

Cecilia Bello Minciocchi

## L'identità, la morte, l'ago della memoria *Salva con nome* di Antonella Anedda

I piedi del *Cristo morto* del Mantegna, isolati, ritagliati dal quadro, diventano un *dettaglio* insostenibile, di un'evidenza oggettuale livida, arresa: «non è solo un Cristo morto, ma il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea», ha scritto Antonella Anedda in un libro di prose focalizzate su «isole» visive, *La vita dei dettagli*.<sup>1</sup> Lì rivedeva se stessa «davanti a piedi simili», estraniando lo sguardo da sé, osservandosi soggetto in atto d'osservare – e di osservare la morte –, con quell'attitudine che è propria della sua scrittura in prosa e in poesia: esporre il soggetto distanziandolo in una sorta di plasticità, oggettivandolo.<sup>2</sup> Guardando quietamente l'io come cosa tra le altre cose, quotidiane, concrete. E dando alle percezioni, ai ricordi o schegge di passato, valore non sentimentale ma testimoniale. In un altro libro di prose scritto vent'anni prima, *Cosa sono gli anni*, Antonella Anedda aveva espresso interrogativi e ipotesi che sarebbero rimasti basilari nella sua riflessione, gli stessi, di fatto, poi sbalzati nel particolare in primo piano del *Cristo morto*:

Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi. Ecco, diremo davanti alla morte, era questo, qualcosa d'infinitamente semplice come ora la mensola, quieta, bruna, sotto il lume verde. Questo, diremo, era il suono che in vita non riuscivamo a decifrare, questa la terza cosa, che a scuola chiamavamo neutro. Così ho pensato davanti a una giovane zia che ho visto vivere e poi morire come le creature di cui parla Blanchot ne *La follia del giorno*: «Donne che non hanno mai detto alla vita taci e alla morte, vattene». Avevo sette anni. Nella stanza c'era una grande statua di Gesù Bambino vestito di seta bianca, con una corona in testa. Avevo una catenina d'oro al collo. Me la sono tolta e l'ho posata sul Gesù Bambino, non per devozione, non perché sperassi in un miracolo, ma perché volevo parlare con la statua, perché volevo parlare con la morte, capire quel bianco, colmare il silenzio che si scavava nelle forti voci delle preghiere.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 47.

<sup>2</sup> Guido Mazzoni, scrivendo di un precedente libro di poesie di Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, notava: «lo sguardo e la voce con cui l'io osserva se stessa e gli altri sono sempre analitici ed estraniati: lo dicono le frequenti *mises en abîme* [...], le domande continue che il soggetto rivolge a se stessa, i numerosi verbi di percezione, che mostrano insieme la cosa e il gesto con cui l'io se ne appropria. È come se questa poesia ultralirica volesse trascendere la prima persona osservandola dall'esterno, mostrando la frammentazione dell'io, dando una consistenza allegorica e teatrale all'arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un'immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi», *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, «Almanacco dello specchio 2007», Milano, Mondadori, 2007, pp. 240-241. Sull'io in rapporto al mondo nella prima produzione dell'autrice e sulla sua tendenza a «parifica[re] non solo il soggetto all'oggetto "interlocutore", ma gli oggetti ai corpi, il dettaglio alla scena, in un universo che mette al bando ogni antropocentrismo», è di recente apparso anche il saggio di Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 315-330, in cui si ipotizza «una precisa strategia espressiva» nella scrittura dell'Anedda, quella di sgretolare «l'intero nei "pezzi" di una natura morta di ispirazione cubista, frantumata e allucinatoria».

<sup>3</sup> Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi, 1997, pp. 14-15.

