

GEOGRAFIE.

LA SCRITTURA COME ESERCIZIO

Giancarlo Alfano

1. In un libro che ha profondamente segnato anche gli studi letterari, Franco Farinelli ha proposto alcuni anni fa una folgorante mitologia della carta geografica: Ulisse, facendo penetrare nell'occhio ebbro del ciclope la sua trave appuntita avrebbe imposto per la prima volta la violenza del compasso al volto sino ad allora informe della Terra. In questo modo il *kuklôps*, figlio di Gea, veniva ridotto a *kuklos*, l'organismo circoscritto a figura geometrica, e l'occhio unico del vivente veniva convertito in punto centrale dal quale poteva finalmente dispiegarsi la leggibilità matematica del mondo. Col gesto violento di Ulisse terminava l'epoca dell'incantamento naturale e si apriva il tempo mensurale del controllo, della razionalità dispiegata, della conquista dello spazio; di lì sarebbe venuta la prospettiva centrale, che col suo nuovo unico occhio avrebbe incatenati l'uno all'altro l'osservatore e la raffigurazione, facendo sì che la temporalità plastica delle tre dimensioni si componesse nella bidimensionalità senza tempo della tavola.¹

È utile partire dalla storia culturale della *Geografia* di Farinelli per provare un attraversamento di quella particolarissima storia naturale che Antonella Anedda ha proposto in *Geografie*: due libri che in una ideale biblioteca per ordine alfabetico dei titoli sarebbero posti fianco a fianco e che propongono, ognuno a suo modo e ciascuno dentro il suo proprio sistema di riferimenti concettuali, due forme di meditazione sul rapporto degli esseri umani con ciò che li circonda.

Farinelli riassume lo sviluppo della civiltà occidentale come tensione verso la pensabilità matematica che vuole tradurre le increspature, i vuoti, le faglie del reale nell'isotropismo continuo e omogeneo dello spazio euclideo; Anedda si prova invece in un esercizio che riconduca sulla pagina tipografica, anch'essa realizzata sulla base delle tre proprietà euclidee, l'esperienza del discontinuo, del sobbalzo, della deviazione, e che, per questa via, giunga a riconoscere – come proverò a mostrare (cfr. § 3) – una sorta di grande *politeia* della Natura.

¹ Cfr. Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

Se affianco questi due libri non è dunque per contrapporre alla razionalità geometrica della cartografia un presunto primato del vissuto, ma al contrario per suggerire la complementarità tra l'istanza che ci induce a privilegiare l'ordine del visibile mensurale – fissato dal perimetro della riga e dal metro del compasso – e l'altra istanza, che ci spinge invece verso un pensiero che sia esperienza dello spazio: Aristotele e Teofrasto insieme; Kant, questa volta, non letto insieme a de Sade, ma con Humboldt.²

2. L'invenzione mitologica di Farinelli fornisce anche una declinazione inedita del gioco di parole che tiene insieme, con una semplice inversione, geografia ed egografia, scrittura del mondo e scrittura dell'io, riconducendo alla potenza nomotetica del *cogito* («ego cogito ergo ego sum») il dispiegamento razionale della carta, capace di trasferire il globo sugli assi cartesiani delle parallele e dei meridiani. All'opposto, in *Geografie* la scrittura dell'io si realizza come esperienza del vivere, implicazione del soggetto col mondo e sua conseguente iscrizione *in* esso. Questa, del resto, sembra una tendenza istitutiva dell'intero lavoro poetico di Antonella Anedda, se è vero che possiamo coglierne le tracce sin dal suo primo libro, *Residenze invernali* (1992), dove per esempio si legge un componimento sul «mare» che «alza rovina» nei «nove giorni» durante i quali infuria il «maestrale»: la scena del paesaggio marino in burrasca si motiva, proseguendo la lettura, con la successiva immagine del faro, «solo raggio lontano» che «guida il traghetto»; qui, sul «ponte» si trova infine collocato il soggetto, il cui «pensiero si riduce | a passo sconosciuto di controllo».³ Se pure questi versi propongono l'io come *pensiero*, si tratta però di un pensiero implicato nello spazio esterno, anche quando sembrerebbe potersi rifugiare nella intimità della casa, giacché – come ancora ingiunge il primo libro – bisogna fare «in modo di abitare dove si accatista il gelo».

