

Florinda Fusco

Antonella Anedda: tra visionarietà e impegno

In questo saggio proveremo ad inabissarci in *Notti di pace occidentale*¹ di Antonella Anedda, lavoro poetico pubblicato nel 2001. Ci soffermeremo in particolare sul poemetto eponimo, scritto tra il 1993 e il 1999, che appare all'interno del libro e che dà quindi nome all'intera raccolta.

Notti di pace occidentale è un viaggio nel buio, dove il buio, l'oscurità si dà come possibilità di vedere. L'oscurità è il luogo che può accogliere la visione. Se da un lato il buio ostacola la percezione sensoriale della vista, dall'altro potenzia la visione mentale: ovvero permette agli occhi della mente di vedere. Nello spazio della mente, come dice la stessa Anedda all'interno del poemetto, si «dà forma al buio». Il buio assume dunque una sua forma: si forgia la visione.

Leggiamo l'*incipit* del poemetto: «Vedo dal buio/ come dal più radioso dei balconi./ Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce/ scostandola in silenzio/fino al varco più nudo – al nero/di un tempo che compone/ nello spazio battuto dai miei piedi/ una terra lentissima/ – promessa».

Nel testo appena citato e in tutta la prima parte del poemetto, in una dimensione metapoetica, l'autrice delinea il processo di formazione della visione quale germoglio stesso della parola poetica: processo che avviene quando la parola poetica è ancora muta e non ha preso corpo.

Parallelamente alla visione, nella vita della mente, sgorga il ritmo. Visione e ritmo sono i due antecedenti della parola poetica. Il ritmo è, come abbiamo appena letto, «battuto dai [...] piedi». Il ritmo è il ritmo del corpo: delle pulsazioni interne, ma anche dei movimenti esterni del corpo. Il ritmo del corpo si trasforma in ritmo della visione, ovvero in ritmo che scandisce la visione stessa. Il ritmo è il vero principio motore della macchina poetica; è «un tempo che compone/nello spazio battuto dai miei piedi/una terra lentissima».

Non esiste una visione senza spazio. La visione è per sua natura spaziale: la coordinata prima ed essenziale della visione è lo spazio. Con la visione si viene a creare ciò che Vygostkij definisce la *spazializzazione della temporalità* e che noi, riferendoci a questo testo poetico dell'Anedda, possiamo definire come la *spazializzazione del linguaggio*. Il linguaggio è *in funzione* della visione: è tutto teso a comporre la visione e, dunque, a creare lo spazio della visione stessa. E ogni elemento linguistico è subordinato alla *compositio* della visione, ovvero ad una *compositio* spaziale. Lo spazio della visione, con la sua propria sintassi e con le sue proprie leggi interne, in questo poemetto dell'Anedda, è spazio che dà avvio ad un *continuum* dinamico di conoscenza.

Notti di pace occidentale apre uno squarcio sulla vita della mente. Come scrive Resnais: «C'è la vita mentale [...]; filmare quello che succede nella testa non è soggettivismo, è altro realismo». Nella poesia dell'Anedda si può parlare appunto di un

¹ Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli Editore, Roma, 2001.

