

«IN CUCINA SI HA L'IMPRESSIONE DI  
SOPRAVVIVERE»  
CONTATTI TRA ANTONELLA ANEDDA E  
MARTHA ROSLER

*Patricia Peterle*

*1. Premesse*

*«io volevo da sempre capire il fuoco che  
non ha misura, che si propaga e si alza»  
(Antonella Anedda, *Geografie*)*

Lo spazio domestico è certamente uno dei topoi dell'arte contemporanea. Spazio che custodisce e, a sua volta, alimenta quel fuoco – forse perduto o addirittura mai posseduto – che è la relazione col mistero di cui vive la letteratura e che affiora in ogni pagina letteraria. Spazio, questo, anche della condivisione, cioè di un'esperienza segnata profondamente dal dialogismo, dal desiderio dell'altro; un approccio dunque relazionale che si compie anche nel tempo dell'osservazione degli oggetti, della descrizione e, soprattutto, dell'ascolto.

Il mistero ci arriva tramite i fili di una storia, ma paradossalmente è proprio in essa in cui il mistero ha nascosto il fuoco. È da questa problematica che prende le mosse il primo saggio di un prezioso volume come *Il fuoco e il racconto* di Giorgio Agamben. E si chiede Agamben: «Ma in che modo un elemento, la cui presenza è la prova inconfutabile della perdita dell'altro, può testimoniare di quell'assenza, scongiurarne l'ombra e il ricordo?».<sup>1</sup> Ci si potrebbe ricordare allora di un racconto di Walter Benjamin, amico di Scholem, dall'emblematico titolo *Tracciato sulla mobile polvere*, in cui un signore col suo bastone di mogano, seduto, lo teneva e lo muoveva e trascinava leggermente la sabbia disegnando delle lettere: «Sfiorava la sabbia: O e pensavo ad un frutto [...] I e mi vergognavo come accanto a qualcosa di proibito [...] ma questi segni s'intrecciavano l'uno nell'altro [...] e il

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014, p. 14.

primo cominciava già a svanire sotto molti tratti, quando nascevano gli ultimi». <sup>2</sup> La lingua è allora il filo, una specie di sonda che resiste nella sua precarietà («Lascio che si accumulino la polvere, non la scuoto dai tavoli, dal bordo delle sedie. Mi oppongo a questa inutile fatica»); <sup>3</sup> «Non esiste innocenza in questa lingua / ascolta come si spezzano i discorsi [...] La parola si spacca come un legno / come un legno crepita di lato / per metà fuoco / per metà abbandono»); <sup>4</sup> forse per questo, si legge un po' più avanti nelle pagine di Agamben che scrivere significa non a caso contemplare la lingua. <sup>5</sup> Ed è lo stesso Benjamin, in un testo del 1929, ad affermare che il mistero è solo possibile quando esso lo si ritrova nella vita quotidiana, cioè: «grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile quotidiano». <sup>6</sup> La percezione del quotidiano è sorgiva nella sua opacità, nella sua irriducibilità al senso.

## 2. «Un abbandono fuori di noi»: il gesto dell'ascolto verso l'altro

E vorrei usare il linguaggio *per bisogno*, come si usa un oggetto quotidiano: tavolo, sedia, cappotto. Usarli senza gioco, senza rito, senza allusione, solo con il discernimento del senso e dell'ascolto: le parole degli altri, le nostre, il grido del lattaiolo al mattino. <sup>7</sup>

Limare, togliere il non necessario fino a estinguere me è forse una delle lezioni insegnate da Amelia Rosselli ma anche da Kafka. Parlare agli oggetti «legati / a un abbandono fuori di noi» è una delle dichiarazioni di poetiche trovate fin dai suoi esordi in *Residenze invernali*. Ecco come lo spazio di certa intimità, semplici indizi di un vissuto («cappotto disteso», «cestino con ancora una mela») penetrano e costituiscono gli innumerevoli fili della trama di una vita, di quella solitudine umana. In tal senso, gli oggetti assumono un ruolo più che rilevante, proprio perché portano con sé intrecci affettivi e simbolici. «Non parlavo che al cappotto disteso» è un verso che spalanca lo spazio per niente passivo degli

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2010, (ed. or. Frankfurt am Main 1972) III, p. 401.

<sup>3</sup> Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Garzanti, 2012, p. 81.

<sup>4</sup> Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 16-17.

<sup>5</sup> Si rimanda alla prefazione della traduzione brasiliana di *Il fuoco e il racconto* di Patricia Peterle e Andrea Santurbano, *Pensamento e poesia: ética e política*, in Giorgio Agamben, *O fogo e o relato*, São Paulo, Boitempo, 2018, pp. 7-25.

<sup>6</sup> Benjamin, *Opere complete*, III, p. 211.

<sup>7</sup> Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi Editore, 1997, p. 53.

oggetti, che non subiscono l'azione – non si tratta di un parlare degli oggetti<sup>8</sup> – ma sono essi stessi gli agenti di un ascolto. Quel «cappotto disteso» o il «cestino con ancora una mela» non lasciano di parlare dell'io, di quella solitudine e abbandono che sono dei tratti profondi di questa scrittura.

Ora tutto si quietava, tutto raggiunge il buio

Non parlavo che al cappotto disteso  
al cestino con ancora una mela  
ai miei oggetti legati  
a un abbandono fuori di noi  
eppure con noi, dentro la notte  
inascoltati.<sup>9</sup>

Gli oggetti sono, si legge in clausola finale, appunto «inascoltati», ed è qui che si iscrive il gesto estetico ed etico di Anedda, una specie di ospitalità, addirittura ospitalità dell'ascolto. Infatti, la voce della poeta è tessuta e si fa a partire dall'ascolto.<sup>10</sup> L'immagine del cappotto nei versi sopra citati ci riporta immediatamente ad un'assenza, ad un vuoto, confermato poi dall'immagine della mela nel cestino (la scelta di «abbandono» fa da cornice a questo scenario), da cui emerge il tratto di inermità. Anedda così si pone fin dall'inizio nel buio in ascolto, cioè sul bordo di un senso che è anche rinvio, un gesto verso il dialogo; o nelle parole di Rilke in una lettera alla pianista Magda von Hatting, del 1° febbraio 1914: «la convinzione di connessioni e consonanze che non saremmo in grado di comprendere [...] nel mio udito divenuto perfettamente chiaro per il lungo silenzio della notte, si era inciso [...] il profilo di quella gota».<sup>11</sup> Il rivolgersi e mettersi in ascolto è ciò che consente di recuperare un'attenzione verso la dimensione del sensibile e dell'intelligibile. Parlando di questa disponibilità etica, non si può non ricordare un libro come *All'Ascolto* di Jean-Luc Nancy, in cui per il filosofo l'ascolto assume una 'tonalità ontologica' per arrivare a concepire la realtà stessa come una fitta trama singolare/plurale, un vibrante «piegarsi, ripiegarsi

---

<sup>8</sup> A questo proposito si veda il saggio di Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism», 5 (2010), pp. 315-330.