Questo frammento di ricordo ha il valore di una chiave interpretativa primaria – archetipale, quasi – per la scrittura di Antonella Anedda, e ne rivela un’urgenza di poetica: cercare di imparare la lingua dei morti e di parlare con la morte per provare a capirne l’essenza, la consistenza. E chiamare chi è scomparso, provare, forse, a farlo voltare ancora. O risolversi ad accettare l’idea che chi è andato non voglia tornare indietro. Che questo sia uno dei temi affrontati da Anedda con maggiore insistenza, e con maggior profondità, è confermato anche dal suo ultimo libro di poesia, *Salva con nome*.<sup>4</sup> Qui, in uno dei testi conclusivi, *Video*, Anedda scrive propriamente della separazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, e dice «nostra» la nostalgia (dunque l’illusione) che essi vogliano tornare dal mondo in cui sono, che provino mancanza del nostro. *Video*, che sintomaticamente è collocato nell’ultima sezione del libro, *Terra*, è dedicato a un’opera realizzata da Bill Viola per la Biennale di Venezia del 2007, *Ocean Without a Shore*, “oceano senza sponde”, senza possibilità di approdo. L’installazione, originariamente allestita nella chiesa di San Gallo, ha un’architettura tripartita: tre schermi disposti su tre altari; nei video lì proiettati ventiquattro figure comuni, di diversa età e razza, una alla volta, avanzano da un fondo scuro e poco definito, in bianco e nero; avanzano lentamente, con compostezza, verso gli spettatori, attraversano una cortina d’acqua scrosciante, un confine-lavacro improvviso, e di colpo assumono contorni e colori ad altissima definizione, sono *al di qua*, ma non manifestano alcuna espressione di gioia, si voltano e lentamente si ritirano, ripassano la tenda d’acqua e tornano nel bianco e nero da cui erano emersi. Tutto continua a ripetersi in circolarità. È una video-opera che ha caratteri enigmatici molto impressivi, che tocca, come sempre in Viola, le emozioni profonde e i concetti nodali dello spazio in cui potrebbero stare i morti, del loro poter essere spiritualmente nel mondo dei vivi, e insieme affronta i concetti assoluti del morire e del nascere, articolata, come è, in «tre momenti: il buio e il varcare la soglia, il rompere le acque (come le acque del parto), l’acquistare “definizione”, grazie alla frattura momentanea della “cascata-sipario” e il venirne riassorbiti, per ricongiungersi con il tutto, metafora del ciclo vitale, dalla morte alla vita, dal buio alla luce che dà vita».<sup>5</sup> Ma poiché le figure non restano al di qua della tenda d’acqua, non mostrano gioia, di quest’opera Anedda ha letto e sottolineato soprattutto la distanza tra morti e vivi, la persistenza della cortina, l’impossibilità del ritorno, l’insensatezza delle nostre pretese di vivi:

Chi se ne è andato non desidera tornare.  
 Pensiamo che si strugga per il mondo  
 prestandogli la nostra nostalgia.  
 L’oleandro che trema, l’abete  
 che si sfrangia più latteo della luna  
 e tutta la bellezza incomprensibile  
 che ci ostiniamo a raccontare.

Se i morti vedono ci guardano scrutare l’illusione di un muro

<sup>4</sup> Eadem, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>5</sup> Valentina Valentini, *L’“imago”: luce mescolata a tenebre*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, a cura di Kira Perov, Firenze, Giunti, 2008, p. 152.

bussare per entrare o chiamare  
 come i pazzi che cullano pietre  
 bisbigliando loro: amore.<sup>6</sup>

La prossimità, di fatto, è al tempo stesso distanza, la perdita rimane immedicabile. Anedda, che ha formazione di storica dell'arte, aveva già pubblicato un'altra risposta – una consonanza – al medesimo video di Bill Viola. Commentando uno dei versi del poeta senegalese Birago Diop su cui il video di Viola è fondato – «I morti non sono morti, non se ne sono mai andati» –, riflettendo sulla «mancanza» e attraversando altri scrittori a lei cari, da Stevens a Sebald, a Cvetaeva, a Carson, in una sorta di dialogo trascorrente, fluidissimo, rapido e fitto, com'è proprio delle sue prose saggistiche e narrative al tempo stesso, aveva chiuso il testo con un breve e calmo passo autobiografico, voce interna appena fuori campo – in corsivo –, corollario esplicativo dell'esperienza d'infanzia già citata come situazione o scena primaria: «Avevo sette anni quando ho visto morire una persona che amavo. Da allora per semplice destino, mi è capitato di trovarmi vicino a chi moriva. Ogni volta l'assenza, la trasformazione del corpo in un cadavere, il vuoto, gli oggetti abbandonati, il silenzio, tutto ciò che noi vivi chiamiamo morte, non ha mai smesso quietamente, inutilmente, di ossessionarmi».<sup>7</sup>