realismo mentale, ovvero di fedeltà al dettaglio della visione mentale. Le visioni che iniziano ad abitare la mente dell'autrice sono visioni di morti. Non sono "i suoi morti", ovvero persone care o persone che l'autrice ha conosciuto in vita, ma al contrario sono «morti sconosciuti». Le figure della visione sono figure lontane, distanti dall'autrice: potremmo dire, doppiamente lontane, perché «morte» e perché «sconosciute»². La prospettiva utilizzata è proprio la distanza, distanza irraggiungibile tra l'autrice e i soggetti della visione. I soggetti non sono solo «morti sconosciuti», ma sono altresì «anonimi». Non hanno nomi, non hanno identità definite. L'identità di ognuno sconfina in quella degli altri. Le figure si sovrappongono e si confondono. La visione si fa abisso indeterminato. In questa voragine della mente volano cartigli di nomi a cui non corrispondono volti, ritratti a cui non corrispondono nomi, biografie a cui mancano nomi, identità. Ed è proprio dinnanzi a questi frammenti di visione che hanno come oggetto «ignoti» che la voce poetica, o come si dice nel testo «il verbo», trova una sua ragione, trova il fiato, il soffio per dire, per nominare. Dinnanzi a questo abisso visionario, forgiato dalla mente, la parola poetica spinge, è pronta a nascere. La visione sta per trasformarsi in parola poetica. L'immagine mentale col suo codice prelinguistico, presimbolico e pulsionale sta per essere tradotta in codice linguistico. Ma come usare la parola? L'autrice afferma: «Non volevo nomi per morti sconosciuti/eppure volevo che esistessero/ volevo che una *lingua anonima* – la mia – / parlasse di molte morti anonime»³. Dinnanzi ai volti anonimi delle sue visioni, l'autrice non riesce a parlare in prima persona, ma sceglie di farsi un *io anonimo*. Fa del suo io un *io altro*, lontano, distante, irraggiungibile come quello dei «morti sconosciuti». Si fa lei stessa *sconosciuta* tra gli *sconosciuti*. E la visione, svuotata della voce dell'io autoriale, è come oggettivata.

La visione, in *Notti di pace occidentale*, nasce come relazione vita della mente-vita della realtà. La vita della mente si nutre di conoscenza del reale. La mente elabora, disfa e ricompone la realtà stessa nella sua essenza all'interno della visione.

L'autrice così come sente necessario fare di sé un «io lontano», in egual modo sceglie un luogo lontano da cui scrutare il mondo. Nel poemetto l'Anedda afferma: «Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola/ da cui scrutare il Continente». E a proposito della stesura del poemetto spiega: «solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – la Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente».

La vita che vede scorrere dinnanzi a sé, la vita che osserva da lontano e che cerca di "capire", le si presenta come un'inarrestabile vita di guerra: come un'inesauribile lotta politica, economica, culturale e sociale. La guerra è la legge che domina il piano della realtà. È questo il grande motivo dell'intero poemetto. Ciò a cui noi diamo il nome di «pace», dice l'autrice, è solo una «tregua» tra una guerra appena finita ed un'altra che sta per iniziare. Leggiamo a tal proposito: «Ciò che chiamiamo pace/ ha solo il breve sollievo della tregua». Il titolo con cui il poemetto stesso è apparso precedentemente in rivista (in «Poesia» di Crocetti nel '99) è, infatti, significativamente *Versi per una tregua*, cambiato successivamente col titolo dal tono ironico *Notti di pace occidentale*.

² Il corsivo indica un cambiamento da noi apportato all'originale dal maschile plurale al femminile plurale per motivi di concordanza.

³ Il corsivo è nostro.

Il silenzio dell'Occidente non è calma, né pace, dice l'autrice, ma è occultamento di una realtà tragica. Sotto questo silenzio serpeggia in modo inesorabile la paura.

Leggiamo a tal proposito: «Da molto la città non brucia/ le rovine affiorano pulite nei cespugli./ Eppure tanto silenzio/ a stento lo chiameresti pace/ invano cercheresti di capire l'enigma di ogni tregua/ quel campo di sollievo venato di timore».

Allo sguardo dell'autrice, l'Europa appare come un territorio in «tregua» circondato da guerre. Il poemetto è scritto tra il '93 e il '99 e dunque nel pieno degli anni Novanta, anni attraversati da una moltitudine di conflitti (dalla Guerra del Golfo al conflitto del Kosovo, alla guerra civile in Mozambico, alla guerra in Sudan, in Ruanda, nell'ex Jugoslavia, in Algeria, in Congo ecc.). Si pensi solo che i morti in guerra tra l'ultimo decennio del Novecento (ovvero gli anni in questione nel poemetto) e il primo decennio del XXI secolo sono stati circa 6 milioni. Per comprendere quanto il discorso dell'Anedda sia tuttora attuale occorrerebbe far riferimento altresì alle guerre in corso nel 2013: in Libia, Nigeria, Repubblica Centrafricana, Repubblica democratica del Congo, Somalia, Afghanistan, Birmania, Pakistan, Cecenia, Siria, Yemen, Iraq, Israele, Turchia ecc.