<sup>9</sup> Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Roma, Stamperia Bulla, 1989, p. 15.

<sup>10</sup> Si rimanda ad Antonella Anedda *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*. Milano, Feltrinelli, 2000, p. 150.

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettere a una pianista*, trad. it. di Marco Russo, a cura di Enrica Lisciani Petrini, in «Micromega», 5 (2002), pp. 67-68.

dispiegarsi» di rinvii.<sup>12</sup> E proprio per questo dirà Nancy, l'ascolto (ma anche il suono) non sono veicoli di significati preesistenti, non hanno sensi già dati, ma si svelano come spazi in cui il senso stesso si costituisce. Si tratta di un'altra modalità di pensare e rapportarsi con il senso, cioè l'accadere di uno spazio-tempo, in cui l'ascolto fa sì che il suono sia relazionale,<sup>13</sup> generando una modalità più che singolare del corpo di chi si mette appunto in ascolto. Essere all'ascolto, pertanto, significa essere al contempo fuori e dentro, c'entra allora con l'idea di spartizione, condivisione, partecipazione e contagio.

Una volta identificata questa strada dell'ascolto, le altre voci diventano un'esigenza inevitabile. Dalla lettura di un testo della letteratura russa, che le è più che cara, lei stessa si interroga a partire dai *Fratelli Karamazov* su cosa può stare accanto alla ferita della sofferenza, su cosa si può opporre al male. Le risposte trovate riecheggiano tale posizione una volta che le risposte non vanno nella direzione folle del rancore, ma vanno verso la «totale alterità di un gesto». Non bastano ormai più i buoni sentimenti, il credere in un ipotetico umanismo per sempre fallito. La mitezza, o forse leggerezza, è già presente nel titolo di questo brano, «Mangiare frittelle», che implica una condivisione, un contagio: un dono per un abbandono. Cioè, *l'hic et nunc*: «Le frittelle, il tempo quieto dell'*epulum* sono l'improvviso azzerarsi di una distanza, sono le cose, le parole senza recinto. Sono cibo e voci di bambini che gridano "Urrà per Karamazov"».<sup>14</sup>

Questo stesso libro, *Cosa sono gli anni*, può essere letto fin dal titolo (un'eco di *What are years* [1941] di Marianne Moore) come un gesto che esige la presenza degli altri, cioè di autori e personaggi che hanno segnato e sono diventati veri e propri compagni di scrittura. I ventuno scritti che lo compongono possono essere definiti come interstiziali perché non rientrano in nessun tipo di categoria classificatoria, essi al contempo sono frammentari, diaristici, saggistici, a volte col tono del racconto, ma il tutto condito in questa «zona di indistinzione» con il pizzico inevitabile del poetico.<sup>15</sup> La sua voce in queste pagine si fa insieme a quelle di Kavafis, Moore, Dickinson, Rublëv, Madel'stam, Cvetaeva, Rilke, Achmatova, Pasternak e tanti altri che popolano gli innumerevoli incontri di carta. Non è una semplice cosa che il libro successivo sia un altro libro di incontri, uno stare ancora insieme, in cui chi dice "io", porta inevitabilmente con sé una piccola costellazione. *Nomi distanti* (1998), in effetti, offre una specie di casa-scrittura, i cui mattoni appartengono a diverse voci che si incrociano. Di fatto, è ancora una

<sup>12</sup> Jean-Luc Nancy, *All'Ascolto*, Milano, Raffaele Cortina, 2004 (ed. or. Paris 2002).

<sup>13</sup> Caterina Verbaro parla di «spazio di relazione» nel suo saggio *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), p. 24.

<sup>14</sup> Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 89.

<sup>15</sup> Emanuele Trevi, *Un cuore spezzato sa aprirsi alla gioia*, in «il manifesto», 17 aprile 2003, pp. 12-13.

volta questo il gesto di Anedda, ma ora abbiamo forse uno spazio più intimo, cioè quello dello scrivere in proprio insieme all'altro, o meglio, stando all'ascolto dell'altro trovare una scrittura interstiziale, né traduzione né soltanto in proprio. Il suo «Libro Segreto» nelle parole di un lettore raffinato e perspicace quale Andrea Cortellessa, pagine di identità rivelatoria e obliqua.<sup>16</sup> Anedda allora sceglie e seleziona testi e autori a lei cari, letture che l'hanno accompagnata e continuano ad accompagnarla, relazioni che vanno oltre la fisicità della pagina cartacea. Un pellegrinaggio attraverso le lingue, il verso e la poeticità dell'altro, o meglio, un'immersione totale attraverso il gesto della traduzione. L'operazione qui sostenuta ha a che vedere con la sopravvivenza dell'altro, ma anche di sé stessa. Un libro strano, di complessa composizione perché accoglie una costellazione di voci, tra cui Tjutčev, Mandel'stam, Pound che formano questo «mare di lingue». Volti e corpi al buio, richiami e risposte, dice la stessa Anedda, che remano verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile. Una piccola raccolta di testi e autori con cui la poeta concretizza e registra l'intensa relazione già esistente, che può diventare una «terza via», terza voce, terzo spazio.

Un rituale (come quello del cucito, il movimento dell'ago e del filo che unisce cose in lontananza) che si ripete sulle pagine, sempre uguale ma sempre diverso, a partire dal testo rivisitato da Anedda, seguito dal testo di partenza in lingua straniera e, infine, da una traduzione che ha circolato o circola, realizzata da un altro traduttore, il cui nome viene indicato. La traduzione stessa diventa la miccia di un altro testo, di un altro destino, apre uno spazio performativo, una sopravvivenza che inevitabilmente produce altra vita.<sup>17</sup> Operazione questa di ospitalità, in cui si offre una possibile abitazione altrove. La presenza dell'intruso contribuisce a forgiare questa lingua sempre inesprimibile, sempre altra: una lingua, un essere che sopravvive a sé stesso.<sup>18</sup> Infatti, come sottolinea Anedda, si viaggia per vedere il proprio viaggio riflesso nel corpo e nel pensiero; e potremmo aggiungere che questo corpo è anche quello del linguaggio: conoscenza, errore e silenzio.<sup>19</sup> Il gioco qui esplorato porta in sé allora qualcosa che continua nel regno del mistero, in cui i movimenti di avvicinamento e allontanamento sono messi alla prova e necessari a questo gioco sfinito. In un testo dedicato a Maria Lai, Anedda citandola pare riferirsi al suo stesso laboratorio: «Chi avrà tra le mani queste pagine bianche potrà forse riprendere il filo di queste memorie, coi propri poeti, i

---

<sup>16</sup> Andrea Cortellessa, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, p. 151.

