

LA CADUTA DI ICARO

SU SPAZI E FORME IN GEOGRAFIE DI ANEDDA

Giulia Bassi

1. Spazi

Tra gli spazi che compongono le prose di *Geografie* – urbani, insulari e aerei, come le rotte tra l'Europa e il Giappone – vi sono gli ambienti raffigurati: spazi pittorici che, inseriti nel tessuto delle prose, aprono il testo a un dialogo e a un confronto con le strutture formali dell'opera d'arte evocata: dai quadri di Bruegel a quelli di Monet, *Geografie* è anche e forse soprattutto un'interrogazione sulle forme artistiche di rappresentazione dello spazio: «la risposta è nel quadro» scrive Anedda nella prosa *Luoghi amorosi, ittici, etc.*, «nella cornice che circonda la scena e che non vediamo incrinarsi e poi rompersi. Lo stile? Le parole da usare? I dettagli?».¹ I testi di *Geografie* nascono, infatti, sia da spazi reali sia da paesaggi rappresentati. L'opera si colloca in tal senso sulla scia del volume *La vita dei dettagli* (2009) in cui l'autrice scrive: «Mi interessava vedere oltre l'immagine, leggere la traduzione di una poesia da un quadro».² Proprio *Luoghi amorosi, ittici, etc.*, esemplifica uno dei possibili dialoghi che si crea tra arte e scrittura nell'opera di Anedda.³ Nel testo, infatti, la riflessione sulla morte di una persona cara trova un corrispettivo nel quadro di Bruegel, *La caduta di Icaro*:

Il giorno sta finendo, qualcuno che conoscavamo (lo sapremo domani) muore proprio in questi momenti di tepore, la luce è già bassa, autunnale, la pila dei lenzuoli da stirare

¹ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 82.

² Ead., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. X.

³ Tema centrale nella poetica dell'autrice, su cui cfr.: Eloisa Morra, *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL (2011), 3, pp. 167-184 e Ead., *Galleria Anedda*, in *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167; Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134; Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie: rivista di poesia iper-contemporanea», III

si addensa, il vento soffia dalla finestra socchiusa. Nessuno può sapere come sia la morte in quella distanza. Nessuno nota, come nel quadro di Brueghel dove Icaro cade e il contadino continua ad arare.⁴

Il parallelismo tra il quadro e la prosa, evocato dall'impercettibilità delle due morti nella quotidianità delle giornate, è anche di tipo rappresentativo: il singolo evento, la fine di una storia individuale non sono al centro del discorso, esattamente come Icaro che annega è marginale rispetto al paesaggio raffigurato nel quadro. Paradossalmente, tuttavia, in questo meccanismo di decentramento le due morti rimangono centrali: come fulcro e spinta a creare una struttura formale che li inserisca nelle dinamiche a loro contemporanee, evidenziandone così non l'unicità, e tutto sommato neanche la marginalità, ma il loro far parte di un tessuto plurimo, in cui «nessuno nota».⁵ «Bruegel è uno dei pittori preferiti dai poeti» scrive Anedda nella *Vita dei dettagli*, alludendo a William Carlos Williams, W.H. Auden e a Jan Skácel. «È un "vecchio maestro" che sa l'insignificanza dell'umano e quanto il quotidiano sia più forte della morte».⁶ È anche con questi autori che dialoga la prosa di *Geografie*, in particolar modo con Auden:⁷

Per lo stesso quadro de *La caduta di Icaro* i versi di Auden traducono la realtà di un qualsiasi incidente, l'indifferenza del mondo quando non c'è coinvolgimento. Il dolore è un dettaglio che riguarda gli altri. Il cielo è limpido, qualcuno lavora, una nave viaggia. Di lato qualcuno muore, ma i cani continuano la loro vita da cani, i bambini continuano a pattinare [...]⁸

La dialettica tra spazio rappresentato e storia individuale e collettiva è il tema su cui si interroga l'intero libro di *Geografie*, prediligendo, come è chiaro fin dal titolo, la dimensione spaziale a quella temporale:⁹ «Il tempo si consuma, lo spazio

(2022), pp. 81-115; per una panoramica sull'intera opera dell'autrice di rimanda a Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2021.

⁴ Anedda, *Geografie*, p. 82.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 79.

⁷ Si riporta il brano citato da Anedda nel volume *La vita dei dettagli* (p. 79) tradotto da W.H. Auden, *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 2007: «...Nell'Icaro di Bruegel per esempio: come ogni cosa si volge | tranquilla al disastro! | Il contadino può aver udito il tonfo, il grido desolato, | per lui non era importante; il sole splendeva come doveva fare | sulle gambe di cera che scompaiono nell'acqua verde | e nave lussuosa e snella che pure aveva visto | qualcosa di sorprendente | un ragazzo che cade dal cielo, | sapeva dove andare, calma continuava a navigare».

⁸ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 79.

⁹ Sull'«arte dello spazio» come procedimento poetico, formula adottata da Anedda nei due versi «Contro il tempo troviamo l'arte dello spazio | la precisione che non permette alla mente di affondare» (Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 45) si veda Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35. Sul rapporto

meno»¹⁰ sono le prime parole della prosa d'apertura, *Considera*, in cui il lettore è immediatamente proiettato in uno spazio cosmico e infinito, privo cioè di storicità: «(Considera i pianeti, specchi del sole e le costellazioni)».¹¹ In tal senso, una delle prose più significative è *Valle, pozza d'acqua*, che prelude e fa eco visivamente all'immagine della caduta evocata dal quadro di Bruegel, sviluppandone alcuni temi. In primo luogo, la caduta spezza l'armonia del soggetto con il paesaggio circostante, lo esclude, ne fa «una mosca catturata»:

Il corpo si è sbilanciato ed è caduto in un fosso e sarebbe caduto se non lo avesse trattenuto un ramo, il ramo non era stabile ma incrinato, fragile, annerito, questo si notava anche nel panico della caduta. Non ero il paesaggio, ma una sua mosca catturata. Tutte le energie si sono concentrate in un solo pensiero: uscire, sollevarsi, risalire, scappare dallo spazio del pericolo.¹²