È questa per l'Anedda una realtà in cui nessuno è salvo e in cui nessuno si può salvare. Gli individui sociali non sono in grado di salvarsi perché non sono padroni del proprio destino. La vita politica, sociale e culturale che emerge dal poemetto è una vita controllata e manovrata da composite macchine di potere che vogliono la guerra. A tal proposito mi viene in mente un'opera vista l'anno scorso al *Palais de Tokyo* di Parigi, spazio espositivo di arte contemporanea, l'opera di un gruppo di giovani artisti e chimici francesi che si sono uniti per creare un'esemplare di macchina di potere sociale: hanno costruito una grande teca, contenente una moltitudine di formiche, strutturata internamente con numerosi cunicoli, gallerie, ponti, salite e discese. Hanno studiato come guidare dall'alto i percorsi delle formiche, direzionando le formiche dove essi intendevano che queste andassero. Attraverso congegni automatici che creavano movimento negli spazi interni e attraverso altri espedienti come luci, odori, rumori, sapori riuscivano effettivamente ad influenzare la direzione dei flussi delle formiche. In *Notti di pace occidentale* emerge un'immagine simile di macchina di potere che manipola la coscienza sociale, intrappola gli individui e li direziona, conducendoli al conflitto per interessi finanziari.

Ecco che arriviamo ad un altro nodo del poemetto: decidere di direzionare i soggetti sociali verso la guerra da parte delle istituzioni significa in realtà *decidere* che la vita dei singoli individui sia irrilevante. È questo uno degli aspetti più tragici e atroci insieme che attraversa l'intero poemetto. Leggiamo a tal proposito: «Leggo – e di nuovo la realtà mi abbaglia – / in questo soltanto resto giovane/ impotente a dire le cifre di ogni morte/ma lenta troppo lenta/ vecchia abbastanza da sapere/ come la storia le arrotondi a zero». Delle singole vite dei morti in guerra cosa rimane? Come si dice nel testo rimangono soltanto «gli elenchi dei caduti» che si trovano «inchiodati nei boschi». Di questa strage continua, di questi stermini sovrapposti, per le istituzioni e per la storia ufficiale, rimane solo un elenco di nomi: nomi senza volto, senza corpo, senza identità, senza anima. Ecco chi sono i «morti sconosciuti» nominati all'inizio del poemetto.

Si dà avvio in *Notti di pace occidentale* ad un vero e proprio *epos* della contemporaneità in cui visione e realtà si sovrappongono. È un *epos* visionario che ha come soggetti soldati, feriti, vinti, è un *epos* in cui vivi e morti si confondono tra loro. Leggiamo a tal proposito: «Cosa rende cimitero il cimitero di una città bombardata./Quale contrasto tra i vivi e i morti, che vento/ e luce di memoria [...]». Non vi è differenza tra vivi e morti perché anche i sopravvissuti che continuano a vivere nell'orrore e nel dolore sono diventati *morti in vita*. Tutti gli individui sociali in terra di guerra sono per l'autrice «resi uguali dal fuoco».