<sup>17</sup> Si rimanda a Patricia Peterle, *À escuta da poesia*, Belo Horizonte, Relicário, 2023, pp. 191-213.

<sup>18</sup> Si rimanda a Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet, 2007 (ed. or. Paris 2007).

<sup>19</sup> Si rimanda ad Anedda, *Nomi Distanti*, p. 8.

pensieri e i sogni”. L’augurio è quello di un dialogo con “l’altro da sé, fratello e straniero”».<sup>20</sup>



Fig. 1: Maria Lai, *Libro scalpo n.3*, 1987, carta, filo, 23 x 47 cm courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2023

<sup>20</sup> Antonella Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano*, Milano, 5 Continents Editions, 2019, p. 85.



Fig. 2: Maria Lai, *Sogni chiari nel buio*, 2009, filo, spago, stoffa, tempera, velluto, 31,5 x 32 cm  
courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2023

Adele Bardazzi, infatti, nel suo saggio dedicato ad Anedda e Lai, mette in luce appunto il processo, cioè la riflessione del «*in the making*»<sup>21</sup> presente in questi due laboratori, che tocca la grammatica del poetico, anzi le percezioni di determinate strutture-basi di questo stesso linguaggio. C'è un'etica nei confronti di questo altro, c'è un'esigenza della presenza dell'altro che non lo elimina, ma lo riconosce e lo accoglie, scuotendo e facendo tremare le fondamenta del linguaggio. È qui che il significato, precipita da un abisso all'altro, rischiando di perdersi in profondità, in una lontananza; o per continuare con le parole di Anedda nel suo più recente *Geografie* (2021): «Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento» e ancora «Il sonno era arrivato poco dopo, in camera, insieme al vocio di una lingua straniera che spesso è uno dei sonniferi migliori».<sup>22</sup> La complessa performance messa in atto in *Nomi Distanti* mette in evidenza lo spazio sempre più sfilacciato dell'«io»: «Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il

<sup>21</sup> Adele Bardazzi, *The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), p. 105.

<sup>22</sup> Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.

richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile». <sup>23</sup> E ciò si concretizza in versi come: «Verrò quando non sarò più io, ma una ciotola che raccoglie». <sup>24</sup> Un alloggio da lontano che attraversa i nomi, le barche e il riferimento straniante alla ciotola. Mantenimento in modo obliquo e deposizione dell'io pare essere il moto serpeggiante di Anedda. Questo paradossale verso è il primo della sezione dedicata a Emily Brontë in *Nomi Distanti*. Il verbo «verrò» inizia il moto deposizionale del soggetto "io", e l'"io" si trasforma in un contenitore (una ciotola) messo alla disposizione del gesto etico di raccogliere. È quell'"io" la cui esistenza viene appunto data dalla precarietà, come si legge fin dal titolo di *Pelle, polvere* in *Historiae*; qui la pelle è quella caduta sul divano, quella che si perde ogni giorno si sparge, sui mobili, diventando appunto polvere. Un "io", dunque, che, come la pelle del corpo, può solo presentarsi sottoforma di «atomi sparsi». E questa presa di posizione si ripete in più momenti di *Historiae* come in un'altra poesia scelta e letta dalla stessa Anedda in un incontro remoto promosso dall'Università di Siena. Prima però della lettura della poesia, è la stessa Anedda a ribadire la sua presa di posizione: «eppure non ha senso / rimpiangere» <sup>25</sup> l'io:

Nuvole, io

I

Il documento viene salvato, lo schermo torna grigio,  
 lo stesso grigio topo del cielo.  
 Vorrei disfarmi dell'io è la moda che prescrive la critica  
 ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome.  
 Al massimo lo declino al plurale. Dico noi  
 e mi sento falsamente magnanima.  
 Dire voi e tu mi dà disagio come accusare.  
 La terza persona mi confonde ogni volta con il sesso.  
 Alla fine torno all'io che finge di esistere,  
 ma è una busta come quelle usate per la spesa

<sup>23</sup> Anedda, *Nomi distanti*, p. 8.

<sup>24</sup> Anedda, *Nomi distanti*, p. 61. E riprendendo dalla postfazione di Cortellessa: «Ma se ogni traduzione (come la metafora, retoricamente, nella partizione interna della lingua) è una *figura di spostamento*, cioè di *movimento*, ogni poeta è un traduttore» (Ivi, p. 164).

<sup>25</sup> Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 22. Per Stefano Bottero «l'irreparabilità della condizione dell'essere al mondo può essere scorta con la nitidezza di una versificazione che, nel descriverne la processualità ineluttabile, scarta ogni inessenzialità retorica» (Stefano Bottero, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, su *Nuovi Argomenti.net*, 28 ottobre 2020).



piena di verdure o pesce surgelato.  
Io con l'io mi nascondo  
chiamando a raccolta quello che sappiamo:  
abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia.  
Dunque riapro la finestra dello schermo,  
ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera.  
Salvo in una nube l'insalvabile.<sup>26</sup>

Versi in cui riecheggia il titolo della precedente raccolta *Salva con nome*, in cui lo spazio domestico si fa più «aggressivo».<sup>27</sup> Qual io si potrebbe – se fosse possibile – salvare? Non quello aurorale, non il mascheramento «magnanimo» del noi. Quello che sussiste e resiste è appunto l'unica via, cioè la frammentarietà, quei «mattoncini» – ma pure gli oggetti – di un'esistenza cosciente del suo fingere e che proprio per questo riesce a distaccarsi da sé. Un "io" paragonato non ad un oggetto di dimensione sacrale, ma alla busta della spesa, ossia un altro appunto contenitore.

### 3. *Occupare lo spazio: la deterritorializzazione del domestico*

Ma torniamo al cuore del discorso qui proposto.

Nel libro d'esordio, l'aggettivo invernale caratterizza le «residenze» e può pure essere letto come un'allegoria del nostro tempo (la sua stanza), ossia, è carico di una dimensione politica, economica e sociale, come ha ben sottolineato Massimo Raffaelli.<sup>28</sup> Il freddo di un tempo vacuo, anni dopo si anestetizza in una specie di finta tregua in *Notti di pace occidentale* (1999).

Lo spazio intimo della casa, «dove le cose sono più usuali, riconoscibili», acquisisce nel laboratorio poetico di Antonella Anedda un significato altro, più fitto, dal momento in cui è da qui che si guarda e si parla di cose che accadono fuori da esso. È appunto da un 'contenitore' che questa voce viene, da un corpo

---

<sup>26</sup> Il video dell'incontro avvenuto il 4 febbraio 2021, introdotto da Nicolò Scaffai e con la partecipazione di Riccardo Donati è reperibile su YouTube (vedi sitografia).