Si spiega così la centralità della variazione atmosferica nell'opera di Anedda, quella che Riccardo Donati ha di recente chiamato la sua «complessa meteorologia».⁴ Si spiega cioè come esposizione all'aperto, se non addirittura *estimità*, relazione intima con ciò che è fuori. Nelle prime pagine di *Geografie* ne troviamo una forma di ripercussione attenuata, peraltro realizzata ancora attraverso la «figura» del *Traghetto*:

Se sei su un traghetto e piove e il mare è calmo e dall'oblò vedi solo acqua e cielo, potrà

² Mi riferisco al celebre saggio di Jacques Lacan, *Kant avec Sade*, «Critique», 191 (1963), pp. 291-313.

³ Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

⁴ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 42.

succedere che una singola goccia sul vetro si biforchi in due laghi diversi e poi ancora in fiumi e si scomponga e ricomponga in un continente a parte.

Puoi confrontarla con quella riportata sulla cartina geografica. Puoi procedere all'anamnesi palpando la mappa seguendo con le dita le traiettorie. L'oblò è macchiato di salsedine, il vetro è opaco, all'alba è latteo prima che con la luce si faccia strada il vero mondo oltre la balaustra del ponte: saline e allevamenti di pesci con lunghe canne e reti, altre navi in rada. È allora che bisogna lasciare la cabina prendere i bagagli e uscire.⁵

Per quanto chiuso nel perimetro confortevole della cabina, al riparo dal vento e dalla pioggia, il soggetto è chiamato al rapporto col fuori attraverso la mediazione dell'oblò. Altro che trasformarsi in camera ottica, in finestra del dominio prospettico (com'è stato proposto in chiave di ricostruzione della metafora ottica da Gérard Wajcman nel suo *Fenêtres*),⁶ lo spazio di visione sull'esterno si tinge dei tratti mutevoli dell'aperto, col movimento della goccia di pioggia che evoca a sua volta il tracciato di una mappa. "Cartografia in movimento", il tracciato della goccia non va intesa come fissazione regolata dei punti offerta all'immobile visione dell'intelletto. Al contrario, questa «cartina geografica» chiede al soggetto il suo coinvolgimento fisico, imponendogli di procedere *palpando*, cioè nell'esposizione tattile al mondo, ossia nella estimità, lungo «traiettorie» in continua evoluzione, che volta a volta si *scompongono* e *ricompongono* in «continente».

In una prosa che, per riprendere un'intuizione di Andrea Cortellessa,⁷ illimpidisce «per gradi» sino a defluire verso un basso che è in realtà vettore ascensionale, Anedda trasforma la mappa in esperienza temporale. Collocato sull'intercapedine tra interno della cabina (*analogon* della chiusura dell'"io") ed esterno atmosferico, il soggetto è sottoposto a un attraversamento dei segni, cioè a una esperienza temporalizzata della concettualizzazione astratta, il cui esito risulta infine un'«anamnesi»: il racconto della propria storia sintomale.

3. Rispetto alla trave nell'occhio occidentale che istituisce la geografia, le geografie plurali di Anedda (ripeto: non contrappositive, ma complementari per quanto non complanari) presuppongono dunque una fisionomia del soggetto come riverbero del mondo, continuità col mondo. Da questo punto di vista mi sembra significativo che l'autrice abbia dedicato anni recenti della sua attività allo studio di Leopardi e dei Darwin, nonno Erasmus e nipote Charles.⁸ Per spiegare la nuova declinazione di un rapporto, quello con Leopardi, che è riconoscibile come antico nel lavoro di

⁵ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2020, pp. 14-15.

⁶ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004.

⁷ Andrea Cortellessa, *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 526.