Repentinamente, tuttavia, l'armonia tra soggetto e paesaggio si ricompone:

Ricominciamo. Nell'acqua d'acqua dolce forse sì ero un pezzo di paesaggio. L'acqua freddava la testa bruciante, l'assenza di sale lisciava il petto, la schiena. Le gambe unte dall'erba nell'acqua si muovevano dove non si toccava e tutto il corpo poteva incastrarsi tra due rocce in cui scrosciava la fonte. Dall'acqua e dall'erba, dai lecci, dai rovi di more saliva il silenzio estivo con la sua patina di polvere calda. Chinandosi anche di poco ecco l'odore delle foglie seccate dal sole.¹³

Due aspetti sono rilevanti in questo scarto: il primo è la formula «Ricominciamo», dispositivo usato per spostarsi temporalmente nello stesso luogo, mettendo in evidenza non tanto le coordinate spazio-temporali, quanto il mutamento della condizione esistenziale del soggetto in risposta alla stratificazione temporale che il paesaggio eredita.¹⁴ Lo si vedrà bene fra poco, con il sovrapporsi

spazio-dettaglio, anche in riferimento a *Geografie*, si rimanda a Cecilia Bello Minciocchi, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 478-498.

¹⁰ Anedda, *Geografie*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁴ Su questo aspetto, è interessante la lettura di Corrado Benigni, che lega il rapporto tra spazio e tempo in *Geografie* a quello tra ontogenesi e filogenesi in uno stesso essere vivente: «Il racconto del tempo presente è incastonato nella descrizione di eventi storici, la quotidianità si mescola ironicamente allo Spirito del Mondo: ogni luogo, se lo si sa osservare, è impregnato della storia del suo popolo, tanto quanto di quella personale dei suoi attuali abitanti. Così come ontogenesi e

nello stesso spazio geografico di due date, il 12 agosto 1944 e il 12 agosto 2019. Il secondo elemento su cui porre l'attenzione, poiché ricorrente ed emblematico in tutto il libro, è la pozza d'acqua. Le geografie attraversate nel testo sono soprattutto acquatiche, almeno in due sensi: il primo simbolico e l'altro formale e strutturale. Da un lato, infatti, l'immagine ricorrente dell'acqua esprime una condizione di armonia con il paesaggio circostante, di cui già il brano citato offre un esempio, e che ritorna soprattutto in due prose: *La felicità di Nikkō*, in cui la pioggia è espressione di una felicità, appunto, di una consonanza reale e mai più raggiunta con gli elementi della natura; e *Senza orizzonti. Monet*, forse più significativa perché a creare l'illusione di armonia è un paesaggio acquatico «secco di tempera», non reale ma dipinto:

Mentre guardavo in quel bagno senz'acqua vera, secco di tempera, ma concreto, indifferente come l'acqua, fuori continuavano le pene, gli affanni. L'assenza di prospettiva rende precaria la coscienza del dolore? Soffriamo davvero? O basta mettersi in viaggio con lo sguardo in questi territori per dimenticare i perché, i rancori, le attese?¹⁵

Dall'altro lato, l'immagine dell'acqua diventa un vero e proprio dispositivo formale di attraversamento tra una prosa poetica e l'altra. *Valle, pozza d'acqua* offre un esempio anche in questo senso, anticipato e introdotto dalla conclusione della prosa precedente, *L'impedimento*, attraverso un'immagine acquatica. Il testo si chiude con l'esortazione ad «accogliere per vuotezza» i rumori: «Pensa a un lago su un monte che è cavo e raccoglie le nubi, e alle nubi stesse, che nutrono il lago».¹⁶ L'immagine conclusiva del lago, non solo introduce quella della «pozza d'acqua dolce dove si poteva nuotare»¹⁷ con cui inizia il brano seguente, e dunque l'evento della caduta per raggiungerla e dell'immersione nel paesaggio, ma ritorna, quasi identica, molto più avanti nel libro, nella prosa intitolata, per l'appunto, *Vuotezza*:

Sopra il monte c'è un lago, il lago cede alla terra un po' della sua umidità, il monte raccoglie le nubi che alimenteranno il lago.¹⁸

Proprio in questa immagine di osmosi tra gli elementi si può individuare il procedimento adottato da Anedda nelle prose poetiche di *Geografie*: l'una «cede» all'altra degli elementi visivi, formali e sintattici che vengono raccolti in luoghi

filogenesi sono processi che riguardano lo stesso organismo» (Corrado Benigni, *Le pieghe della storia. Antonella Anedda, Geografie*, su *Doppiozero*, 12 aprile 2021).

¹⁵ Anedda, *Geografie*, p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 44.

testuali distanti o contigui. Un esempio simile si ritrova nel passaggio tra le due prose *Pura immaginazione* e *Venaco*: la prima si chiude con l'immagine in lontananza di «arterie dei fiumi, filamenti, macchie, le conche di pietra dove si raccoglie l'acqua dei torrenti»,¹⁹ introducendo con queste immagini acquatiche l'incipit della prosa seguente «Nel bosco di Venaco, fermanoci si sente lo scroscio e la stasi dell'acqua dolce dove si può nuotare, dove nuotano i cinghiali».²⁰

Tra queste forme di attraversamento testuale la più evidente è, come accennato, l'anafora della formula «Ricominciamo», adottata tra una prosa e l'altra e nello stesso testo, segno da un lato di una scrittura che ritorna circolarmente su sé stessa, dall'altro di coordinate temporali diverse che coesistono nello stesso spazio geografico. Come si è visto, ciò avviene nella prosa *Valle, pozza d'acqua*, in cui l'armonia raggiunta dopo la caduta si increspa nuovamente con l'irrompere della dimensione temporale, che conferisce al luogo un'identità storica precisa. Dopo la caduta e l'immersione nel lago, infatti, il testo si interrompe e 'ricomincia' di nuovo:

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. Il più piccolo aveva venti giorni. Gli uomini si erano nascosti nei boschi. Al loro ritorno, sotto gli alberi c'era una montagna di cadaveri carbonizzati. I soldati avevano preso i banchi di legno dalla chiesa, li avevano messi sopra i corpi, avevano cosperso tutto di benzina e appiccato il fuoco.