In questa ossessione – se di ossessione si deve parlare – va collocato anche *Salva con nome*, che è una nuova articolata, strutturatissima, e densa riflessione sulla perdita, una diversa prospettiva di interrogazione sulla morte, e con essa sull'identità e sulla memoria. Nel testo che chiude la sezione *Bambini* e che ha un semplice titolo denotativo, *Orto*, rivolgendosi a un platano, il soggetto poetico chiede coraggio e silenzio, invoca foglie sugli occhi e avvolgente umido di radici, e confida: «guardandoti m'illudo che abbia un senso questo cercare / morti in vita, questo che faccio eternamente chiedendo / perfino a te: dov'è il viso che il mondo ha scacciato?». Il pungolo è ancora la ricerca dei morti, e la domanda, l'assillo è ancora “dove?”, riguarda lo spazio e la distanza, la diversità tra i luoghi dei vivi e quelli dei morti. In una prosa di *Cosa sono gli anni* scriveva di un «solco tra l'adesso e il momento della morte», ed era misura spaziale, non di durata: «non il tempo ma uno spazio da percorrere con un fardello disuguale, un carico obliquo, il cui perché resterà fino alla fine ignoto. Non c'è altra scelta che andare avanti, lentamente o in fretta, con pazienza o ansia fino all'ultima striscia della zona che ci hanno assegnato». Un'osservazione simile si leggeva nella *Vita dei dettagli*, osservazione lì filtrata alla luce della riflessione critica su un pittore e uno scrittore, in quel denso dialogo intellettuale di cui da anni è teatro il pensiero di Anedda, che ha tra le sue caratteristiche – tra le sue doti – quella di leggere e connettere, porre in cortocircuito bruciante, e produttivo di significati ulteriori, tutti i materiali assimilati:

<sup>6</sup> Antonella Anedda, *Video*, in *Salva con nome*, cit., p. 114.

<sup>7</sup> Eadem, *Bill Viola*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 131.

<sup>8</sup> Eadem, *Salva con nome*, p. 50.

<sup>9</sup> Eadem, *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 69-70.

Dostoevskij e Rothko: l'immagine e lo sfondo, il tempo (cioè il dramma) e lo spazio (il vuoto, la tragedia) [...]. Rothko lettore (e lettore ebreo, come Kafka) di Dostoevskij sa che l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando*, ma il *qui e il laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*. La tela è lo spazio che dalla sua chiusura intuisce altro spazio.<sup>10</sup>

*Salva con nome* è costituito da poesie e, più parcamente, da immagini. La prima, accanto alla prosa che apre il libro, riproduce la fotografia di un volto senza nome e parte di un messaggio manoscritto che pare una supplica, o un ex-voto, di cui si legge poco, qualche parola incompleta – «AIUT» –; la seconda è l'immagine di una cornice vuota, primo elemento concretamente testuale, va sottolineato, dunque primo “verso figurativo” di una poesia intitolata *Spettri*. Più avanti l'immagine di due palazzi colpiti, parzialmente ridotti in macerie, accompagna la poesia *1943*; a seguire l'immagine di un antico sanatorio, e un altro ritratto di donna sorridente e sempre senza nome, e più avanti ancora la fotografia di una madre con bambini, pure senza nome. E poi, di nuovo, appare un'immagine di vuoto, d'assenza: sette cornici senza tela sovrapposte in obliquo, una dopo l'altra. Anche queste sette cornici vuote, disabitate, costituiscono l'*incipit* di una poesia, *Tunisi. Giugno 2011*, collocate come sono tra il titolo e il testo lineare. Le tele mancano, non ci sono paesaggi né ritratti – né volti né nomi –, ma solo spazio desolato, orbite vuote; lo spazio alluso è certamente *altro*, dunque sì, forse possiamo legare queste mancanze non al tempo, non al *quando*, ma al *laggiù* e riconoscere in questo testo dolente – «La stiva è scura come una spina. Due dei sette sono morti» – una sciagura precisa, forse quella di Kerkennah, il naufragio di un peschereccio libico al largo di Tunisi nel giugno 2011, o forse qualsiasi altra sciagura che conduca in altro spazio, che eroda, sottragga volti e nomi.