⁸ Cfr. Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

Anedda,⁹ non trovo di meglio che ripetere le parole di Sergio Finzi, psicoanalista, teorico e co-fondatore della rivista «Il piccolo Hans», che in un libro del 1989 (non mi risulta tra le letture della poetessa) osservava che «l'oscillazione di [Charles] Darwin tra due espressioni: *a place in the economy of nature* e *a place in the polity of nature*, ci permette di evidenziare come non si tratti nel suo pensiero di picchiare i bordi di una “nicchia” per ogni essere vivente». ¹⁰ Altro che ridurre gli animali dentro una teca ordinata per morfologie o consanguineità, in questione per Darwin – suggerisce Finzi – era la possibilità di valutare in che modo «per il picchio» e «per l'essere parlante», a ciascuno secondo il proprio modo, si possa presentare l'accesso a un comune «diritto di cittadinanza nella natura».

Una coappartenenza alla grande repubblica degli *animantes*, si potrebbe dire con Lucrezio, il quale, come Darwin, non contrapponeva gli “animali” agli “uomini”, ma immaginava una comune *civilitas* di tutti i viventi, cioè coloro che sono dotati di *animus* e che pertanto sono costitutivamente esposti al mutamento, o meglio a quel che il grande Latino chiamava il *clinamen*.¹¹ La consentaneità col fatto di trovare un posto in questa comunità animata mi sembra conclamata in un componimento da *Il catalogo della gioia* (2003):

Ramarri, lucertole: una in particolare tra le pietre di Paestum
sotto il sole svelata dallo spavento. «Io sono te» le ho detto con
la mia lingua divisa. Aveva il corpo grigio, solo sul dorso la
pelle era verde-chiaro come se le fosse cresciuto un pezzetto di
prato, lo stesso che si muoveva sotto i templi e il passato
(loro e mio e delle mille lucertole e ramarri) con fili di erba
elettrici-morti
morti e lentamente nuovamente verdi.¹²

Qui l'evidenza archeologica si anima – attraverso la salienza improvvisa del ramarro (memore, nel calore estivo, del suo consanguineo dantesco e montaliano) – del movimento che con sé porta tutto ciò che è macchiato dai segni del tempo. Per questa via si articola anche la compassione per il vivente attraversato dalla Storia e ridotto prima del tempo a una delle sue possibili effigi di Natura. Come in questo componimento da *Historiae*:

Oggi penso a due dei tanti morti affogati

⁹ Mi limito a ricordare Ead., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

¹⁰ Cfr. Sergio Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989, p. 94. L'opera è stata ristampata da Luca Sossella Editore nel 2018.

¹¹ Lucrezio e Leopardi sono nominati in coppia anche da Damiano Frasca, recensione a *Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), p. 167.

¹² Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 46.

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.¹³

Memore della celebre *Ariel's Song* nella *Tempesta* shakespeariana, e più precisamente dell'immagine variamente ripresa da Eliot, Joyce e Montale,¹⁴ questo componimento dilata le parole di Tacito aprendosi in una meditazione sul mare come luogo popolato dall'esilio. Ripensando alle terribili vicissitudini del nostro presente, la voce poetante riconosce nella comunità dei viventi (umani, animali, piante, cioè quel che oggi diremmo la *biosfera*) la materia delle metamorfosi: comunità dei morti e dei vivi senza resurrezione della carne in cui il picchio e

¹³ *Esilii*, in Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 35.

¹⁴ Questa la *Ariel's song*: «Full fathom five thy father lies | Of his bones are coral made | Those are pearls that were his eyes | Nothing of him that doth fade, | But doth suffer a sea-change | Into something of rich and strange. | Sea-nymphs hourly ring his knell» (William Shakespeare, *The Tempest*, vv. 397-403, in William Shakespeare, *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, general editors Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, associate editors Francis X. Connor, Rory Loughnane, Anna Pruitt, assistant editors, Sarah Neville, Will Sharpe, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 3086). Questo il richiamo eliotiano: «those are pearls that were his eyes. Look!» (*The Waste Land*, v. 48, in Thomas S. Eliot, *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922, p. 13). Questa la ripresa di James Joyce, all'inizio dello *Ulysses*, quanto Stephen esce dalla Torre insieme a Buck Mulligan e, mentre si sta per recare a scuola, sente due uomini che commentano, guardando il mare: «There's five fathoms out there [...] It'll be swept up that way when the tide comes in about one. It's nine days today» (James Joyce, *Ulisse*, introduzione generale, traduzione, note e apparati critici di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021, p. 96). Questo il celebre verso di Montale (che però ne è una ripresa in chiave tecnologico-fotografica): «e poi? Luce di lampo || invano poté mutarvi in alcunché | di ricco e strano. Altro era il tuo stampo» (*Il ramarro, se scocca*, vv. 12-14, in Eugenio Montale, *Le occasioni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 147).

