chiude il testo precedente, *Annales*, risponde rifiutando attivamente di ignorare gli esiti drammatici di tali derive egoistiche (cfr. il primo verso del testo successivo, appunto *Esilii*, «Oggi penso ai due dei tanti morti affogati»). «Come i due Darwin» e come «Leopardi», il soggetto del testo aneddiano è «un osservatore» (anche se la sua osservazione avviene nello spazio della mente), «non distoglie lo sguardo da quello che vede, e ciò che vede implica un interrogarsi continuo sulla condivisione per esseri umani, animali e perfino piante della sofferenza».⁹⁰ In questo senso, in *Esilii*, quell’apprendistato al vedere dal quale eravamo partiti evocando le figure di Rilke e di Cézanne sembra essere giunto a compimento, attraverso l’interiorizzazione e la messa in pratica da parte dell’io della lezione che proponeva già il cespuglio di *Paesaggio*: «Osserva».

⁸⁶ EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, cit.

⁸⁷ EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., pp. 13, 40, 250.

⁸⁸ R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, cit. Sull’idea di compassione in Leopardi cfr. almeno ANTONIO PRETE, *Compassione. Storia di un sentimento*, Torino, Bollati Boringhieri 2013; SILVIA RICA, *Compassione*, in NOVELLA BELLUCCI, FRANCO D’INTINO (a cura di), *Per un lessico leopardiano*, Roma Palombi Editori 2011, pp. 13-24.

⁸⁹ A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 75.

⁹⁰ Ivi, p. 221.

Questi due testi, così lontani nel tempo, sembrano insomma legati a distanza da una connessione sotterranea che li avvicina più di quanto possa sembrare di primo acchito. Vale la pena allora, per avviarcì alla conclusione, insistere ancora un'ultima volta questa relazione. In prospettiva storico-linguistica, la collocazione del termine 'paesaggio' a titolo di un componimento può costituire infatti l'indicatore, nel Novecento, di uno stretto legame con la pittura.⁹¹ Anedda, è noto, ha una formazione da storica dell'arte, e tale background non solamente informa i testi a livello tematico ma assume per di più il valore di principio compositivo. Si potrebbe forse formulare allora l'ipotesi che il titolo *Paesaggio* del testo di *Dal balcone del corpo* abbia un'ulteriore funzione, ovvero quella di suggerire al lettore che si trova di fronte una poesia (parzialmente) ecfrastica. È la stessa autrice, d'altronde, a svelarci che è sempre «rimasta la ragazza che per curarsi dallo spavento passava tutto il giorno alla National Gallery e di notte sognava dettagli di quadri intrecciati a brandelli di conversazione».⁹² Sull'aspetto "dialogico" del componimento abbiamo già avuto modo di soffermarci; ma i particolari di quale quadro e di quale voce si mescolano ai frammenti di discorso diretto nel tessuto di questo testo?

Potrebbe essere di nuovo Bruegel a venirci in aiuto, questa volta non con la sua *Caduta di Icaro*, bensì con un altro dipinto conosciuto da Anedda, e di nuovo associato alla poesia di Williams: *Cacciatori nella neve*. Il paesaggio poetico aneddiano potrebbe infatti rievocare alcuni elementi naturali che richiamano dei dettagli compositivi presenti nel quadro: «un ramo carico di neve»; la presenza dei corvi e di uno di questi che, in particolare; «piega[...] sotto le zampe il legno», il «diverso verde (misto di salvia e gelo)»; un'asserzione come «Tutto era paesaggio» seguita da una giustapposizione di elementi esplicativi che sciolgono tale «tutto» nelle sue parti quale scelta espressiva che potrebbe ricalcare l'apertura «In tutto il dipinto è inverno» con relativo svolgimento dell'affermazione incipitale di *The Hunters in the Snow* (*I cacciatori nella neve*) di Williams, il conclusivo «tagliante azzurro» a tradurre in parole, forse, la visione del profilo affilato delle montagne contro il cielo nel «dipinto di partenza».⁹³ A rendere l'ipotesi di una vicinanza con Bruegel più che una suggestione però concorre qualcos'altro, che va oltre la costruzione di un paesaggio letterario attraverso degli elementi che sono – si potrebbe dire muovendo una critica più che lecita – in fondo genericamente riconducibili al campo semantico invernale. Fondamentale, in questo senso, un dettaglio: la parlante «ombra nel cespuglio più vicino» che si rivolge all'io lirico. Tra tutti gli elementi paesaggistici possibili, Anedda sceglie proprio questo e ne sottolinea, per di più, la prossimità rispetto all'osservatore. Se apriamo a questo punto le pagine della *Vita dei dettagli* che la poetessa dedica a *Cacciatori della neve* (sia al quadro che alla poesia) troviamo qualcosa di interessante: la menzione esplicita della particolarità della scelta compositiva di Bruegel che «mette in primo piano il dettaglio di un cespuglio spoglio, carico di neve, come i cacciatori sono carichi dei loro bagagli», e il riconosci-

⁹¹ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-26.