La storia è un'ininterrotta geografia, la geografia è una storia interrotta? La geografia è uno spazio dove la storia potrebbe spezzarsi, pestata dai passi di vivi e morti?²¹

L'identificazione di quello spazio data dall'elemento storico impedisce infine qualsiasi possibilità di armonia con il paesaggio: sebbene lo spazio stratifichi tempi diversi (il soggetto si ritrova in quegli stessi luoghi decenni dopo la strage) un tempo preciso, interrotto e terribile, il 12 agosto 1944, continua a identificarli, fa sì che alla dimensione spaziale si sovrapponga un'identità storica (e culturale): in questo senso, «la geografia è una storia interrotta». Proprio per questo motivo, la ricorsività delle due date crea un effetto straniante quando la memoria di tale identità sembra venir dimenticata:

Il 12 agosto 2019 arriviamo nel punto più alto, parliamo con un geologo che ci fa da guida. Dal caldo umido di Marina di Pietrasanta sulle Alpi fa freddo e per il bianco del marmo accecante sono necessari gli occhiali. Il geologo racconta che là dove c'è uno spazio è stato organizzato un concerto con elicotteri che deponavano gli ospiti a terra, che si era alzato però un grande vento e il concerto era stato interrotto. Adesso c'era solo

¹⁹ Ivi, p. 106.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 12.

silenzio e un vento minimo che usciva ed entrava dal complesso di marmo che chiamano la Cattedrale.²²

Ora, un tratto essenziale di *Geografie* è proprio questo: dal momento che il «tempo si consuma, lo spazio meno», come mostra bene questo passo, per far coesistere passato e presente, mito, arte e realtà non occorrerà un'indagine verticale, di approfondimento o dilatazione temporale; non occorrerà nemmeno indugiare sull'identità storica di un luogo, non essendo questa esclusiva della sua evoluzione, come nel caso di Sant'Anna di Stazzema: «Il campo resta un campo anche se lì avviene un massacro» scrive Anedda nella prosa *Folto* (ecco un altro esempio di osmosi tra le prose):

Il faggio resta faggio con le foglie, le radici. La storia scrive sulla terra, è vero i corpi firmano gli ossari, la fila di cippi di cadaveri dal Piave ai Pirenei, dall'Adriatico alla Manica, è vero la storia può radere a zero un campo, un bosco di abeti, può prosciugare un lago.

Dunque dobbiamo parlare solo delle cose senza specie umana, solo sassi e vallate, natura inanimata, natura senza orrore.²³

Si tratta di una ricerca che si muove tutta in orizzontale. È nella superficie, infatti, che coesistono il presente e i segni del passato, il soggetto e lo spazio, o meglio il soggetto nello spazio, intendendo quest'ultimo soprattutto come tutto ciò che non è umano. Solo un'esplorazione rasente la superficie consente di *notare* tutti i suoi segni e incrinature, la molteplicità e contemporaneità delle storie individuali nel contesto generale, che non tiene conto dell'individuo: «Non raccontare, esplora» scrive più avanti «lo spazio è più interessante delle storie».²⁴

Riecheggia in questa postura la riflessione, tanto spaziale quanto conoscitiva, che Italo Calvino aveva affidato al personaggio di Palomar: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude –, ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile».²⁵ In questa indagine orizzontale si riconoscono l'atteggiamento conoscitivo sia di Calvino sia di Anedda, e di conseguenza i dispositivi che adottano nel raccontare. L'eco calviniana, infatti, non si esaurisce solo in questo sguardo di superficie, ma ritorna nelle forme adottate da Anedda in *Geografie*, come si vedrà tra poco. Calvino, insomma, potrebbe annoverarsi tra gli 'spettri' più o meno dichiarati dell'autrice,²⁶ sicuramente

²² Ivi, pp. 12-13.

²³ Ivi, p. 81.

²⁴ Ivi, p. 124.

²⁵ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 3 volumi, 1991-1994, vol. II, p. 920.

²⁶ In *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Anedda riprende il termine 'spettro' usato da Franco D'Intino e Luca Maccioni nella *Guida allo Zibaldone* (Carocci, 2016): «Alludendo agli scrittori

collocato nella linea anti-antropocentrica che a ritroso arriva e trova il suo modello nel Leopardi delle *Operette*.

Sulla base di queste coordinate, per la scrittura di Anedda si potrebbe parlare della rappresentazione di un pensiero ‘geografico’,²⁷ privo di uno scorrimento temporale:

[...] al tempo del tempo meglio contrapporre gli spazi senza tempo, azzerare la memoria contro la sua potenza. Alla spirale sostituire la distesa, la prospettiva, l’orizzonte. Alla storia, appunto, la geografia.²⁸

L’assenza della dimensione temporale è, in definitiva, un allontanamento dalla morte, come rivela proprio la prosa da cui si è partiti, *Luoghi amorosi*: «A Valencia, nel novembre del xxxx la temperatura era mite, alcuni facevano ancora il bagno [...] Siamo tutti vivi, tranne uno, colpito a caso pochi anni dopo».²⁹ Le date scompaiono, il presente è assoluto, come a dire siamo vivi, sì uno di noi morirà anni dopo, ma ora nello spazio del mio racconto siamo tutti vivi. Il testo per un momento ha annullato la spirale, lo sviluppo temporale, la morte. La questione su cui questa prosa sembra interrogarci è allora puramente di forma: come nel quadro di Bruegel, in che modo la scrittura può raccontare il contadino, il paesaggio, tutta la superficie intorno a Icaro, e fermarne la caduta?