Altrettanto chiara è anche la poesia *Spettri*, in cui la cornice vuota era comparsa per la prima volta:

Sostentati dal nulla  
 esistenti solo dove si sogna  
 fluttuanti senza sapere  
 non più concreti del vapore  
 che sale dalla teiera  
 eppure ancora capaci di sentire  
 la forma di ogni separazione  
 la precisione con cui la morte  
 ci tagliava via uno dall'altro:  
 lo spazio che faceva esponendoci  
 vuoti di luce, poi sfaldati.<sup>11</sup>

La morte è divisione: taglia via, sfalda; ciò che resta – se resta – è sogno tenue. Proprio perché taglia, separa, è tanto importante – si vedrà più avanti – l'atto del *cucire*, l'ago della memoria che riallaccia i frammenti, i ritagli. Nella poesia seguente la memoria compie una fatica improba e frustrante per opporsi alle separazioni: «Mette in fila i ricordi / loro gridano che non sono mai esistiti. / Mette in fila i nomi /

<sup>10</sup> Eadem, *La vita dei dettagli*, cit., p. 115.

<sup>11</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 13.

loro battono insieme come cucchiaini di legno. / Mette in fila i visi e loro a schiera si sfaldano». <sup>12</sup> Ricordi, nomi, visi: una terna in sé colma di *pathos*, potenziato dall'anafora battente, dalla posizione forte (sono tutti in fine di verso) e dalla dinamica negativa per cui i ricordi ossimoricamente «gridano» la propria inesistenza, i suoni sono sordi come colpi di legno contro legno, i visi còlti mentre perdono i contorni e si disfano. Il nome pretenderebbe durata, ma anche questa pretesa è risibile: alla dissoluzione del corpo risponde quella del nome che, pur inciso su pietra – si legge nella prosa d'ingresso al volume –, potrà durare «per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria», <sup>13</sup> e *Aria*, si osservi, è il titolo della prima sezione di *Salva con nome*.

La vita che si addensa in questo libro di Antonella Anedda è presa in un processo dialettico, in un legame classicamente trimembre: nome, morte, memoria. Il primo elemento, che implica l'identità e l'«essere in balia degli altri», è discusso fin dall'inizio dell'opera, e rimane problematico: è e insieme *non* è identità, potrebbe non bastare alla salvezza, né fisica, né metafisica; il secondo elemento è insanabile, è durezza piena della separazione e dell'assenza, durezza del vuoto, tanto più insostenibile quando incorniciato, esibito; il terzo, come sintesi dei primi due, induce al contempo conforto e sconforto: la memoria conserva, può lenire ma non guarire del tutto, ha necessità personale, intima, e morale, ma non è rimedio risolutivo.

La prosa che costituisce il pronaio al libro s'interroga sul significato e sul valore del nome in modo diretto: «Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga». <sup>14</sup> Il nome, vincolo primario, può essere interpretato come un *richiamo pavloviano*: ci trasforma in esseri assoggettati all'abitudine indotta, all'appello irrefutabile, all'addestramento. Ci dà identità personale, e finisce per disumanizzarci. A ciò si aggiunga che può esistere una frizione tra il nome ricevuto e «il nome che siamo», e allora «il nome è una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente. Ci chiamano, noi rispondiamo, dobbiamo rispondere, dobbiamo voltarci a rischio della follia». <sup>15</sup> Rinominare – certo il titolo allude anche alla consuetudine di salvare *file* con nome nuovo – o rinominarsi come atto d'implosione dell'io e riappropriazione di libertà, è in primo luogo atto di coraggio tragico che innesca un'esplosione. Scaraventa e scardina: ecco il rimando a Scardanelli, uno dei nomi (il più ricorrente) con cui Hölderlin a un tratto iniziò a presentarsi e a firmare i suoi testi. Anedda, attraverso l'esempio di Hölderlin, riesce ad annodare – a *cucire* – due concetti focali, follia e pace: «Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. Hölderlin corrispondeva a un nome spesso deriso. Scardanelli scardinava il passato». <sup>16</sup> Per questo, sembra – poiché il significante può farsi significato, il suono senso –, nei testi di *Salva con nome* Anedda insiste proprio sul verbo 'scardinare': una frase può ben essere «scardinata», il «sonno scardinato» è covato come «una felicità segreta». Sullo stesso verbo Anedda insiste, in forme

<sup>12</sup> Ivi, p. 14.