<sup>27</sup> Gilda Policastro, *La poetica del dettaglio. Su "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, 16 dicembre 2018.

<sup>28</sup> «[...] il titolo poteva alludere al grande freddo d'etica e ideali tuttora perdurante, Antonella Anedda aveva fornito il diagramma di una poesia, sottotraccia, politica che ben la distingueva dalla media dei coetanei» (Massimo Raffaelli, *Prose e versi tra ombra e penombra*, in «il manifesto», 20 aprile 2000, p. 13).

consapevole della sua precarietà. La realtà domestica, alcuni di questi spazi vengono privilegiati in questo laboratorio, come per esempio quello della cucina, rasenta un'esigenza, un'urgenza. È allora dal guscio della casa, spazio di intimità e sensibilmente femminile, che lo sguardo di Anedda attraversa degli abissi.

Sole silenzioso sulle coperte, sui pavimenti  
 sulle tazze della colazione e lo smalto del vassoio.  
 Sì. Non benedetto abbastanza ogni risveglio e vivo  
 non ancora malato non ancora schiavo.<sup>29</sup>

Insieme alle «tazze della colazione», al «vassoio» dei versi succitati appartenenti a *Il catalogo della gioia*, la sua pagina è fatta da una comunità di utensili casalinghi: pentole, busta di plastica (che si fa presente anche in *Dal balcone del corpo*), bottiglie, bicchieri, piatti, lenzuola, cibo, stoviglie, panni stesi, letti, ma anche l'aspirapolvere, il frigorifero, il computer. Oggetti che appartengono ad un quotidiano vivo spesso non leggibile, ma che agli occhi di Anedda sono più che vivi perché portano con sé una loro vita del tutto speciale, un *hic et nunc*, un rapporto. La conoscenza del mondo per dirla con Sereni, allievo di Antonio Banfi, è mediata anche dal coinvolgimento nel mondo, da una rete di relazioni che pian piano si accumula e si intreccia; animando così gli oggetti, la cui vita può essere molto più lunga di quella umana. La parola poetica qui potrebbe avere il compito di riaccendere la fiamma delle cose, di restituire il loro fantasma («le mappe delle parole»);<sup>30</sup> in tal senso l'opera sarebbe «il veicolo stesso dell'inafferrabile».<sup>31</sup>

Oggetti che allora assumono nello spazio del poetico altre significanze, concrezioni. In un testo dedicato a Maria Lai, è lei stessa ad affermare: E «l'ago non è uno spillo, lo spillo è transitorio, punge ma non unisce, l'ago ridà vita al tessuto, trasforma l'inerzia della materia in qualcosa che può avere a che fare e vedere con la vita, la pelle, il cibo».<sup>32</sup> Una voce sottilissima a cui non appartengono però toni di lamentazione, ma la cui potenza viene data dalla capacità reale di esporsi e di mettersi all'ascolto. La tragedia del mondo come si legge in un testo ora in *Cosa sono gli anni* mette in luce la necessità,

<sup>29</sup> Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 16.

<sup>30</sup> Anedda, *Salva con nome*, p. 39.

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 51.

<sup>32</sup> Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti*, p. 93. Ma si potrebbe ricordare anche una sua poesia: «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» (Anedda, *Salva con nome*, p. 65).

«l'incrollabilità della protezione».<sup>33</sup>

In tal senso, lo spazio della casa si apre e si sdoppia divenendo al contempo osservatorio, tana, prigione nonché spazio cimiteriale. E tutti questi significati coesistono perché abitare, al di là di occupare una determinata posizione nello spazio, sta per soprattutto un fitto intreccio di rapportarsi sia con le cose sia con le persone. Più che accogliere corpi, le nostre case accolgono forme di intimità, modi di vita, un piccolo-infinito pugno di vissuto, un'economia degli affetti e della cura. Però parallelamente è anche dentro questo medesimo spazio che si sono costruite e riaffermate delle disuguaglianze nel corso della nostra storia. La realtà può essere detta solo mediante la lingua di un abbondono; perciò, forse «Le parole non significano ma prendono il posto di oggetti e immagini. È la forza, l'altezza di un pensiero che ha bruciato ogni scoria, che ha sconfitto la sua stessa astrazione. Solo così il racconto può essere ascoltato e l'indicibile udito a distanza».<sup>34</sup> Come sottolinea Riccardo Donati, «la *praxis* dell'accudire», questo gesto verso l'altro, diviene in questa scrittura un tratto fondamentale «su cui si fonda il nucleo primario, pratico-poetico, del lavoro di un'autrice da sempre convinta che "l'indifferenza a se stessi può trasformarsi in forza"».<sup>35</sup>

La cucina, allora, ha un posto emblematico e singolare. Se da un lato è appunto spazio per eccellenza dell'intimità, della socialità dentro/fuori le mura, di quel fuoco che va sorvegliato e mantenuto e quindi spazio di protezione dell'io, dall'altro non smette di essere al contempo quello dell'oppressione domestica, silenziosa e invisibile. Risemantizzare il territorio e il paesaggio domestico è la proposta dell'artista americana Martha Rosler in uno dei suoi lavori più noti, cioè, *Semiotics of the Kitchen*, del 1975. In questo video concettuale e femminista, l'artista dietro ad un tavolo spiega l'utilizzo e la funzione di vari utensili organizzati e allineati davanti a lei. Una performance ironicamente didattica che riunisce il vocabolario degli oggetti forse più usati in cucina. Rosler spiega e poi simula l'uso di questi attrezzi e, mentre va avanti pian piano, i toni della voce e la gesticolazione diventano sempre più violenti ed aggressivi. Quella della Rosler è la denuncia di una routine opprimente, di una cucina-prigione. Straniamento e familiarità sono anche le sensazioni provocate da questo video, una specie di distonia che riesce a catturare e a mantenere l'attenzione dinnanzi ad un repertorio ormai troppo noto. Attraverso la parodia di un programma di cucina dell'epoca, con un tocco di ironia tragica, quello che compone la Rosler è in verità un ricettario delle frustrazioni della donna americana.

---

<sup>33</sup> Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 78.

<sup>34</sup> Ivi, p. 79.

<sup>35</sup> Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti*, Roma, Carocci, 2020, p. 52.