2. Forme

Dall’interrogazione astratta sui concetti di spazio e di tempo, si passa dunque alla dimensione concretamente testuale, che riguarda cioè le forme e le strategie narrative adottate per scardinare la dialettica tra spazio umano, risultato di una stratificazione temporale e culturale, e paesaggio indipendente dalla presenza umana: l’identità data ai luoghi dalla storia umana è solo una delle tante, e non è affatto l’unica ad essere percepita. In questa prospettiva, come si è detto, la poesia

con i quali Leopardi si è misurato più profondamente, ma non esplicitamente, scrivono: “Sono spettri che affiorano poco e in modo obliquo, ma sono, come il padre di Amleto, tanto più decisivi per l’azione”» (Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022, p. 20). La stessa definizione si adatta bene all’influsso che Calvino ha avuto nella scrittura dell’autrice, tra l’altro proprio a partire da Leopardi: si legga a tal proposito il dialogo con Riccardo Donati, *Il muoversi sorprendente del reale*, pubblicato in questo numero di «Polisemie».

²⁷ Con richiamo anche alla definizione di «scrittura terrestre» data da Donati, che si riferisce al modello degli *Indizi terrestri* di Marina Cvetaeva (1917-18) (Donati, *Disinsediare l’io*, p. 96).

²⁸ Anedda, *Geografie*, p. 82.

²⁹ Ivi, p. 83.

di Anedda si colloca, sulla scia di Leopardi e di Calvino, in una linea anti-antropocentrica e antropocentrica.³⁰

Posto dunque che «attraverso lo spazio si scardina il tempo»³¹ (umano), il primo dispositivo adottato da Anedda in *Geografie* riguarda proprio lo spazio testuale: è la cornice, intesa sia come spazio d'osservazione sia come confine e struttura del testo.³² La cornice tiene insieme contemporaneamente un'idea di confinamento e individuazione dello spazio, e soprattutto di limitazione del tempo. Circoscrivendo e contenendo lo spazio, infatti, la cornice ne impedisce anche l'evoluzione temporale, la continuazione nelle due dimensioni, il suo 'trascorrere', e si presta quindi come dispositivo formale e strutturale ideale per raccontare i luoghi senza tempo di *Geografie*: «La cornice è il compimento del mutevole, la sua barriera, il compianto dello spazio costretto a non trasmutare, continuare»³³ scrive Anedda nella prosa intitolata, appunto, *Cornice*. C'è qualcosa di calviniano anche in questo: le cornici di Anedda corrispondono quasi alla griglia visiva adottata da Palomar per «isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge», operazione «molto difficile»,³⁴ ammette:

Il signor Palomar ora cerca di limitare il suo campo d'osservazione; se egli tiene presente un quadrato diciamo di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo. La difficoltà è fissare i confini di questo quadrato, perché se per esempio lui considera come lato più distante da sé la linea rilevata d'un'onda che avanza, questa linea avvicinandosi a lui e innalzandosi nasconde ai suoi occhi tutto ciò

³⁰ Torna utile la distinzione tra i due termini «antropocentrico» e «Antropocene» su cui riflette Scaffai nell'Introduzione ai *Racconti del pianeta Terra*: «[...] l'avvio dell'Antropocene potrebbe dunque coincidere con la maturazione e l'espressione di un punto di vista di specie, di una visione relativistica e non antropocentrica. A dispetto della loro somiglianza e della comune radice etimologica, infatti, le parole "antropocentrico" e "Antropocene" dovrebbero essere considerate opposte: il prefisso "antropo", dal greco *anthropos* (essere umano), non dovrebbe essere interpretato solo come l'autoriconoscimento della preminenza dell'uomo, ma evocare la nostra condizione di specie in relazione orizzontale con le altre». (*Racconti del pianeta Terra*, a cura di Niccolò Scaffai, Torino, Einaudi, 2022, p. IX)

³¹ Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021, p. 30.

³² È istruttiva in tal senso la definizione che Donati dà di «penna-ago» per la scrittura di Anedda, decisiva sia perché, come scrive il critico, «asseconda un bisogno di delimitare, perimetrare, trattenere» (Donati, *Disinsediare l'io*, p. 93), sia perché richiama quegli aspetti stilistici e di composizione messi in luce già da Cecilia Bello Minciocchi, in *L'identità, la morte, l'ago della memoria*. Salva con nome di Antonella Anedda, in «Oblío», III, 11 (2013), pp. 124-133.

³³ Anedda, *Geografie*, p. 31.

³⁴ Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 875.

che sta dietro; ed ecco che lo spazio preso in esame si ribalta e nello stesso tempo si schiaccia.³⁵

La rigidità del modello applicato da Palomar fa sì che tutta la struttura ‘si schiacci’ e l’esperimento fallisca. La difficoltà sta proprio nel fissare i confini: in questo la poesia di Anedda, collocandosi – come quella di Elizabeth Bishop – su una carta geografica,³⁶ è più duttile e risponde meglio a quell’elemento acquatico che fa crollare invece tutta la struttura del signor Palomar: «Faccio fatica a immaginare una linea d’acqua da non attraversare» scrive Anedda nella prosa *Confini* «Schiere di pesci a catena, fili d’alghe, cerchi di boe con le bandiere poi travolte da onde? Come dobbiamo pensare?». ³⁷ Si capisce che la questione riguarda proprio la forma del pensiero, e quindi il suo realizzarsi nel testo: mentre il signor Palomar fallisce nel tentativo di isolare un’onda (e più in generale lo spazio in evoluzione) in una griglia razionale e preconstituita,³⁸ il pensiero che si realizza in *Geografie* assume sì la forma di piccole cornici (le decine di prose poetiche che compongono il testo), ma queste ‘sconfinano’ e si aprono attraverso precisi procedimenti formali. I più evidenti sono da un lato quel trapasso osmotico di immagini e frasi tra una prosa e l’altra, che rende le prose distinte e congiunte allo stesso tempo; dall’altro, come si è detto, la ripetizione della formula «Ricominciamo» che attraversa tutto il testo, fino ad esserne l’ultima parola, e che attiva una riconfigurazione sia temporale sia formale (richiamando, anche in questo caso, alcuni tratti della scrittura calviniana, in particolar modo saggistica).³⁹

Tra questi elementi ricorsivi che ‘sconfinano’ oltre i perimetri delle singole prose rientra anche, come accennato all’inizio, l’inserimento di opere d’arte nel tessuto testuale: non tanto come ecfrasi vera e propria ma come apertura extratestuale a un

³⁵ Ivi, p. 877.