L'*epos* della contemporaneità è un *epos* di nuovi innumerevoli conflitti, di nuovi razzismi e anche di nuove forme di guerra. Adesso, per esempio, si può anche “colpire da lontano”, senza aver mai negli occhi lo sguardo delle vittime⁴: si può uccidere divorando risorse o distruggendo l'ambiente di altri paesi. È l'*epos* dell'orrore, dell'odio, della violenza quotidiana dell'economia e delle armi subita dalla gente comune. Leggiamo dal testo: «posso ancora vedere la traccia di quell'odio./ Incupiscono gli aghi di pino sulla terra/ rossi e morti/ pestati sotto il vento». Solo a tratti vi sono dei primi piani come quello su una «stretta del viso nell'orrore». La vita è scandita da allarmi e da urla di terrore: «È vero, l'allarme si alza dalle stelle/ l'argento non ha luce sul barbaro grido di terrore [...]». Si dimentica la luce, il «conforto» della luce, il «calore del giorno», la luce di una «stella»: ci si abitua a convivere col buio e con l'orrore. In una terra dominata dalla guerra come questa anche il sogno è sogno di oscurità, è sogno di morte. Altresì nella dimensione onirica non si può sfuggire né al buio né al senso di morte.

Continuando a leggere: «Tutto si perde/tutto viene scagliato lontano./ Il mondo si trasforma in polvere/ in quella sabbia che i condannati vedono/ prima di colpirla con la nuca//. Di nuovo convogli a oriente, tronchi/ che spezzano le ruote sui confini/ di nuovo gente in fila/con sassi nelle tasche contro il vento.//Semplici tonfi, grida/ come un'alba di caccia/ e inchiodati nei boschi/ gli elenchi dei caduti». Il mondo intero, l'umanità intera si sta polverizzando nell'inesorabile procedere della storia. Mutuando un'espressione di Hannah Arendt: «accade ciò che non deve accadere». ⁵ E dinnanzi a questa polverizzazione, lo sguardo dell'Occidente rimane indifferente. Leggiamo a tal proposito dal poemetto: «Né ardenti né freddi. Fermi davanti alle vetrine con il grosso/ cinghiale dagli occhi socchiusi e la carta dei giornali con le/ foto dei morti sulle uova». Si apre nel testo una grande autocritica all'Occidente, ovvero all'impassibilità della società occidentale nei confronti delle guerre che lo circondano. È questo un nodo concettuale centrale di questo lavoro poetico: la costante rimozione del tragico che avviene in Occidente. La rimozione delle tragedie presenti e passate, di tutti gli orrori che hanno segnato il Novecento, svuota la memoria storica e occultata la conoscenza. E senza memoria la realtà non può essere capita, non può essere compresa e certamente non può essere cambiata⁶.

⁴ Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, La Camera Verde, Roma, 2008.

⁵ Il corsivo è nostro e pone in evidenza il cambiamento temporale dei verbi da noi attuato rispetto all'originale in cui la Arendt utilizzava il passato remoto.

⁶ Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, cit.

In questo *epos* di guerra che lentamente si snoda nel poemetto tra convogli, allarmi, recinti, bombardamenti e urla s'intersecano schegge indefinite di vita privata e quotidiana. D'improvviso nel testo appare una donna. Chi è? Come è nominata? È definita come «non diversa da una donna qualsiasi». Anche questa, come i morti presentati all'inizio, è una donna ignota. È una figura dall'identità indefinita. La donna è descritta come stanca mentre corre verso un rifugio, proteggendosi la testa. In realtà la donna si protegge la testa da un qualcosa di non definito, un qualcosa che potrebbe essere pioggia, ma allo stesso tempo potrebbe essere il fuoco della guerra. Si susseguono diversi primi piani: una mano che sfiora il muro, una candela accesa per un attimo, spine di terra che bruciano i talloni, volti distratti. Di chi è questa mano? In che casa è accesa la candela? Si tratta di una mano qualsiasi? Di una candela qualsiasi? E di chi sono i talloni che bruciano o i volti distratti? Questi frammenti di corpo, di oggetti e di gesti di *ignoti* sono definiti dall'autrice come *dettagli quotidiani* che appaiono a tratti tra una violenza e l'altra. Sono come interstizi spaziali e temporali. Sono frammenti di realtà incastrati tra la lotta del prima e quella del dopo o, per usare le parole dell'autrice, tra «il peso del prima/ e il precipitare del dopo». È di questi dettagli apparentemente insignificanti che la voce poetica avverte la necessità di «dire». Si tratta di dettagli di uno spazio-tempo fugace che conferiscono significato all'esistenza, significato continuamente oscurato dall'insensato orrore della guerra. È da questi frammenti quotidiani che irrompe un'irrefrenabile moto di vita e un'inesorabile volontà di vita che si oppongono alla macchina socio-politica della morte.