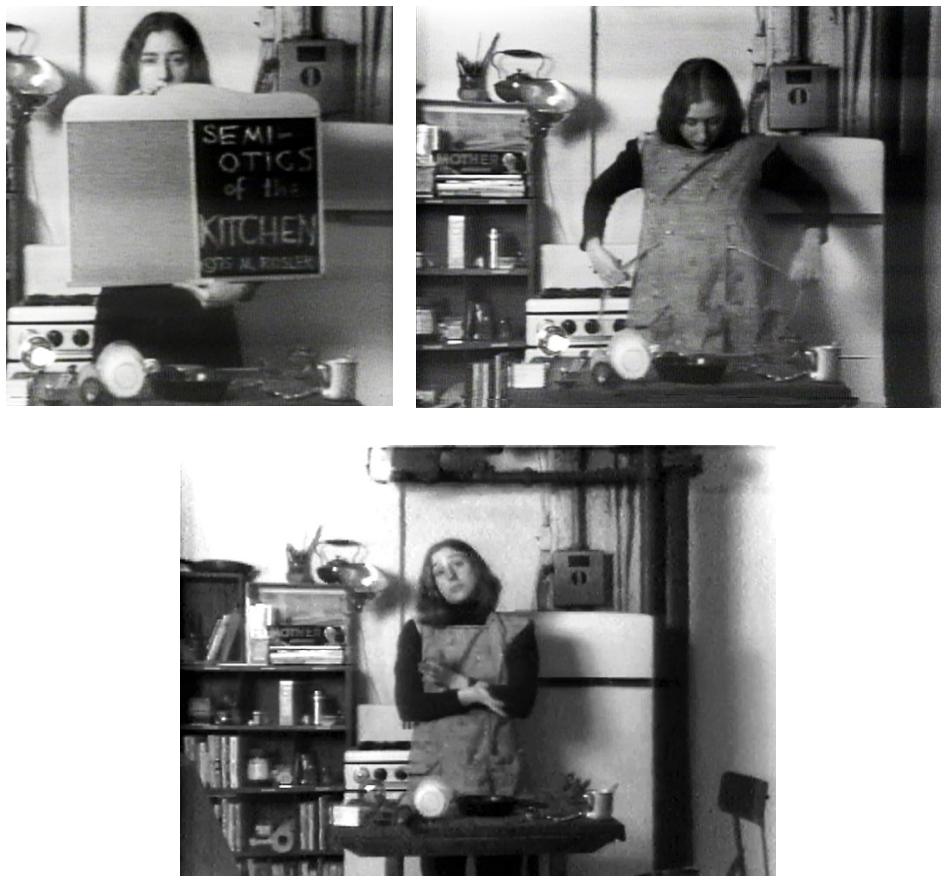


Fig. 3, 4 e 5: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Courtesy of the artist.

*Semiotics of the kitchen* inizia con uno zoom che inquadra la protagonista e una lavagna, sulla quale c'è scritto il titolo del video ed il copyright. Poi la protagonista veste il primo elemento dei suoi attrezzi, cioè, il grembiule («apron» in inglese, pezzo emblematico della casalinga), e procede in ordine alfabetico («ogni mattone compone un alfabeto in rovina»)<sup>36</sup> pronunciando il nome e facendo vedere degli oggetti davanti e vicini a sé. Helen Molesworth nel suo saggio *House Work and Art Work*,<sup>37</sup> mette in risalto il fatto che sullo sfondo del video c'è non casualmente un libro il cui titolo è *MOTHER*, il quale di per sé evocando le figure della madre e della moglie si presenta anche come un segno della rottura provocata dall'atteggiamento bizzarro della performance; pare, dice inoltre la Molesworth, un pezzo scritto da Bertolt Brecht.

<sup>36</sup> Anedda, *Salva con nome*, p. 35.

<sup>37</sup> Helen Molesworth, *House Work and Art Work*, in «October», 92 (2000), pp. 71-97.

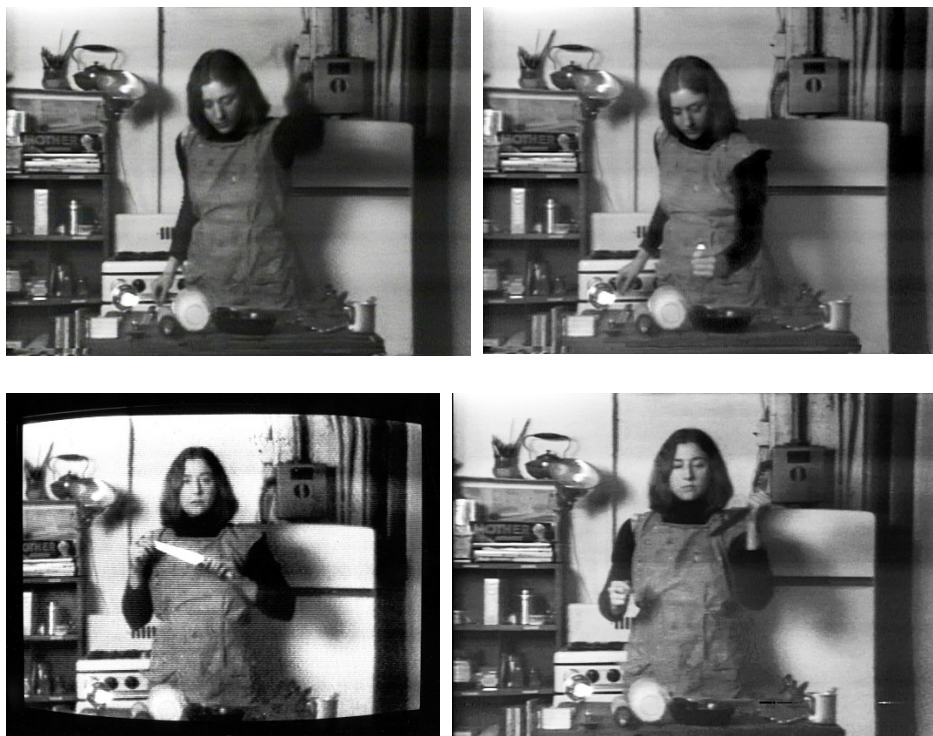


Fig. 6, 7, 8 e 9: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Courtesy of the artist.

All'inizio l'andamento è di pacato didascalismo, due oggetti però non casualmente interrompono il ritmo di quest'armonia dissonante, *ice-pick* e *knife*, angoli privilegiati per esplorare altre zone. In effetti, si nota bene il modo con cui la Rosler impugna il coltello e il picchetto da ghiaccio. Nelle ultime lettere (U, V, W, X, Y e Z) gli attrezzi da cucina vengono sostituiti dai gesti corporali di Rosler, i quali intensificano la problematizzazione dell'uso quotidiano dei significanti e significati della cucina. Secondo Rachel Haidu: «[...] Rosler's parodic demonstration, it seems clear that she is showing us how objects can be misused, their use-value or utility evacuated».<sup>38</sup> L'operazione e il montaggio artistico in questo caso permettono la critica del segno e del suo valore d'uso: «La cucina è un promontorio. Le pentole sono scogli divorati da un vento-lupo che soffia e corre in cerchio nell'isola»<sup>39</sup> o ancora in un verso più agghiacciante di *Salva con nome*: «Posiamo con cura i tovaglioli / e dal lino si sollevano demòni».<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Rachel Haidu, «Women at home». *Martha Rosler and Yvonne Rainer*, in *French Theory and American Art*, a cura di Anaël Lejeune, Olivier Mignon e Raphaël Pirenne, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 347.