³⁶ Anche se la carta geografica è immaginaria, l’operazione che Anedda fa con *Geografie* è la stessa della poetessa Elizabeth Bishop, descritta in *Poesia come ossigeno*, nel paragrafo *Confini*: «Perché scrivere una poesia su una carta geografica come fa la poetessa americana Elizabeth Bishop nel 1934? Per riflettere sul ruolo dello spazio in relazione al tempo della storia e su come la poesia possa ragionare intorno al tema del confine» (Anedda, Biagini, *Poesia come ossigeno*, p. 93).

³⁷ Anedda, *Geografie*, p. 54. Non a caso, il titolo *Confini* ritorna nelle due opere *Geografie* e *Poesia come ossigeno*, come si vede dalla nota precedente.

³⁸ «Insomma, non si può osservare un’onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo» (Calvino, *Romanzi e racconti*, II, p. 876).

³⁹ Per Calvino si è parlato di una vera e propria «nevrosi o “sindrome” del ricominciamento e “della pietra sopra”», che si manifesta soprattutto nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui la sua scrittura «si presenta tutta formulazioni e riformulazioni» (Sergio Bozzola, Chiara De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2021, p. 175; la definizione di «sindrome del ricominciare, della pietra sopra» adottata dai critici proviene da Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2006, p. 61.

modello formale con cui *Geografie* dialoga. Così, ad esempio, *La caduta di Icaro* figura immediatamente una riflessione sulla marginalità di un singolo fatto umano, per quanto tragico, rispetto agli altri eventi e al paesaggio. Tema che trova la sua estremizzazione nel dialogo con l'opera di Claude Lorrain, nella prosa *Solo paesaggio*:

Lorrain era solo interessato al paesaggio. Il resto – e come non essere d'accordo? – era intercambiabile. Non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana.⁴⁰

Proprio l'idea dell'essere umano come specie tra le altre, di derivazione darwiniana, è uno dei fattori che rendono la scrittura di Anedda espressione del pensiero antropocentrico.⁴¹ Da un punto di vista dei dispositivi formali usati nel testo, tale concezione si adatta alle forme tradizionali, che acquisiscono tuttavia una nuova sfumatura: così accade, ad esempio, con la forma dell'elenco, quando assume la funzione di catalogazione e nomenclatura. Tornando alla prosa *Valle pozza d'acqua*, si legge a proposito del territorio intorno a Sant'Anna di Stazzema:

La storia è storia con le sue brutalità e i faggi cedui oltre i 900 metri ma non oltre i 1600, gli alberi, la fonte dove è possibile bere, non lontano dal massacro, il marmo delle cave di monte Altissimo, stanno e basta. Sulla falda toscana ci sono querce, carpini e castagni, vicino ci sono piante diverse: *Oxalis acetosella*, *Prenanthes purpurea*, *Asperula odorata*, *Neotia nidus-avis*, *Dentaria bulbifera*, *Laminum luteum*, *Stellaria nemorum*, *Geranium nodosum*, *Anemone nemorosa*. Ora i faggi crescono, qua e là, in cespugli su rupi calve. Sul Monte Sagro le faggete sono state distrutte e trasformate in pascoli, con spuntoni e detriti che affiorano fra prati.⁴²

⁴⁰ Anedda, *Geografie*, p. 148. Eloisa Morra ha notato come questo brano è in continuità con le precedenti opere di Anedda: «Saldando e ampliando la linea non-antropocentrica che dominava le precedenti raccolte, Anedda continua a interrogarsi sulla continuità tra presenza dell'umano e di ciò che non lo è, portandoci a riflettere sulla precarietà dello statuto dell'io sulla provvisorietà del nostro passaggio nel quadro della complessità geologica». Il passo su Lorrain, continua, «avrebbe potuto benissimo provenire dalla *Vita dei dettagli*» (Morra, *Galleria Anedda*, p. 155).

⁴¹ Sul tema letteratura e Antropocene si rimanda a: Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017; Nicola Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, FUP, 2016; Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015; Adam Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2015; Alessandro Macilenti, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing*, Berlin, Peter Lang, 2018; Matteo Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, [Roma], Armillaria, 2020. Per un approfondimento su poesia e ecologia, con particolare riferimento anche a *Geografie* di Anedda, si veda: Niccolò Scaffai, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblío», 45, XII (2022), pp. 205-218.

⁴² Anedda, *Geografie*, p. 12.