Si legge nel poemetto: «non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio». E l'Anedda aggiunge: «noi non siamo salvi/ noi non salviamo/ se non con un coraggio obliquo/con un gesto/ di minima luce». Gestì sociali e politici clamorosi per salvare se stessi e gli altri non sembrano più possibili. Ma vi è una possibilità di salvezza per l'essere umano che non appartiene al tessuto sociale, bensì all'individualità: una salvezza che risiede in piccoli gesti individuali, gesti quotidiani semplici e minimi di bene, come gesti di rispetto, di cura o di considerazione dell'altro. Sono gesti come questi che hanno un alone luminoso, che sprigionano dei singoli raggi che si rifrangono fugacemente sul reale. Se non possiamo incidere sul *tutto*, a causa della distanza dei poteri e della loro intangibilità, possiamo incidere sul nostro singolo ambito di vita, ovvero su quello che dipende dalla nostra singola responsabilità e volontà⁷. Leggiamo da un testo incluso nella raccolta *Notti di pace occidentale*, ma esterno al poemetto eponimo: «Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima/ combatti nonostante il tremore». L'autrice non sceglie dunque la resa, la rassegnazione: nonostante la paura sceglie di combattere. Arrivo ad un punto centrale di questo discorso: *Notti di pace occidentale* è un esempio di poesia civile contemporanea di alto profilo, in cui l'impegno civile non è proposto con arroganza, ma al contrario prende corpo tenuemente insieme al formarsi delle parole, al nascere dei suoni e dei ritmi. Ed è proprio da qui che scaturisce la potenza del poemetto: una potenza che nasce dall'incastro tra grazia del tono del racconto e atrocità del fatto raccontato. Il testo da un lato si fa sferzante critica ad un dominio culturale

⁷ Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, cit.

propagandistico-ipnotizzante e deresponsabilizzante che, imperniato sullo sviluppo economico, occulta le tragedie e, d'altra parte, si scaglia contro l'atteggiamento occidentale di egoismo accumulante, di silenzio e di rassegnazione del singolo individuo che (citando uno dei grandi poeti contemporanei che può essere considerato come iniziatore di una nuova ondata di poesia etica e politica, ovvero Giuliano Mesa) «osserva il naufragio finché diventerà probabilmente egli stesso naufrago».

Lo stesso spazio di meditazione sul linguaggio che si apre nel testo è spazio d'impegno etico e civile. In una realtà di guerra, anche il linguaggio, spiega l'Anedda, è linguaggio di guerra. Nella nostra società il discorso stesso è guerra. La guerra è assorbita dalle parole stesse. La parola si fa arma, si fa "parola contro" e mai "parola verso" qualcosa o qualcuno. Ci si trova dinnanzi ad una vera e propria «umiliazione di un linguaggio». Quella stessa parola che l'autrice supposeva essere forte, ampia, slanciata verso la conoscenza delle cose, ora è vista come logorata, disseccata. Leggiamo a tal proposito: «Pensavo la parola più ampia/ così forte da scuotere il cespuglio di ogni suono/ la sentivo veloce nella gola: uno slancio/che avrebbe riconosciuto nelle cose/ una sapienza priva di fulgore». Leggiamo ancora all'interno della raccolta *Notti di pace occidentale*, in un testo esterno al poemetto eponimo (si tratta di un testo dedicato alla morte di Amelia Rosselli scomparsa l'11 febbraio del 1996): «Non ho voce, Né canto/ma una lingua intrecciata di paglia/una lingua di corda e sale nel pugno chiuso», una lingua che si muove «dal buio al buio/ per chi resta/per chi ruota».