<sup>39</sup> Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 39.

<sup>40</sup> Anedda, *Salva con nome*, p. 88.

Se devo scrivere poesie ora che invecchio  
voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi  
prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,  
tenermi compagnia come le cipolle nella luce  
mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati  
appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco  
scambiando la penna col coltello.<sup>41</sup>

I demòni si sollevano dalla trama del tessuto di lino, così come il coltello-penna che dovrebbe preparare il cibo-nutrimiento ferisce. C'è in un certo senso anche qui un capovolgimento, quel familiare che da un momento all'altro (occhiali appannati) diviene straniante e perturbante (*Unheimliche*). Qui c'è certamente più di un punto di contatto con il lavoro di Rosler, quando si pensa all'operazione di rielaborazione di questi segni ed alla rivalutazione di alcuni spazi, oggetti e azione, come appunto la cucina, l'ago, il cucire. Viene scartata qualsiasi tipo di gioiosa fenomenologia del domestico, ciò che ne viene fuori sono appunto i sentimenti contrastanti. Tuttavia, per Anedda che parla in un altro momento, non più quello delle effervescenti proteste degli anni '60 e '70 della Rosler, la cucina sta per lo spazio dell'arcaico, per uno spazio in cui il tempo può essere sospeso, per uno spazio-grumo di riconoscimenti e di certe abitudini di ieri e di oggi. Il domestico allora per Anedda possiede una valenza anche positiva, dal momento in cui può ospitare un angolo prospettico verso il fuori, il mondo, ma ciò in assoluto non significa che si stia parlando di una *pace* domestica:

(In cucina dove le cose sono più usuali, riconoscibili). In una cucina si ha l'impressione di sopravvivere, il fuoco sorvegliato, il fresco o il calore. Immagini, alcune vissute, altre no, anche brandelli, ritagli di giornali e riviste, case altrui, cucine altrui magari intraviste da una finestra, da una porta aperta e poi smontate, rimontate. L'acqua bolle, qualcuno racconta, fa freddo. Abbiamo bisogno d'altro? L'agire rotola fuori, schizza sull'asfalto e rivela la sua infondatezza. L'abitudine fa preparare un pasto, l'abitudine dà il ritmo alle nostre vite altrimenti votate al disordine.<sup>42</sup>

Non a caso in un testo intitolato stranamente *Un'epigrafe*, in *Cosa sono gli anni*, si legge che la realtà ha bisogno di protezione, che «le case crollano, interi mondi scompaiono, noi siamo sempre sul punto di andare» e se il linguaggio, nella sua precarietà può fare qualcosa è «sterrare uno spazio all'interno del quale

<sup>41</sup> Ivi, p. 111.

<sup>42</sup> Anedda, *Geografie*, p. 95.

gli essere respirino, abbiano durata e luce».<sup>43</sup> È da qui che prende avvio quel «viaggio verso gli altri», quella responsabilità verso «il dolore altrui».<sup>44</sup> È appunto questo uno dei nodi di questa scrittura minuta, di toni bassi e di grande potenza. Ecco qui quindi il suo procedere messo a fuoco ed esposto in un libro fondamentale, «libro di gratitudine e rapine»: *Cosa sono gli anni*, fatto di dettagli, montaggio, ricucito con i frammenti di letture, di pensieri e versi di altri che ora le appartengono. Gli oggetti hanno una grande potenza nascosta, quando diventano quelle fessure inafferrabili attraverso le quali diviene possibile «accogliere l'universale»:<sup>45</sup> il dolore, le sofferenze, l'esistenza stessa, la resistenza.

Accade che una luce filtrando fredda da una vetrata italiana getti un arco ai padiglioni Pietroburghesi, fino all'immagine di una dacia ove un bicchiere gela tintinna. Può accadere che le forme del nostro mondo, ciò che accompagna con gli uccelli il mattino: la tazza, il latte, la fiamma, i suoni confusi oltre le piante e le pareti, siano illuminati davvero solo dalla distanza e resi concreti solo dall'eco di una voce. Ci sono versi che si possono immaginare scritti solo nella povertà di una cucina, accanto a una minestra che bolle, a una sedia intiepidita dal fuoco. Capiamo che fino alla fine gli oggetti saranno mischiati al linguaggio: terracotta e luce, pesantezza della materia e grazia della conoscenza.<sup>46</sup>

La scrittura, ma anche la lettura, viene condotta da questa «bassa voce», che vede mentre legge in una domenica mattina l'allontanarsi sul mare di una barca. La scrittura di Anedda – lieve profonda tagliente – non lascia immune il suo lettore, trascinandolo in altri mondi («Come parlare a quei cuori come non provare vergogna per la durezza del cielo?»),<sup>47</sup> attraverso esplorazioni insolite, ed è qui che entra in scena uno sguardo verso quello che si potrebbe definire «semiotica della cucina», sia per parlare di cose più intime – incontri tra vivi e morti – sia per trattare di questioni che sono all'ordine del giorno della nostra attualità. Come avverte Roberto Galaverni, riprendendo le parole di un poeta centrale per Anedda come Franco Fortini, che a sua volta commenta Brecht: «È come se lo sguardo chiedesse protezione e pietà a oggetti immediatamente

---

<sup>43</sup> Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 90.

<sup>44</sup> Ivi, p. 92.