Il brano citato mette in luce almeno due aspetti legati tra di loro: 1) l'elenco ha la funzione di individuare altre entità che costituiscono il paesaggio (ma non lo sfondo, come in Lorrain) di un luogo noto principalmente per gli avvenimenti tragici della storia umana; 2) la strage, le stragi, non riguardano solo gli uomini, la cui attività ha anzi violato e trasformato il paesaggio: le rupi ora sono "calve" e le faggete "distrutte e trasformate in pascoli". Poco più avanti il testo continua con un secondo elenco:

Di tutti i nomi di piante rare la sassifraga è quello che ricorre di più. *Saxifraga autumnalis*, *Saxifraga oppositifolia*, che nel territorio di Carrara si estende nelle pendici del Sagro a quota superiore ai 1600 metri circa. La vegetazione ipsofila cioè relativa alle vette cambia con l'esposizione, con la disposizione in parete; meglio conservata è quella della parete nord e dello spigolo est. Potremmo passare una vita a copiare e nominare. Osservare sgombra la testa da noi stessi: *Salix crataegifolia*, *Saxifraga lingulata*, *Silene lanuginosa* e ancora *Arenaria bertolonii*, *Aquilegia pyrenaica*, *Anemone alpina* var. *millefoliata*, *Veronica aphylla* var. *longistyla*, *Valeriana saxatilis*, *Bellidistrum michelii*. Nelle pareti silicee: *Saxifraga aizoon*, *Saxifraga autumnalis* var. *atrorubens*, *Saxifraga oppositifolia* var. *latina*, *Alchemilla alpina*.⁴³

L'elenco decentra l'inquadratura dal soggetto umano, individuando d'altro canto le numerose specie arboree di cui sono descritte le condizioni e l'habitat: la casa, cioè, di un altro essere vivente in quegli stessi luoghi. È questa sfasatura dello sguardo, sempre abituato a osservare il paesaggio in funzione dell'uomo, che proprio a partire dai dislivelli spaziali enfatizza quelli temporali:

Alcune sono arrivate dalle Alpi in tempi antichi, altre dall'Asia minore e dalla Grecia in tempi ancora più remoti. Nessuno da queste altezze avrebbe potuto sentire le urla, gli spari. I mondi paralleli sono qui sulla terra. Sediamo nel rifugio dei tecnici, guardiamo il panorama. Scendendo a valle ci fermeremo vicino a una fontana dove bevono due uomini. Quanti anni avranno? Settanta, ottanta, erano bambini al tempo della strage?⁴⁴

La narrazione passa da tempi «antichi» e «ancora più remoti» alla data del 12 agosto del 1944, collocando così nello stesso spazio i «mondi paralleli» in cui età distanti convergono e tornando infine a una misura del tempo umana, gli anni della vita di un uomo. Tutto ciò costruito nel testo intorno alla forma dell'elenco: come ha notato Cecilia Bello Minciocchi in un dialogo con l'autrice:

[...] l'osservazione è seguita – e questo per me è un dato molto interessante – dalla nominazione: la nominazione di tutte le piante, che crescono a diversi livelli di altitudine, secondo la classificazione botanica, secondo i loro nomi in latino. In questo

⁴³ Ivi, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*

vedo qualche riflesso metapoetico, anche se non dichiarato, in un certo senso implicito, ma racchiuso proprio nell'osservare: «Potremmo passare una vita a copiare e nominare». ⁴⁵

Torna di nuovo alla mente il personaggio di Palomar, con i suoi elenchi di formaggi, ⁴⁶ e non è forse del tutto inutile accostare ancora una volta l'operazione di Anedda con quella realizzata da Calvino: mentre in quest'ultimo la nomenclatura è «solo un aspetto esteriore, strumentale» della lingua, anche se «per il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi» ⁴⁷ e tende a una funzione di totalità quasi enciclopedica, in Anedda l'elenco svolge una funzione affine ma, di nuovo, più duttile. Intorno a questo dispositivo si attiva infatti sì un'operazione simile a quella di Palomar, e cioè il voler comprendere, nella descrizione di un elemento, la sua storia, cause e concause; ma mentre il narratore calviniano adotta la forma dell'elenco anche per enfatizzare ironicamente la velleitaria volontà di onnicomprensività del personaggio, nelle prose di Anedda l'accento è posto sulla funzione di decentramento che l'elenco attiva. «Osservare sgombra la testa da noi stessi» è la frase posta in apertura della successione di nomi latini; enumerare rende il soggetto prima di tutto osservatore e (al contrario del nome parlante di Palomar, che richiama il celebre osservatorio astronomico) per Anedda «il nome di chi osserva è inesistente». ⁴⁸ Viene cioè enfatizzato l'elemento anti-antropocentrico, estremizzando un aspetto che Calvino stesso, d'altronde, aveva già intuito, l'annullamento del soggetto individuale: «Come scriverei bene, se non ci fossi!» sono le parole affidate al diario di Silas Flannery, al capitolo VIII di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. ⁴⁹

⁴⁵ Antonella Anedda, Cecilia Bello Miniacchi, «Le terre slittano impercettibilmente». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Miniacchi*, in «La sintassi del mondo». *La mappa e il testo*, p. 475.

⁴⁶ «La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla –, a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto – [...] ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni. Dietro ogni formaggio c'è un pascolo d'un diverso verde sotto un diverso cielo: prati incrostati di sale che le maree di Normandia depositano ogni sera; prati profumati d'aromi al sole ventoso di Provenza; ci sono diversi armenti con le loro stabulazioni e transumanze; ci sono segreti di lavorazione tramandati nei secoli. [...] Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme [...]» (Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 934-935).

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Sulla questione del nome, «vincolo» e «cosa inconsistente, volatile» allo stesso tempo, si veda Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 96 ss.

⁴⁹ «Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono

Infine, se da un lato l'elenco è espressione di un pensiero anti-anthropocentrico, dall'altro lato è anche una forma positiva di antropocentrismo: Anedda si riappropria di uno strumento di nomenclatura scientifica di stampo darwiniano-leopardiano⁵⁰ che, distante da una tradizione cartesiana e religiosa che vedeva nella facoltà di 'nominare' un'espressione di possesso dell'uomo sulla natura,⁵¹ si afferma semmai come forma di conoscenza. In altre parole, l'elenco come nomenclatura scientifica è una forma di individuazione delle altre specie e dunque anche di creazione e conservazione di una memoria scientifica e culturale che le includa e ne riconosca la diversità. Proprio in questo sta l'elemento di 'cura' e responsabilità da

senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona!» (Calvino, *Romanzi e racconti*, II, p. 779).