⁹² A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, cit., p. 3.

⁹³ La memoria di questo testo di Williams echeggia anche altrove in Anedda. Cfr. la ripresa del primo verso di *I cacciatori nella neve*, «The over-all picture is winter», nel v. 8 di *Coraggio*, in *Il catalogo della gioia*: «in tutto il quadro è inverno» (EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 180).

mento della capacità di Williams di «dire l'inatteso che si annida nell'immagine» proprio a partire da tale particolare:

[...]
the hill is a pattern of skaters
Brueghel the painter
concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his
foreground to
complete the picture⁹⁴

Per Anedda è proprio attraverso questo «dettaglio» che il poeta «[d]ice [...] il senso di freddo, fatica, precarietà dell'intera scena, dice il suono di un ramo spezzato e il silenzio della neve. Scrive "a winter-struck brush", un cespuglio stecchito | schiantato dal gelo». ⁹⁵ Più che gli «alberi con ombre intirizzite», che potrebbero essere legate a tale viluppo di rami da un'aria di famiglia, ciò che rimanda con maggior convinzione a Bruegel attraverso la mediazione di Williams è quindi la scelta di Anedda di cedere esplicitamente a quel «cespuglio più vicino» la parola, facendone il portavoce diretto della provvisorietà di ogni dolore e di tutti quei sentimenti (rabbia, incertezza, disamore) leggibili nel paesaggio.

All'altezza di *Esilii*, gli alberi non parlano più, ma ricondurre l'esistenza degli esseri umani all'interno dei ritmi della natura non significa affatto volgere le spalle di fronte al dolore storico, bensì confrontarsi con «realità [...] paradossalmente più commoventi». ⁹⁶ Per «sfiora[re] il paradiso», come indicava il cespuglio dell'ultimo testo di *Dal balcone del corpo*, è stata semplicemente trovata in *Historiae* una «strada migliore», quella di «ritornare pietre» perché «gli scheletri danno una grande pace». ⁹⁷ Il corpo allora, è vero, è destinato a dissolversi nell'acqua e il sangue a sparire nel sale, ma «sulle ossa» invece potrebbe «crescer[e] il corallo», lo stesso corallo che nell'iconografia occidentale rappresenta un attributo cristologico, una croce che ci invita a fermarci accanto all'io che parla in *Esilii*, a guardare il paesaggio, e a non voltarci di fronte ad Icaro e a tutte le altre vite inghiottite dal mare. ⁹⁸

⁹⁴ W. C. WILLIAMS, *Immagini da Bruegel*, cit., pp. 10-11 («verso destra oltre il colle / un arabesco di pattinatori / Bruegel il pittore che si dà cura // di tutto ha messo un cespuglio / stecchito in primo piano / per completare il dipinto»).

⁹⁵ A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, cit., p. 78.

⁹⁶ R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, cit.

⁹⁷ A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 533.

⁹⁸ Sul legame tra sangue e corallo – una simbologia che attraversa l'Occidente, nelle sue diverse declinazioni, almeno dalla figura di Medusa a quella di Cristo – cfr. almeno MAURICE SÄB, *Gemalte Korallenamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi*, in «Kunsttexte», I (2012); HARTMUT BÖHME, *Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides*, in PHILINE HELAS et al., *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlino, Akademie Verlag 2007, pp. 54-72.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMO, GIULIANA, *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione*, in «Quaderns d'Italia», XXIII (2018), pp. 147-160.
- AFRIBO, ANDREA, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007.
- ALFANO, GIANCARLO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 23-32.
- ID., GIANCARLO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori 2010.
- ANEDDA, ANTONELLA, *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, Roma, Fazi 1997.
- EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli 2000.
- EAD., *Paesaggio con figure*, in REBECCA DE MARCHI, DARIO VOLTOLINI (a cura di), *Èco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi 2005.
- EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009.
- EAD., *Geografie*, Milano, Garzanti 2021.
- EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea 2022.
- EAD., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023.
- EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in ALESSANDRO BALDACCI, CAMILLA MIGLIO, AMELIA VALTOLINA (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Firenze, Le Lettere 2024, pp. 81-97.
- ANEDDA, ANTONELLA, BIAGINI, ELISA, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di RICCARDO DONATI, Milano, Chiarelettere 2021.
- AUDEN, WYSTAN HUGH, *La tempesta*, in ID., *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi 2006.
- ID., *Poesie*, a cura di CARLO IZZO, Parma, Guanda 1961.
- BALDACCI, ALESSANDRO, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, in «Nuovi Argomenti», XXIX (2005), pp. 290-303.
- BELLO MINCIACCHI, CECILIA, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblío», III, II (2013), pp. 124-133.
- BONGIORNO, ANDREA, *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 67-83.
- BÖHME, HARTMUT, *Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides*, in PHILINE HELAS et al., *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlino, Akademie Verlag 2007, pp. 54-72.
- CASADEI, ALBERTO, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori 2011, pp. 119-134.
- CORTELLESA, ANDREA, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 139-176.
- DONATI, RICCARDO, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 9-19.
- ID., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020.
- GRASSIGLI, GIAN LUCA, *Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani*, in «Medea», I, I (2015).