<sup>45</sup> Ivi, p. 95.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Anedda, *Il catalogo della gioia*, p. 85.

circostanti, evocando, per contrasto, l'enorme globo della violenza storica. Le cose diventano metonimie della sopravvivenza».<sup>48</sup>

A caratterizzare l'attacco del libro del '99 è una sensazione inquietante quella di chi vede dal buio o da un balcone più che radioso; disagio consonante a quello che si legge nella continuazione dei versi: «al nero / di un tempo che compone / nello spazio battuto dai miei piedi una terra lentissima – promessa».<sup>49</sup> Il «gesto / di minima luce» messo in una posizione strategica di chiusura della seconda poesia di *Notti di pace occidentale* è quello scelto accanto alla consapevolezza della «polvere che gettano a tacere»; al «coraggio obliquo»; e, soprattutto, ad una lingua voluta anonima («volevo che una lingua anonima / – la mia – / parlasse di molte morte anonime»). L'io qui riconferma l'atteggiamento del deporsi, del denudarsi, forse per poter «da un luogo andare a un altro» o inventare «per quella lingua un deserto».<sup>50</sup>

Gli oggetti, così emblematici come si è visto prima, in queste pagine continuano ad avere un ruolo fondamentale, tra innocenza e lontananza, il buio e gli inseguiti, sono appunto loro a denunciare uno stato larvale e di totale nudità:

Nulla in realtà ci chiama  
 eppure ci accostiamo agli oggetti  
 quasi fossero gli echi di una voce  
 l'annuncio indifeso di altre vite.  
 L'acqua nera, la sagoma del cane contro il molo.  
 Nessuno può dirli ricordi e fischiare davvero come allora  
 ma noi vediamo le tre stanze, lo scatto  
 di chi ancora viveva  
 e a un tratto gli armadi ci rimandano  
 un fuoco errante la stella di un viso.<sup>51</sup>

Questa è la seconda strofa della poesia XIV della prima e omonima sezione di *Notti di pace occidentale*, i cui versi finali sono: «Basta un gesto: il rovescio di un gomito che spegne una candela // Di colpo diventiamo ciò che aveva tremato».<sup>52</sup> E tutto questo prende avvio da una dimensione lontana che graffia questa stessa distanza: «la più innocente tra le cose lontane: / nicchia di tavolo e mela».<sup>53</sup> È

<sup>48</sup> Roberto Galaverni, *Antonella e Amelia. Lettura di Per un nuovo inverno dell'Anedda*, in «Nuovi Argomenti», V serie, 10 (2000), pp. 279-300; ora in *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254.

<sup>49</sup> Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 11.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 14 e 16.

<sup>51</sup> Ivi, p. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*



senza dubbio volume che arde. È in effetti un libro più che significativo da questa prospettiva, proprio perché porta con sé le inquietudini di un secolo che si sta chiudendo e, al contempo, guarda con altrettanta inquietudine a quello nuovo che si avvicina: «l'idea di un Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e di un'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita»,<sup>54</sup> si legge nella *Nota* in coda al volume. In queste pagine dunque il termine «cucina» si fa presente in più testi e si conferma come uno spazio-chiave per leggere questa «tregua», questo finto stare al mondo («guace» nelle parole di Magrelli).<sup>55</sup> Sono queste le *notti di pace occidentale*, quello che «chiamiamo pace / ha solo il breve sollievo della tregua». Parole che non possono che ricordare nella costellazione di questo saggio un altro lavoro della Rosler, che porta nel titolo il conflitto esposto da Anedda nei suoi versi: *House Beautiful: Bringing the war home*, tra il 1967 e il 1972. Se Anedda, come sappiamo scrive *Notti di pace occidentale*, pensando ai conflitti del Golfo e del Kosovo, che stanno chiudendo tutto un secolo, Rosler mette in atto il suo progetto proprio quando l'intervento degli Stati Uniti in Vietnam diventa più duro. Il soggiorno della donna americana, con gli attrezzi più moderni e ambiti dal consumo, diviene ora il soggiorno in cui, nella lontananza vicina ('qua' e 'là'), è in corso una guerra non più filtrata dai servizi televisivi dell'epoca.



---

<sup>54</sup> Ivi, p. 71.

<sup>55</sup> Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 5, ora in Valerio Magrelli, *Le Cavie*, Torino, Einaudi, 2018, p. 385.



Fig. 10 e 11: Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, c. 1967-1972. Courtesy of the artist; Martha Rosler, *House Beautiful: Giacometti* from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, c. 1967-72. Courtesy of the artist.

Come in altri lavori di questa serie di un fotomontaggio, la scena è sconvolgente: una normale casalinga con l'aspirapolvere pulisce le tende, quando le apre si spalanca con una scena di guerra, due soldati armati in un fronte.<sup>56</sup> La raffinata tenda è in consonanza con la pettinatura della casalinga e in confronto con il bianco nero del paesaggio pietroso. Nella seconda immagine la contrapposizione tra i due mondi viene ancora più sottolineata dall'organizzazione degli oggetti appunto nello spazio della casa. L'ambiente è quello di un salotto con dei fiori, divani, sedie, tappeti, però le opere d'arte appese condividono lo spazio delle pareti con due immagini di corpi arresi, morti. Si tratta in realtà di una lunga immagine di molte persone morte, i cui corpi sono stati portati a riva lungo un fiume. L'immagine è solo divisa in due dalla struttura della casa. I colori pastelli contrastano con il bianco e nero delle immagini belliche. Un elemento che attrae lo sguardo proprio perché sbilancia l'armonia dell'organizzazione della casa, è quello che pare muoversi mentre tutto il resto viene raffigurato nella sua staticità. La statua in fondo, che pare camminare nella direzione di una delle immagini di guerra, si riconosce subito dato lo stile secco e inconfondibile di Giacometti (uno che vedeva nell'arte il giusto mezzo per cercare di capire ciò che chiamiamo di mondo esterno). La statua presente nel fotomontaggio di Rosler espone l'aberrazione delle violenze e porta con sé un profondo dolore e un'immensa condizione di solitudine.<sup>57</sup> Si chiedeva dunque

<sup>56</sup> Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* from the series *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-1972), altre immagini su [moma.org](http://moma.org) (vedi sitografia).

<sup>57</sup> Si rimanda anche al film disponibile sul sito del MoMA in cui Martha Rosler parla del suo progetto *House Beautiful (Bringing the War Home)* (1967-72) (vedi sitografia).

Rosler come si poteva cenare vedendo e sapendo di quello stava succedendo. Il collage è stato un modo di evocare e concretizzare la guerra lontana, portandola veramente dentro casa: o per dirla con Didi-Huberman *Quando le immagini prendono posizione*.

Responsabilità è un termine che allora può essere pensato sia per il lavoro della Rosler sia per quello di Anedda, ma come si è già accennato, anche qui ci sono delle differenze. Il varco della tenda nell'ordinata casa americana è senza dubbio una presa di posizione. Lo spazio domestico della Rosler si inserisce nell'esposizione diretta della rottura, elemento essenziale del montaggio, incidendo nella narrativa e nel sentimento di straniamento che ne scaturisce. Anedda a sua volta, per riprendere il titolo di un capitolo del volume di Didi-Huberman, si mette all'ascolto, come è già stato accennato prima, e addirittura si colloca a *disposizione delle cose*, osservando le loro estraneità si aguzza la vista. In una sua poesia sono addirittura forniti al lettore particolari circa l'ambiente familiare e l'ora del giorno, sono evocati i primi gesti di una giornata che è appena cominciata a mettersi in moto: «Questa è la cucina alle sette / questo è il polso immerso nel lavabo».<sup>58</sup> I versi iniziali, seguiti da altri che parlano del buio, del latte e della brina sui balconi, aiutano a cucire un'atmosfera che si rovescia nella seconda strofa: «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».<sup>59</sup> All'ironia del titolo di questo libro di Anedda fa da contraltare un elemento tragico, che dà voce – qui e altrove – ai diritti violati, dimenticati, cancellati di tutti quelli che sono stati messi a tacere. Il domestico è elemento di deterritorializzazione, si rovescia in luogo di esperienza e territorio da risemantizzare, allo stesso modo che la poesia «non è una casa semmai è una gabbia toracica con le ossa curve che danno aria per respirare».<sup>60</sup>