<sup>13</sup> Ivi, p. 7.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 7-8.

variate e reiterate, anche in un libro che all'apparenza è un *reportage*, recentissimo, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*,<sup>17</sup> di fatto un viaggio anche e soprattutto nel pensiero e nelle proprie radici geografiche e culturali. In *Isolatria*, che contribuisce ad illuminare alcuni aspetti della scrittura di Anedda, e in particolare di *Salva con nome*, si comprende il perché di alcune indicazioni meteorologiche all'inizio dei testi, e si comprende anche il legame forte tra il vento e il verbo scardinare: «Alcune parole che a volte usiamo per la meteorologia possono applicarsi agli stati d'animo: calmo, agitato, sereno. È un ammaestramento di solitudine e, attraverso il vento, di modestia. Il vento ci dice che siamo instabili, che basta una raffica a scardinarci e non siamo al centro di nulla»<sup>18</sup> (ancora il verbo scardinare...). Molte delle poesie di *Salva con nome* sono aperte da indicazioni meteorologiche accompagnate dai simboli per dare l'arco di tempo – mattino, sera o notte –, le condizioni del cielo e il tipo di vento. Sempre a proposito della forza del vento, in una poesia di *Salva con nome* in cui compare l'«avviso ai naviganti», Anedda scrive che quando soffia il maestrale, quando il vento diventa tempesta, le navi rischiano di essere strappate ai loro approdi, le sicurezze di essere sganciate, sfilate: «Il maestrale ubbidisce, sbianca i lenzuoli / prova a scucire le navi dagli ormeggi».<sup>19</sup> Ma di fronte a questo spettacolo, qui, chi guarda al sicuro dalla propria casa, dietro i vetri, «cova una felicità segreta» (quasi quella «felicità nuova» che in tutt'altro contesto, in un'urna «molle e segreta» chiude il pascoliano *Gelsomino notturno*, comunque una felicità di vita, e di «sonno scardinato»). Guardare da dietro i vetri, al sicuro, un mare battuto dal vento ricorda la saggezza e la felicità dell'epicureo che contempla dalla riva una nave tra i flutti in tempesta. L'ipotesi di lettura di questa poesia in *Salva con nome*, sempre nella dinamica tra opere diverse, può essere confermata da un altro passo di *Isolatria*, là dove viene descritto un ponente rinforzato, un vento oltre forza 7: «Vedo, da dove sono, la fatica di una barca a vela, il suo eroismo anzi, quando cerca di resistere e procedere di bolina. La guardo con lo stesso sentimento di cui scrive Lucrezio nel II libro del *De Rerum Natura*: sollevata di non essere laggiù in mare ma al riparo dietro uno dei muri del santuario, seduta su una pietra con la faccia verso il sole».<sup>20</sup>

Se l'effetto del vento è lo scompiglio e la separazione, esistono rituali laici che possono tentare di porvi rimedio, come dicevano alcune esortazioni – verosimilmente a se stessa – dell'ultima sezione della *Vita dei dettagli*: «Cuci un pezzo di stoffa, cuci un brano di lettera, cuci un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento».<sup>21</sup> Quella sezione, *Collezione perdite*, era la toccante e concreta elaborazione di un lutto compiuta per via artistica e letteraria; si trattava di un collage riprodotto in immagine

<sup>17</sup> Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma Bari, Laterza, 2013.

<sup>18</sup> Ivi, p. 4.

<sup>19</sup> Antonella Anedda, *Salva con nome*, cit., p. 76. A proposito dell'avviso ai naviganti che nella scrittura recente di Anedda diventa sempre più colmo di senso, si noti che in *Isolatria* diventa un motivo pieno di una sua concreta suggestione e apertamente ricorrente, spesso menzionato all'inizio delle giornate: «Sono le sei del mattino: ascolto l'avviso ai naviganti alla radio posata sul comodino vicino al letto. Ascolto con una specie di gioia segreta. Che i naviganti si avvisino, che una voce monotona, per non dire tetra, annunci le condizioni del mare e del vento mi ha sempre dato conforto», p. 35.

<sup>20</sup> Eadem, *Isolatria*, cit., p. 37.