- JACCOTTET, PHILIPPE, *Paesaggi con figure assenti*, a cura di FABIO PUSTERLA, Locarno, Dadò 2009.
- ID., *La parola Russia*, a cura di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli 2004.
- JACKSON, JOHN BRINCKERHOFF, *Discovering the vernacular landscape*, Londra, Yale University Press 1986.
- JAKOB, MICHAEL, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino 2009.
- ID., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki 2005.
- KRUMM, ERMANNO, *Presentazione*, in OSIP MANDEL'STAM, *Quaderni di Voronež*, Milano, Mondadori 1995, pp. V-XIV.
- MANDEL'STAM, OSIP, *Ottanta poesie*, a cura di REMO FACCANI, Torino, Einaudi 2009.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Einaudi 1991.
- MORRA ELOISA, *Galleria Anedda*, in EAD., *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci 2023, pp. 121-167.
- NATALE, MASSIMO, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in ID., *Corpo a corpo*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 148-180.
- PRETE, ANTONIO, *Compassione. Storia di un sentimento*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.
- PRINCIOTTA, CARMELO, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in ALDO MARIA MORACE E ALESSIO Giannanti (a cura di), *Letteratura della letteratura*, ETS, Pisa 2016, pp. 593-604.
- ID., Recensione a *Dal balcone del corpo*, in PAOLO FEBBRARO, GIORGIO MANACORDA (a cura di), *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi 2008, pp. 285-286.
- RICCA, SILVIA, *Compassione*, in NOVELLA BELLUCCI E FRANCO D'INTINO (a cura di), *Per un lessico leopardiano*, Roma Palombi Editori 2011.
- RILKE, RAINER MARIA, *Elegie duinesi*, a cura di FRANCO RELLA, Milano, Rizzoli, 2021.
- ID., *Del paesaggio*, in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 2020.
- ID., *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di FRANCO RELLA, Bologna, Edizioni Pendragon 1999.
- SAB, MAURICE, *Gemalte Korallenamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi*, in «Kunsttexte», I (2012).
- SCAFFAI, NICCOLO', *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in C. VERBARO (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblío», XII (2022), pp. 205-218.
- ID., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.
- SERMINI, SARA, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, in «Antinomie», 23 gennaio 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> (ultima consultazione 4 luglio 2025).
- EAD., *Ci cura questa forma lapidaria. I versi poveri di Antonella Anedda*, in «Le parole e le cose», 2020, <https://www.leparoleelecose.it/ci-cura-questa-forma-lapidaria-i-versi-poveri-di-antonella-anedda/> (ultima consultazione 4 luglio 2025).
- SIMMEL, GEORG, *Saggi sul paesaggio*, [1913], a cura di MONICA SASSATELLI, Roma, Armando 2006.

VERBARO, CATERINA, *Il sangue e il corallo: La scrittura ecologica di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 33-47.

EAD., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», V (2015), pp. 23-35.

WILLIAMS, WILLIAM CARLOS, *Immagini da Bruegel. Con testo a fronte*, a cura di ARIODANTE MARIANNI, Parma, Guanda 1985.



PAROLE CHIAVE

Antonella Anedda; paesaggio; poesia



NOTIZIE DELL'AUTORE

Emma Pavan è borsista di ricerca presso l'Università di Cagliari. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Filologico-Letterari e Storico-Culturali all'Università di Cagliari, in cotutela con l'Université Grenoble Alpes (specialité: Études italiennes). I suoi interessi di ricerca comprendono il paesaggio letterario, la poesia e la letteratura contemporanea, il rapporto tra testo e immagine.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMMA PAVAN, «*Il posto del paesaggio*» nella poesia di Antonella Anedda, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XXIV (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.