Da un lato la scrittura di poesia dall'altro il fotomontaggio, le video-installazioni e il collage. Come già diceva Maria Lai, poi ripresa dalla stessa Anedda: «Esistere è occupare spazio, costruire spazio, inventare spazi, specie per chi occupa poco spazio».<sup>61</sup> Ciò che avvicina queste due poetiche, pur nella loro diversità, è appunto quella soglia permeabile di aspetti del quotidiano, della politica, del privato/famigliare, ossia quella trama fatta di finta tranquillità della vita domestica e di violenza del sistema politico, economico o bellico. Ciò che interessa a queste poetiche è mettere in campo soprattutto la tensione provocata

---

<sup>58</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Anedda, *Geografie*, p. 108.

<sup>61</sup> Anedda, *L'arte è il gioco degli adulti*, p. 95; Franco Massala, *Maria Lai o della leggerezza*, in «Arte/Architettura/Ambiente», 6 (2003), p. 13.

dal gesto di rovesciare le concrezioni dei significati di una data situazione quotidiana del tutto comune, svelando stereotipi, arretratezze, complicità (il)leggibili nel sistema di ingiustizie e violenze. In questi percorsi letti in modo trasversale il gesto artistico e poetico si presenta come un'esigenza, un gesto politico ed etico.

Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio  
Semplicemente i suoni si alzano più fitti dentro il vento  
uno stornire di uccelli e di foresta.  
Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima  
Combatti nonostante il tremore.  
Ma noi parliamo a candele, ad auspici imperfetti  
a ombre che abbracciamo con fervore  
e la lingua è la stessa che si porta migrando dalle isole  
una nube  
in gola  
che oscura la dizione degli oggetti.<sup>62</sup>

### *Bibliografia*

- Agamben, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014.
- Agamben, Giorgio, *La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.
- Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi Editore, 1997.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*. Roma, Donzelli, 2003.
- Anedda, Antonella, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano*, Milano, 5 Continents Editions, 2019, pp. 68-83.
- Anedda, Antonella, *Nomi Distanti*, Roma, Empiria, 1998.
- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

---

<sup>62</sup> Anedda, *Notti di pace occidentale*, p. 69.

- Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, Roma, Stamperia Bulla.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Garzanti, 2012.
- Anedda, Antonella, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*. Milano, Feltrinelli, 2000
- Bardazzi, Adele, *The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, su «Polisemie», III (2022), pp. 81-114.
- Benjamin, Walter, *Opere complete*, vol. III, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2010 (ed. or. Frankfurt am Main 1972).
- Cortellessa, Andrea, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, 2020, pp. 149-164.
- Didi-Huberman, Georges, *Quando le immagini prendono posizione*, ed. it. a cura di Francesco Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018 (ed. or. Paris 2009).
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti*, Roma, Carocci, 2020.
- Galaverni, Roberto, *Antonella e Amelia. Lettura di Per un nuovo inverno dell'Anedda*, in «Nuovi Argomenti», V serie, 10 (2000), pp. 279-300.
- Galaverni, Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.
- Haidu, Rachel, «*Women at home*»: *Martha Rosler and Yvonne Rainer*, in *French theory and American Art*, a cura di Anaël Lejeune, Olivier Mignon e Raphaël Pirenne, Berlino, Sternberg Press, 2013, p. 347.
- Heller-Roazen, Daniel, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, trad. it. Andrea Cavazzini, Macerata, Quodlibet, 2007 (ed. or. Paris 2007).
- Magrelli, Valerio, *Le cavie*, Torino, Einaudi, 2018.
- Massala, Franco, *Maria Lai o della leggerezza*, in «Arte/Architettura/Ambiente», 6 (2003), pp. 11-14.
- Molesworth, Helen, *House Work and Art Work*, in «October», 92 (2000), pp. 71-97.
- Nancy, Jean-Luc, *All'Ascolto*, trad. it. Enrica Lisciani Petrini, Milano, Raffaele Cortina, 2004 (ed. or. Paris 2002).
- Peterle, Patricia, Santurbano, Andrea, *Pensamento e poesia. Ética e política*, in Giorgio Agamben, *O fogo e o relato*, São Paulo, Boitempo, 2018, pp. 7-25.
- Peterle, Patricia *À escuta da poesia*, Belo Horizonte, Relicário, 2023.

- Pontiggia, Elena, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso, 2017.
- Raffaelli, Massimo, *Prose e versi tra ombra e penombra*, in «il manifesto», 20 aprile 2000, p. 13.
- Rilke, Rainer M., *Lettere a una pianista*, trad. it. di Marco Russo, a cura di Enrica Lisciani Petrini, in «Micromega», 5 (2002), pp. 67-68.
- Rosler, Martha, *Untitled*, in «Assemblage», 41 (2000), p. 69.
- Trevi, Emanuele, *Un cuore spezzato sa aprirsi alla gioia*, in «il manifesto», 17 aprile 2003, pp. 12-13.
- Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), pp. 315-330.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

### Sitografia

- Antonella Anedda, *Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati, 4 febbraio 2021*, su *YouTube*, 4 febbraio 2021.  
<<https://youtu.be/xVQNoow-UN7>>
- Bottero, Stefano, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, su *Nuovi Argomenti.net*, 28 ottobre 2020.  
<<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/historiae-o-la-tragedia-dellirrimediabile-su-un-carattere-della-poetica-di-antonella-anedda/>>
- Policastro, Gilda, *La poetica del dettaglio. "Historiae" di Antonella Anedda*, su *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, 16 dicembre 2018.  
<<https://www.leparoleelecose.it/?p=34427>>
- Rosler, Martha, *House Beautiful (Bringing the War Home)* (1967-72), su *moma.org*.  
<<https://www.moma.org/collection/works/152791>>
- Rosler, Martha, *Semiotics of the Kitchen* (1975), su *moma.org*.  
<<https://www.moma.org/collection/works/159788>>
- Rosler, Martha, *Cleaning the Drapes from the series Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-1972), su *moma.org*.  
<[https://www.moma.org/collection/works/51136?artist\\_id=6832&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/51136?artist_id=6832&page=1&sov_referrer=artist)>