<sup>21</sup> Eadem, *La vita dei dettagli*, cit., p. 167.

fotografica e accompagnato dagli atti necessari a realizzarlo: «Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso, la curva del collo. / Posale su un cartone. / Metti lo spazio tra le parti, mettilci l'aria. / Gli occhi. Fai lo stesso lavoro. Allontanali, colora lo spazio (*colora il dolore*), fai concreta la separazione. / Scegli una gradazione: terra bruciata».<sup>22</sup> E poi, finalmente, «cuci». E lì, in quei gesti scanditi, si scoprirebbe subito e nel vivo, nell'intimo della *pietas*, tanto l'indole di una collezionista – d'isolati dettagli di vita, di volti<sup>23</sup> e di opere d'arte, ma soprattutto *di perdite* –, quanto la sua attenzione al «vento» che «scardina», alle «tracce» inseguite nelle fibre che rimangono («impronta, stoffa, calligrafia»), al «buio» terminale. *La vita dei dettagli* si chiudeva con la definizione quasi dizionariale – dal «Dizionario emotivo» – di *Perdita*: un «depossedere», un «dare per», latinamente, una «porta sul vuoto».<sup>24</sup> E se all'invecchiare appartiene «l'arte del perdere»,<sup>25</sup> pieno di significato può rivelarsi, a questo punto, rinviare al pensiero di una tra le autrici più amate da Antonella Anedda, Marina Cvetaeva che partendo da Mosca per andare a Berlino, nel 1922, scriveva: «Tutto fa crescere l'anima – soprattutto le perdite».<sup>26</sup> E le perdite hanno a che vedere ancora con lo spazio (lo *spazio*, non il tempo, che ci separa dalla morte), con lo sguardo e con lo scrivere: «correre e scrivere, come dice Haruki Murakami nel suo *L'arte di correre*, condividono disciplina, concentrazione e senso dello spazio. Correre è una lezione di passaggio, di superamento e di abbandono».<sup>27</sup> Ora, all'atto di *Cucire*, che per Antonella Anedda ha importanza tangibile, come si è visto, quasi da esorcismo, è intitolata la sezione centrale di *Salva con nome*, il suo cardine strutturale e compositivo, il luogo in cui morte e memoria vengono a confliggere, a render conto l'una all'altra. Di quella sezione è nume tutelare Louise Bourgeois, convocata in un'epigrafe perfetta tanto è compiuta e *correlativa*: «Quand'ero piccola, tutte le donne di casa maneggiavano aghi. Mi hanno sempre affascinato gli aghi, hanno un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi. È una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo». Il lavoro di cucito che intende Anedda accosta e sovrappone, perché il vento non le separi, presenze e memorie che nella sua scrittura sono dominanti, anche in qualità di fantasmi o di ombre, e necessarie come punti cardinali per collocarsi nell'esistenza, nelle sue coordinate fisiche, per abitarvi, e per vincere lo «spavento». Di nuovo ricorre alla seconda persona del verbo, all'imperativo dell'esortazione: «Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire, / dai loro il sonno di un lenzuolo di lino. / L'edera rende la notte verde. / Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci. / Servono aghi e forbici. Serve precisione»,<sup>28</sup> recita una poesia accanto alla fotografia di un paio di forbicine da cucito su una stoffa candidissima. Insita in questo lavoro meticoloso è

<sup>22</sup> Ivi, pp. 166-167.

<sup>23</sup> A proposito dell'attitudine al collezionare volti, così scrive nella prosa d'ingresso a *Salva con nome*: «In questo libro i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge, possono essere associati a vecchie foto di visi che colleziono da anni e di cui non so il nome», p. 7.

<sup>24</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 177.

<sup>25</sup> Eadem, *Isolatria*, cit., p. 25.

<sup>26</sup> Marina Cvetaeva, *Le notti fiorentine*, a cura di Serena Vitale, Roma, Voland, 2011; il passo è riportato da Serena Vitale nella sua Introduzione, p. 18.

<sup>27</sup> Antonella Anedda, *Isolatria*, cit., p. 56.