l'essere umano apprendono di essere consanguinei del ramarro e del filo d'erba, sempre sul punto di calcificarsi, stingersi in minerale.

4. «Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il tempo», dice l'anonimo manzoniano. Rispetto a questa lotta, inevitabilmente destinata al fallimento, *Geografie* suggerisce di «contrapporre gli spazi senza tempo» al tempo spazializzato della scrittura narrativa, sostituendo la «distesa, la prospettiva, l'orizzonte» della geografia a quella «spirale» della storia che tante volte sembra ci si stringa al collo e, impedendo alla voce di staccarsi dalla gola (*haesit faucibus vox*), ci costringa all'angoscia.¹⁵ E in effetti *Geografie* parte dalla evidenza dell'angoscia, dal suo istituirsi fisicamente nel soggetto come «nausea» e sgomento: cioè, rispettivamente, avvertimento della rotazione della terra, che ti coglie allo stomaco e ti consegna alla vertigine, e consapevolezza della nostra impermanenza rispetto ai luoghi. Rispetto a questo rapimento, l'istantanea certezza del fugace (*tempus fugit*, da sempre), la geo-grafia di Anedda non contrappone però la solidità della geometria cartografica; essa al contrario, come dicevamo in apertura, si propone come esperienza, cioè come movimento (*clinamen*). In questo modo il tempo può essere restituito al soggetto come forma istitutiva della scrittura, la quale rivela così la sua più profonda natura di esercizio.

Ci sono vari elementi che permettono di definire *Geografie*, se non forse l'intera opera di Anedda, come un esercizio: nel senso proprio (anche se non religioso confessionale) degli *esercizi spirituali* di Ignazio, la cui parentela con la plurisecolare storia delle tecniche della meditazione in quanto costruzione mentale (*fictio*) di un'immagine, fu riconosciuta a suo tempo da Roland Barthes in un saggio ancor oggi imprescindibile ed è stata poi confermata da una imponente bibliografia, di cui mi fa piacere ricordare almeno i nomi di Hans Belting, David Freedberg, Mary Carruthers e, qui in Italia, Lina Bolzoni.¹⁶ Che la scrittura prenda l'abbrivo dal racconto di viaggi realmente realizzati, o che insomma alla sua base ci possano essere delle occasioni autobiografiche conta poco rispetto al fatto che essa realizza, per via di immagine mentale (ossia per via di meditazione), una *anamnesi*,

¹⁵ Anedda, *Geografie*, p. 82.

¹⁶ Cfr. Roland Barthes, *Loyola*, in *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi 1977, pp. 27-64 (ed. or. Paris 1970), nonché, per una lettura analitica, Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992; cfr. inoltre: Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (ed. or. Berlin 1981); David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. Chicago 1989); Mary Carruthers, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (ed. or. Paris 2002); Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

proponevo in precedenza, così da mettere in opera una teoria del sintomo, un movimento mentale intorno alla evidenza del guasto singolare.