⁵⁰ «Mi aveva sempre colpito la vicinanza tra l'atteggiamento antiantropocentrico di Darwin verso il mondo e quello di Leopardi in opere come lo *Zibaldone*, le *Operette*, *I nuovi credenti*, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* e infine *La ginestra* [...] Ricordavo quanto spesso Leopardi utilizzasse la parola "specie", il suo ridicolizzare la vanità dell'uomo che crede (come tutte le specie animali) il mondo fatto per lui. Ricordavo l'elenco di bestie catalogate nell'*Ade dei Topi dei Paralipomeni*, la beffa nei confronti di un possibile aldilà e la frase di Sebastiano Timpanaro secondo il quale Leopardi autore del *Frammento di Stratone Lampsaco*, lo scienziato e filosofo allievo di Teofrasto a sua volta discepolo di Aristotele, non si sarebbe scandalizzato di Darwin» (Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, p. 12). Sulla relazione tra la cultura scientifica di Erasmus e Charles Darwin con le opere di Leopardi nella poesia di Anedda si legga il testo di Massimo Natale, *I Darwin e Leopardi: un saggio di Anedda natura/letteratura*, in «Alias Domenica», 19 giugno 2022; si veda, a tal proposito, anche la sua *lectio magistralis* dedicata ad Anedda, Fabio Pusterla e Mario Benedetti, tenuta al seminario Poesiaeuropa 2022 e riascoltabile online. Di Natale si legga inoltre *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 149-179, in cui *Geografie* è letto in continuità con *Historiae* per «una condizione strutturale della poesia di *Historiae*: il suo puntare moltissimo proprio sull'io che guarda e conosce [...] a cominciare dal titolo della prima sezione, *Osservatorio*, e da un titolo analogo che si ripete tre volte nella stessa sezione, cioè *Osservare*; i verbi di vedere in effetti si susseguono, spesso in posizioni forti come l'esordio di una lirica [...]; infine, una lirica come *Perlustrazione 2* contiene una sentenza secondo la quale proprio "l'osservare | privo di giudizio" è sufficiente "per vivere" ed è anzi "una forma – data a noi umani – per amare"» (p. 172).

⁵¹ Come osserva Scaffai, nel rapporto tra uomo e natura la «relazione asimmetrica, basata sul controllo della natura prima che sulla responsabilità nei suoi confronti, ha un'espressione emblematica nella filosofia cartesiana. Nella parte sesta del *Discorso sul metodo* (*Discours de la méthode*, 1637), Descartes osserva infatti come la piena conoscenza delle leggi che presiedono alle forze naturali e agli astri possa garantire agli uomini il ruolo di "padroni e possessori" (*mâitres et possesseurs*) della natura. La prospettiva non sembra diversa da quella già affermata nella Bibbia, anche se per Descartes il possesso della natura passa attraverso la comprensione razionale dei suoi meccanismi, mentre nella Bibbia è proprio il desiderio di conoscenza a distanziare uomo e natura, attraverso la cacciata dal Paradiso terrestre. [...] Adamo ha il privilegio di dare un ordine alla natura creata, attraverso l'imposizione del nome; ciascun essere vivente, a eccezione dell'albero della conoscenza del bene e del male, è determinato nella sua specificità e funzione dall'uomo e per l'uomo» (Scaffai, *Letteratura e ecologia*, pp. 73-74).

parte dell'uomo sulla natura, come Anedda afferma chiaramente in due passi di *Poesia come ossigeno* (entrambi riferiti a Zanzotto):⁵²

Il paesaggio snaturato dalla costruzione di centri commerciali ha delle ripercussioni sul linguaggio. La memoria viene cancellata e sostituita da un supermercato. Una risposta della poesia è opporre alla generalizzazione l'esattezza. Non alberi, ma lecci, roveri, faggi.⁵³

“Non alberi, ma lecci, roveri, faggi”: l'elenco come forma di esattezza (anche questa un'eredità calviniana) e di risposta al paesaggio snaturato e alla memoria culturale cancellata; nominare le specie per distinguerle, e in questo capirle e proteggerle. Come scrive Riccardo Donati, a proposito del componimento *Se ho scritto è per pensiero*:⁵⁴

Scrivere, dunque, perché *si è in pensiero* o a causa del pensiero che muove (v. 1), che intima di avanzare (v. 11) tanto più quando occorre parlare di chi, invece, è costretto a indietreggiare (v. 7) [...] Soprattutto, scrivere per proteggere ciò che con fatica e pena esiste, si tratti di «esseri» e «creature» (vv. 3 e 7) o dell'ancor più labile, povero linguaggio (vv. 16-17).⁵⁵

⁵² A proposito di *Geografie* Damiano Frasca nota come «il vero demone, per dirla con Bloom, il genio interiore che dà forza a *Geografie* è forse zanzottiano, del Zanzotto del *Galateo in Bosco*, con l'interrogarsi sul rapporto tra storia e paesaggio e con l'immagine della natura che fagocita e, a suo modo, protegge le tracce dell'umanità. “Tempio, casa, teatri sbalzati dalla storia rincasano, sprofondano, si spezzano in rovine, ritornano nell'erba. La storia diventa geografia nell'erosione, nella faglia che scompono” (p. 143). Nello Zanzotto di Anedda, l'antagonismo al cosiddetto “progresso scorsoio” punta sull'esattezza contro la generalizzazione, nominando come in *Geografie* le piante o gli uccelli con una costante, ossessiva precisione» (Damiano Frasca, Antonella Anedda, *Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), ora su *Allegoriaonline*).

⁵³ Anedda, Biagini, *Poesia come ossigeno*, p. 37. A tal proposito, si legga quanto scrive Donati: «E in effetti, che la società dei consumi pretenda di dilagare dappertutto, senza resistenze né inciampi, rendendo ogni angolo del pianeta anodino e intercambiabile, e al contempo si picchi di santificare radici e tradizioni (spesso di fresca invenzione), costituisce uno dei tanti paradossi, forse il più stridente, del risorgente sentimento liberal-suprematista delle piccole e grandi patrie, come per tempo aveva capito Andrea Zanzotto» (Donati, *Disinsediare l'io*, p. 93).