<sup>28</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 63.

una sommessa e misurata richiesta (a se stessa, al suo essere nel mondo) di lentezza e precisione, e una richiesta di tempo. Ma al fondo di tutto è anche un vitale bisogno di parole (ancora a rischio di essere disperse dal vento): «Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro, guarda una foglia come viene soffiata lontano. [...] Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia. Per questo cucio, cucio, cucio». La triplice e classica iterazione finale, un presente di durata e di tenacia, risolve l'iniziale esortazione al "tu" nell'approdo a un "io" indifeso eppure ostinato. E l'immagine che è parte di questo testo inquadra due strisce di eleganti scritture unite tra loro – *appuntate* – da un ago, in una delle quali, nella grafia appena sfocata, si legge «Claudio Parmiggiani», a creare un altro rimando al mondo dell'arte che a lei è così vicino.

Immaginare l'origine dell'ago ne mostra più chiaramente il valore: chi ha inventato l'ago, scrive, «era vicino al fuoco e di colpo ha visto che l'osso più affilato (come la spina) teneva insieme la pelle. Spina e pelle. Osso. Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo». <sup>29</sup> Si addensano qui alcuni nuclei focali, costitutivi della poesia di Anedda. Accanto alla nudità essenziale esposta dalla morte – l'osso –, c'è il fuoco che, pur distruttore, è calore e luce di quotidianità, di cose umili e indispensabili; e c'è poi la contiguità sensibile delle pelli, la possibilità di ricucire i lembi che la morte slabbra.

Anche l'abitudine di un gioco d'infanzia – cucire foglie di castagno «per farne corone» e sognare di «fare vestiti completamente verdi appena rigati di nero dalle spine dei ricci» – è correlativo allegorico di fragilità che di nuovo oppone il vento al cucire: quelle corone, pur «perfette», con una folata di vento «si decomponivano volando a caso nel castagneto». <sup>30</sup> Se invece i ricordi possono resistere è perché vengono cuciti sui lini delle lenzuola, sulle federe, su tutta la biancheria casalinga che significa amorosa cura. In questa sezione centrale, *Cucire*, si moltiplicano stoffe domestiche dedicate al sonno, stoffe antiche e premurose, si direbbe, connesse a pacati gesti di cura e di esattezza: «da questa sedia cuce / una federa che un lembo tocchi l'altro e due orecchie di lino / unite a perfezione». <sup>31</sup> All'economia di questi gesti del lutto, che hanno funzione rituale e protettiva, che cercano di togliere «la spina del tormento», risponde una sorvegliatissima economia dello stile. *Salva con nome* mantiene uno stile affilato, dolente e crudo, mai impudico: la materia linguistica non eccede, non vuol essere rigogliosa, e non cerca marche d'espressionismo pur fronteggiando temi colmi di *pathos* come identità, morte e memoria. La scrittura non mira ad essere sorprendente e non corteggia la letterarietà: ha una piana, rispettosa evidenza oggettuale. Ha un riconoscibile e fermo tratto di garbo anche quando specchia baratri d'inquietudine. Se di un carattere precipuo, per *Salva con nome*, si volesse parlare, bisognerebbe sottolinearne la frugalità di immagini, la rinuncia agli effetti, alla ricercatezza di sintagmi inusuali, in virtù di una poetica della modestia e del rigore, della *riduzione*. Certo ricorrono alcuni accorgimenti retorici come anafore e metafore, va da sé, o come l'*incrementum* nella

<sup>29</sup> Ivi, p. 64.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ivi, p. 66.



forma della *correctio* – «Non un rubino ma un'ecchimosi viola»,<sup>32</sup> «non piombo ma aria sul fiume»,<sup>33</sup> «non il fango ma l'indistinzione»<sup>34</sup> – già ricorrente in *Residenze invernali*<sup>35</sup> e in *Notti di pace occidentale*,<sup>36</sup> modulo che «è un'ulteriore figura di intensificazione tragica, di fatto una *climax*»<sup>37</sup> e che forse le deriva – ha notato Andrea AFRIBO – dell'amata Marina Cvetaeva o da Milo De Angelis. Ma l'asciuttezza dei testi, consona all'economia gestuale dell'elaborazione di dolori privati e storici, la dominante materica di questi testi, percettiva, tangibile – «chiedi al tatto quando la stanza è buia»<sup>38</sup> –, i loro nitidi tratti di essenzialità ricordano anche certe sobrie e tese soluzioni dell'Achmatova: la frequenza della paratassi, la rigorosa parsimonia dei nessi esplicativi, una diffusa tendenza all'ellissi e alla resa oggettivante delle emozioni e dei sentimenti: «una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci». Al procedere del tempo, ai cicli biologici – la maturazione di un frutto, lo *spazio* che percorre cadendo giù – può essere offerto un atto avversativo – «ma» – nel cucire. L'ago qui non è metaforico ma concreto, può avere con la penna un rapporto ambiguo, non risolutivo (protegge di più, forse, o ha più sollecita verità di gesto il cucire che lo scrivere?). La vita (esperienza e ricordo) per non dissiparsi del tutto ha bisogno di essere tenuta insieme materialmente, anche se ciò che riunisce e serba può pungere a morte, e dunque «cuce» le orecchie delle federe e intanto lucidamente avverte, dal di fuori, alla terza persona: «Guarda come sconfini l'amore mentre scrive / come il difetto la sconforti aggrovigliando i fili nel cestino / perché peccato la penna non è un ago / che naviga nel sangue fino al cuore».<sup>39</sup>