Non è difficile trovare evidenze sintattiche e lessicali di questo rapporto: come mostra, per esempio, il fatto che la prima prosa di *Geografie* s'intitola *Considera*, invitando appunto a una allucinazione controllata che metta il soggetto innanzi al mondo («Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni»). O come mostra la prosa intitolata *Valle, pozza d'acqua* che mette in scena la progressiva messa a fuoco della Storia collettiva (la strage nazista del 12 agosto 1944) a partire da ricordi personali, prima una caduta e poi un bagno in una pozza d'acqua, che ritmano il racconto di una passeggiata in montagna realizzata in un giorno estivo che, si scopre all'improvviso, coincide proprio (12 agosto 2019) con la ricorrenza di quel terribile episodio. E si osservi che la messa a fuoco viene scandita dall'anafora *Ricominciamo* che è il più chiaro indizio dell'applicazione, non meno dolorosa per il fatto di essere artificiale, della mente intenta a soddisfare il compito che si è assegnata:

[...] Nel tratto che separava un dirupo da una pozza d'acqua dolce dove si poteva nuotare, la mente ha calcolato male lo sforzo [...]. Il corpo si è sbilanciato ed è caduto in un fosso [...] Non ero il paesaggio ma una mosca catturata [...].

Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse si ero un pezzo di paesaggio. L'acqua freddava la testa bruciante, l'assenza di sale lisciava il petto, la schiena [...].

Ricominciamo. La pozza d'acqua dolce non è lontana da sant'Anna di Stazzema, un paese tra i platani dove il 12 agosto 1944 i nazisti uccisero per rappresaglia donne, vecchi, bambini.¹⁷

Un'analogia conferma arriva anche dalla scelta dei temi, e più precisamente dalla tematizzazione della scrittura come esercizio. Lo mostra la prosa *Appostamento*, in cui si spiega che questo termine, di origine militare, rende lo «spiare le modificazioni, vederle meglio, più profondamente, più intensamente» così da consentire alla visione di trascorrere di luogo in luogo e di tempo in tempo: «Dove siamo? Dove sono se non nella memoria di un giorno di pioggia come questo di oggi in cui ho attraversato (che mese era? dicembre? dicembre), un piccolo giardino di periferia».¹⁸ Mano a mano che l'esercizio dell'appostamento si svolge, il soggetto "in esercizio" entra in risonanza con lo spazio esterno e con l'insieme del vivente, sintonizzandosi con ciò che un taoista chiamerebbe l'impermanente e che qui possiamo considerare il comune consistere nella cittadinanza della natura. «Ricominciamo» è del resto la parola ultima di *Geografie*, significativamente utilizzata come sigla conclusiva del grande tema del tempo, lo *Sgretolarsi*, termine

¹⁷ Anedda, *Geografie*, pp. 11-12.

¹⁸ Ivi, p. 18.

che dà il titolo a una delle prime prose del libro e appunto a quella di chiusura, mettendo così in tensione la definizione iniziale, «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento», e l'affermazione con cui il libro giunge al termine: «Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. | Ricominciamo».¹⁹

È evidente che la ripresa dell'ingiunzione a *ricominciare* significa l'interminabilità della scrittura, la sua natura di esercizio che richiede un'applicazione devota. Ed è a mio avviso impressionante l'affinità tra questa idea della scrittura e le analoghe considerazioni sviluppate da Eugenio Turri, illustre geografo, e per certi versi maestro di Franco Farinelli, che all'inizio di un suo libro intitolato *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro* ha scritto così:

Le parole richiamano ora quel mattino, fanno rivivere quella disperazione. Ma sono soltanto parole. Non c'è più la sofferenza fisica della carne, l'afa senza tregua, la sensazione irritante del vento e del deserto, il patimento dell'animo, la perdita di ogni ottimismo vivendo il dramma geologico, l'accumularsi degli strati di sabbia che affioreranno un giorno per formare conglomerati di arenarie nelle pianure desolate. Le parole vestono le immagini, non sono la verità. Eppure solo quelle ci restano di quel mattino. Come il vento, che non si vede ma costruisce le dune che danno forma al deserto. | Il vento sono le parole, le dune e il deserto la verità vestita di parole.²⁰

Di fronte al dramma della geologia, sotto forma di erosione eolica o di aggressione delle maree al profilo delle coste, l'essere umano si affida all'esercizio della scrittura per poter cogliere il proprio rapporto non solo col picchio e l'istrice, ma anche con la felce e il lichene, e addirittura con la roccia e il granello di polvere. «Orofilia come desiderio di essere elementi della natura», scrive ancora Turri:²¹ desiderio di salire sulla vetta di una montagna non per segnare il confine tra le cose col perimetro del compasso, ma per riscoprire nel proprio scheletro gli stessi minerali del profilo dolomitico, per riconoscere nella punta del proprio orecchio il residuo, ormai inutile, di ciò che consentiva all'antico animale da cui discendiamo di muovere il suo apparato uditivo e così orientarsi meglio nello spazio.²²

Scrittura come esercizio, dunque, per apprendere a stare nel collasso, in quello sgretolarsi che Antonella Anedda ha fermato in una delle più belle immagini del

¹⁹ Ivi, pp. 21 e 154.