Lo scrivere diventa arduo. L'autrice è riluttante proprio perché sa di dover attingere a quella stessa lingua che si fa quotidianamente gesto violento e che ha perso innocenza. Leggiamo a tal proposito: «Non esiste innocenza in questa lingua/ascolta come si spezzano i discorsi/come anche qui sia guerra/ diversa guerra/ ma guerra-in un tempo assetato.//Per questo scrivo con riluttanza/con pochi sterpi di frase/stretti a una lingua usuale». Nonostante la riluttanza della scrittrice di fronte al linguaggio, la poesia sgorga e la sua potenza sembra *spaccare* il linguaggio, rigenerandolo, riconnotandolo, rinfuocandolo. Leggiamo a tal proposito dal poemetto: «Scrivo con pazienza/ all'eternità non credo/ la lentezza mi viene dal silenzio/ e da una libertà-invisibile-/ che il Continente non conosce/l'isola di un pensiero che mi spinge/ a restringere il tempo/ a dargli spazio/ inventando per quella lingua il suo deserto.//La parola si *spacca* come legno/ come un legno crepita di lato/ per metà fuoco/ per metà abbandono»⁸. La poesia è presentata in questo poemetto come forza che spinge, che preme sulle barriere, sugli ostacoli. Riesce a creare attorno a sé un vuoto, un deserto, un luogo di «quiete altra» in cui la lingua può rinascere rinvigorita. È spazio di libertà che si apre in una realtà che è negazione della stessa. La poesia, come la morte, scuote il tempo e lo spazio. Come la morte è l'intangibile, l'invisibile che si spalanca a noi. Leggiamo: «Forse se moriamo è per questo?/ Perché l'aria liquida dei giorni/scuota il tempo e gli dia spazio/ perché l'invisibile, il fuoco delle attese/ si spalanchi nell'aria/ e bruci quello che ci sembrava/il nostro solo raccolto?».

⁸ Il corsivo è nostro.

Nella lingua poetica dell'Anedda vi è un rigore etico che diviene specchio della sua relazione con gli uomini e col mondo che è relazione etica, quella relazione che Wittgenstein, nella *Lecture on Ethics* del 1929, definisce come *non sensical*, ineffabile e tuttavia esistente. Il rigore etico-linguistico dell'Anedda è prima di tutto rigore verso la conoscenza. Le parole cercano la precisione, la sincerità: una *verità etica* che diventa ancora più necessaria in un mondo dove le cose visibili e i segni occultano, dove l'informazione non dà conoscenza e dove si fa sempre più ampia la voragine tra esistenza, conoscenza e verità etica.

Come afferma Giuliano Mesa, in un saggio intitolato *Ad esempio. La scoperta della poesia*, uscito in Germania nel 2007, nella nostra società la *funzione della poesia* diviene essenziale: da un lato la poesia riconnota il linguaggio e dall'altro permette di conoscere, di scoprire tutto ciò che è nascosto, cancellando le falsificazioni a cui è sottoposta la conoscenza. Il poemetto dell'Anedda assolve pienamente a questa funzione: oltre a riconnotare la lingua, scopre, svela, schiude il non conosciuto, il cancellato e il rimosso. Vorrei concludere riportando un ultimo testo del poemetto: «Anche questi sono versi di guerra/composti mentre infuria, non lontano, non vicino/seduti di sghembo a un tavolo rischiarato da lumi/mentre cingono le porte di palme/ anche questo è un canto verso Dio/ che chini lo sguardo su noi vermi e ci travolga/ amati e non amati./Non una tregua – un dono-/ per questa terra folgorata».