Se il centro del libro ruota intorno all'ago della memoria, l'inizio e la fine di *Salva con nome* si rispondono in una sottile *Ringkomposition* sui temi dell'identità e della morte. La prosa d'avvio, il pronao, riflette su nome/identità e il primo testo, dal titolo *Senza nome. Sartiglia*, ha come protagonista «su Componidori», un uomo che guida un gruppo di cavalieri al galoppo nel tradizionale carnevale di Oristano; su Componidori indossa sul viso

una maschera di legno senza nessuna caratteristica: liscia, bianca, androgina. È una maschera che annulla l'identità del singolo e non ha espressione. Almeno fino a pochissimo tempo fa, lo stesso nome della persona che avrebbe rivestito il ruolo del Componidori era segreto. Il Componidori dunque non ha sesso, non ha età, non ha nome. [...]

La vestizione si svolge nel più assoluto silenzio. Una volta finita, il corpo del Componidori non può più toccare terra. Sale a cavallo direttamente da un tavolo che è quasi un altare [...].

Vivrà come in sogno diventando tutti gli uomini e le donne che è stato e i cui nomi si confondono fino a esser perduti.<sup>40</sup>

<sup>32</sup> Ivi, p. 73.

<sup>33</sup> Ivi, p. 104.

<sup>34</sup> Ivi, p. 113.

<sup>35</sup> Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

<sup>36</sup> Eadem, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

<sup>37</sup> Andrea AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 192.

<sup>38</sup> Antonella Anedda, *Salva con nome*, cit., p. 77.

<sup>39</sup> Ivi, p. 66.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.

La prosa che chiude *Salva con nome* e che ne costituisce l'apice morale ed emotivo è *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, descrizione di un montaggio di ex voto nella piccola chiesa della Trinità, fotografie con preghiere, invocazioni e nomi senza cognomi, un'intera parete di volti posta da Anedda in corto circuito con un altro oggetto memoriale e sacro, «il grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto».<sup>41</sup> A rendere esatta la connessione tra i due luoghi/oggetti è il ricordo di antiche usanze sepolcrali, quando le ossa dei morti finivano per confondersi tutte insieme, a dire «quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi».<sup>42</sup> Se mai dopo la morte “soluzione” potesse darsi, imperfetta, certo, ma a suo modo pacificante, sarebbe la separazione tra corpi e nomi, la rinuncia (per certi versi antifoscoliana, si direbbe, piuttosto napoleonica) al riconoscimento individuale: «a differenza della tomba l'ossario dice la verità e forse basterebbero degli elenchi di nomi non diversamente dagli elenchi dei caduti in guerra, cosa che tutti gli esser umani, in realtà, sono».<sup>43</sup> Nella circolarità di *Salva con nome*, il «grande vetro» della cattedrale di Otranto, estremo nel non avere alcun elenco di nomi, esibisce come un'installazione la mescolanza di tibie e crani di cui non potremo più riconoscere le identità, «resti collocati in alto e di cui non sappiamo né il sesso né l'età né il nome».<sup>44</sup> Esattamente come, ad apertura di libro, «non ha sesso, non ha età, non ha nome» su Componidori nella sua gara antica e rituale, figura mascherata che può essere indistintamente tutti i perduti.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 117.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Antonella Anedda, *Isolatria*, cit., p. 116.

<sup>44</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 117.