²⁰ Eugenio Turri, *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro*, con una prefazione di Gilberto Lonardi, Verbania, Tararà Edizioni, 2005, p. 3. Il nome di Turri parrà più pertinente, nel caso di Anedda, a chi ne conosca l'importanza anche per Andrea Zanzotto. Sulla presenza del quale in *Geografie*, cfr. le parole di Damiano Frasca: «il genio interiore che dà forza a *Geografie* è forse zanzottiano, del Zanzotto di *Galateo in bosco*, con l'interrogarsi del rapporto tra storia e paesaggio e con l'immagine della natura che fagocita e, a suo modo, protegge le tracce dell'umanità» (Frasca, recensione a *Geografie*, p. 167).

²¹ Turri, *Taklimakan*, p. 16.

²² Cfr. Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, p. 98.

suo libro, con la quale possiamo concludere questo breve omaggio a un'autrice che ha saputo riscoprire la meditazione come arte del movimento della mente:

Lanugine

C'è molta luce nella stanza. Anch'io sono di troppo, meglio allontanarsi fino al bordo dove il davanzale si scurisce, dare il dorso alla polvere consegnarle un'unghia, la miccia dei capelli, diventare il nodo di lanugine che sposta da un capo all'altro della casa il suo peso fino a perderlo.

Una nube trotta nel cielo mattutino, il resto dell'aria rovista fino all'acqua che si semina in pioggia, non m'importa del colore austero dei secchi, delle pentole gialle sulla credenza.²³

Nella propria dimora abituale, tra gli oggetti consueti e inoffensivi ci si colloca sul limite della stanza (come Turri sulla vetta) per meglio osservare il proprio evolvere in unghia, capello, e infine lanugine che si disfa muovendosi, e a sua volta si ritrova aria e acqua, pioggia che cade. Un resto. Le *Geografie*, cioè appunto le scritture dello spazio insegnano al soggetto il suo stare nel movimento del tempo. Che svanisce.

Bibliografia

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

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

Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.

Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2020.

Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

Barthes, Roland, *Loyola*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi 1977 (ed. or. Paris 1970), pp. 27-64.

Belting, Hans, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (ed. or. Berlin 1981).

Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a*

²³ Anedda, *Geografie*, p. 85.

- Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Carruthers, Mary, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (ed. or. Paris 2002).
- Cortellessa, Andrea, *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, pp. 526-527.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Eliot, Thomas S., *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922.
- Fabre, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992.
- Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Finzi, Sergio, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989 [rist. Luca Sossella Editore, 2018].
- Frasca, Damiano, recensione a *Geografie*, in «Allegoria» 84 (2021), p. 167.
- Freedberg, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. Chicago 1989).
- Joyce, James, *Ulisse*, introduzione generale, traduzione, note e apparati critici di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021 (ed. or. Paris 1922).
- Lacan, Jacques, *Kant avec Sade*, in «Critique», 191 (1963), pp. 291-313.
- Montale, Eugenio, *Le occasioni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 107-192.
- William Shakespeare, *The Tempest*, in Id., *The new Oxford Shakespeare. The complete works*, general editors Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan, associate editors Francis X. Connor, Rory Loughnane, Anna Pruitt, assistant editors Sarah Neville, Will Sharpe, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 3069-3131.
- Turri, Eugenio, *Taklimakan. Il deserto da cui non si torna indietro*, con una prefazione di Gilberto Lonardi, Verbania, Tararà Edizioni, 2005.
- Wajcman, Gérard, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004.