⁵⁴ Si riporta qui il testo di *Se ho scritto è per pensiero*: «Se ho scritto è per pensiero | perché ero in pensiero per la vita | per gli esseri felici | stretti nell'ombra della sera | per la sera che di colpo crollava sulle nuche. || Scrivevo per la pietà del buio | per ogni | creatura che indietreggia | con la schiena premuta a una ringhiera | per l'attesa marina – senza grido – infinita. || Scrivi, dico a me stessa | e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma | perché gli occhi mi allarmano | e mio è il | silenzio dei passi, mia la luce deserta | – da brughiera – | sulla terra del viale. || Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco | trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli | perché solo il coraggio può scavare | in alto la pazienza | fino a togliere peso | al peso nero del prato. (Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 31).

⁵⁵ Donati, *Apri gli occhi e resisti*, p. 106.

Se la scrittura è portatrice di un elemento di cura e attenzione questo torna a rivolgersi, quasi circolarmente, al linguaggio stesso: «Le parole si sprecano? Sì e no [...]» si chiede Anedda nell'introdurre *Economia dell'imperduto* di Anne Carson: «La poesia, ci ricorda Carson, implica sempre la gratuità: se sia spreco o grazia dipende da noi».⁵⁶ In *Geografie* è proprio nelle forme più tradizionali di 'spreco' delle parole, come l'anafora e l'elenco, che la scrittura diventa allora una forma di *protezione* verso «ciò che con fatica e pena esiste» e verso sé stessa, quel «povero linguaggio» che è lo strumento di ogni scrittore. Il modello di Carson, d'altronde, richiama a una forma di duttilità propria di questa e di altre autrici⁵⁷. L'innesto tra arti visive, scrittura e lettura consente dunque di mettere a fuoco non solo i dispositivi formali che creano il tessuto di *Geografie*, ma soprattutto come questi attivino degli elementi di poetica che richiamano sia alcune scritture e opere d'autrice, sia un pensiero che, da Leopardi, attraversa il Novecento e trova in Zanzotto e Calvino due modelli espressivi di cui Anedda è, a suo modo, erede.

Bibliografia

- Anedda, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea,

⁵⁶ Anedda, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia editore, 2020, p. 8.

⁵⁷ Oltre a Anne Carson e Elizabeth Bishop, ad esempio, Sophie Calle: a tal proposito si legga la seconda puntata della rubrica "Punti luce", dedicata ad Anedda e a cura di Franca Mancinelli, su *Le parole e le cose*², in cui si intrecciano i riferimenti a Calle, Bishop e Bruegel. Su Anne Carson si rimanda invece a Roberto Binetti, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, Special issue on Anne Carson, «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119. Per il legame tra arte e parola, intesa come «arte della tessitura», in relazione sia con l'opera di Carson sia soprattutto con quella di Maria Lai, si rimanda al capitolo di Morra, *Galleria Anedda* (in particolare le pagine 162 ss., da dove è tratta la formula) e al citato saggio di Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement*.

2022.

- Anedda, Antonella, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere editore, 2021.
- Anedda, Antonella, *Un bicchiere di neve*, in Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia editore, 2020, pp. 7-8.
- Anedda, Antonella, Bello Minciocchi, Cecilia, «Le terre slittano impercettibilmente». *Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 461-476.
- Auden, Wystan Hugh, *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 2007.
- Bardazzi, Adele, *Textile Poetics of Entanglement. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «*Polisemie*», III (2022), pp. 81-115.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «*Oblio*», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*, in «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 478-498.
- Binetti, Roberto, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in «*Trasparenze*», 8 (2022), pp. 98-119.
- Bozzola, Sergio, De Caprio, Chiara, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2021.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 3 voll., 1991-1994.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.
- Clark, Timothy, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2021.
- Donati, Riccardo, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero l'essere*

- altro(ve)*, in «L'ospite ingrato online» numero monografico «*Testimoni di se stessi*». *Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, a cura di Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca, 11 (2022), pp. 89-104.
- Frasca, Damiano, *Antonella Anedda, Geografie*, in «Allegoria», 84 (2021), ora su *Allegoriaonline*.
<<https://www.allegoriaonline.it/4353-antonella-anedda-geografie-2>>
- Macilenti, Alessandro, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing*, Berlin, Peter Lang, 2018.
- Meschiari, Matteo, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, [Roma], Armillaria, 2020.
- Morra, Eloisa, *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL (2011), 3, pp. 167-184
- Morra, Eloisa, *Galleria Anedda*, in *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167.
- Natale, Massimo, *I Darwin e Leopardi: un saggio di Anedda natura/letteratura*, in «Alias Domenica», 19 giugno 2022.
- Natale, Massimo, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 149-179.
- Serra, Francesca, *Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218.
- Scaffai, Niccolò (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022.
- Trexler, Adam, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville-London, University of Virginia Press, 2015.
- Turi, Nicola (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Sitografia

Benigni, Corrado, Le pieghe della storia. Antonella Anedda, Geografie, su *Doppiozero*, 12 aprile 2021.

<<https://www.doppiozero.com/antonella-anedda-geografie>>

Mancinelli, Franca (a cura di), Punti luce/2: Antonella Anedda e Sophie Calle, su *Le parole e le cose*², 28 luglio 2020.

<<https://www.leparoleelecose.it/?p=38936>>

Natale, Massimo, *Lectio magistralis* a ‘The Sea Has Many Voices... Natura e Letteratura – Poesiaeuropa’ (Isola Polvese, 22-24 settembre 2022), su *YouTube*, 23 settembre 2022.

<<https://www.youtube.com/watch?v=XorprFffYjs>>