

IL COLTELLO DELLO SGUARDO

Andrea Cortellessa

«Li ho dovuti fotografare da un catalogo. Sono troppo in alto». Così dice in clausola, il diciassettesimo «ritaglio» della *Vita dei dettagli*, degli angeli che «piangono un morto»: cioè (rivelano le «Soluzioni» in coda alla «Prima parte» del libro, intitolata «Ritagliare»)¹ delle dieci figure librate nel «blu-cobalto spezzato da un temporale»² che sormonta l'*actus tragicus* del *Compianto sul Cristo morto* di Giotto, agli Scrovegni. L'episodio non solo riassume *en raccourci* il cortocircuito di lutto e raccoglimento che l'autrice attribuisce alla contemplazione dell'immagine, e che si ritrova più o meno apertamente enunciato in diversi dei «dettagli» commentati (quello che più si avvicina a farlo in forma esplicita è il nono, dal *Miracolo di San Trifone* di Carpaccio, in cui così si rivolge a un testimone assente: «Tu che sei morto hai visto questo quadro (era una mattina di giugno) con me che vivo ancora. E vedo, vedo, vedo»)³ ma svela pure un arcano tecnologico che da pochi decenni ha rivoluzionato l'antichissima arte dell'*ekphrasis*. Ossia la possibilità di ingrandire a piacimento le immagini, una volta riprodotte, così consentendo di apprezzarne appunto i dettagli che la percezione dal vivo non sarebbe in grado di cogliere: per le loro dimensioni ridotte o, come nel caso di quegli angeli, per la loro distanza dall'osservatore.

Il libro che Anedda confessa averle salato il sangue, *Le Détail* di Daniel Arasse,⁴ è uscito nel 1992 e nella sua prefazione l'autore ricorda un precedente remoto, quello di Kenneth Clark che fra il 1938 e il '41 aveva pubblicato due serie di *Details from Pictures in the National Gallery*: nei quali il giovane direttore del museo, a suo tempo discepolo di Bernard Berenson, grazie alle «nuove tecniche di riproduzione fotografica» aveva potuto condividere coi suoi lettori le «ricompense» elargite

¹ La dilazione editoriale ricerca un effetto di attesa che talvolta nelle riviste di enigmistica veniva (e viene) ottenuto stampando le soluzioni a rovescio, rispetto agli interrogativi cui si riferiscono.

² Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 37.

³ Ivi, p. 21.

⁴ «In un testo ormai classico intitolato *Le détail*, Daniel Arasse erige al dettaglio un monumento appassionato, lo analizza e lo interroga, ne traccia l'evoluzione, ne svela i rischi e l'incanto, riflette sul suo doppio diabolico e divino, insiste sulla intimità e sul delirio. Scrive un grande libro dell'inquietudine» (Ivi, pp. IX-X).

all'osservatore che «scruti pazientemente» i dipinti.⁵ Arasse non lo dice ma erano gli stessi anni, quelli, in cui Walter Benjamin registrava come simili *paraphernalia* tecnologici stessero «trasformando nel modo più incantevole», nelle parole di Paul Valéry, «il concetto di arte medesima».⁶ Grazie appunto alle riproduzioni fotografiche, e a una buona lente d'ingrandimento, come per miracolo ogni lettore poteva fare un'esperienza un tempo riservata a pochi, privilegiati intenditori (come, ricorda Arasse, aveva fatto Delacroix quando ad Anversa s'era fatto portare una scala per avvicinarsi il più possibile alla figura della Maddalena in un dettaglio del *Cristo in Croce* di Rubens: dal brevetto del dagherrotipo, allora, era passato poco più d'un decennio).⁷

Se non lo dice Arasse, lo ha detto di recente Giorgio Agamben: il quale, commentando da par suo uno dei quadri più commentati di ogni tempo, il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Van Eyck, fa notare come l'accostamento da lui operato fra gli zoccoli della signora Arnolfini, visibili al margine inferiore sinistro del quadro, e quelli invece messi "in primo piano" da Van Gogh e memorabilmente commentati da Heidegger nell'*Origine dell'opera d'arte*,⁸ si debba a una «visione ravvicinata [...] che – come ogni sguardo – è storicamente condizionato»: in quanto resa possibile, appunto, dall'introduzione della fotografia. Ricorda pure, Agamben, come per il Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* la perdita della *distanza dalle opere* («*avvicinare*» le cose a sé, *spazialmente e umanamente, tanto è un desiderio appassionato delle masse attuali, quanto è la loro tendenza a superare l'unicità di ogni fenomeno mediante la ricezione della sua riproduzione*)⁹ corrispondesse alla «distruzione dell'aura» rappresentata dall'«apparizione unica

⁵ Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di Aurelio Pino, Milano, il Saggiatore, 2007 (ed. or. Paris 1992), p. 11. Questa tradizione della National Gallery prosegue ancor oggi, in ambiente digitale: il sito del museo contiene una sezione nella quale le più di duemila opere ivi riprodotte possono essere visualizzate con un apposito "mirino" di ingrandimento (vedi sitografia).

⁶ Leggermente diversa la traduzione in Paul Valéry, *La conquista dell'ubiquità* [1928], in Id., *Scritti sull'arte*, traduzione di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia [1984], Milano, Abscondita, 2017, p. 121 (riporto quella citata in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], traduzione di Massimo Baldi, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019, p. 141; l'esergo di Valéry è contenuto solo nella quinta stesura, dell'agosto 1936, sulla quale si basa la traduzione di Enrico Filippini della prima edizione italiana, uscita da Einaudi nel 1966).

⁷ L'aneddoto, raccontato da Delacroix nel suo *Diario* al 10 agosto 1850, è ricordato da Arasse alle pp. 219-220 del *Dettaglio*.

⁸ Cfr. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* [1935-1936], in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (ed. or. Frankfurt am Main 1950), pp. 3-69 (e l'intricata discussione ricostruita in *Le scarpe di Van Gogh*, numero monografico a cura di Riccardo Panattoni ed Elio Grazioli di «Riga», 34 [2013]).

⁹ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 148 (corsivo di Benjamin).

di una lontananza per quanto vicina possa essere».¹⁰ Ma sottolinea pure come la «perdita della percezione dell'unicità dell'oggetto *sia* compensata dalla soddisfazione del bisogno di avvicinare le cose per meglio padroneggiarle ed esaminarle a proprio talento – cioè, in ultima analisi, da un'esigenza politica».¹¹ Scriveva infatti Benjamin nel 1936 che, se «*il valore singolare dell'opera d'arte "autentica" ha la propria fondazione nel rituale*», «*suo originario e primo valore d'uso*», la «*funzione sociale dell'arte*» nell'epoca della sua «riproducibilità tecnica» si fonda «*su un'altra prassi: ossia, la sua fondazione sulla politica*».¹²

Aggiunge Agamben che la «lontananza» auratica, secondo Benjamin «distrutta» dalla riproduzione fotografica delle opere d'arte, «ha poco a che fare con una misurabile distanza nello spazio. È, piuttosto, la condizione di ciò che è visto in Dio – cioè, come avrebbe detto Spinoza, *sub quadam eternitatis specie*, "in qualche modo sotto l'aspetto dell'eternità"»¹³ («l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale», postillava infatti Benjamin).¹⁴ Lo fa capire allusivamente il doppio senso dell'espressione di Anedda: gli angeli piangenti di Giotto *sono troppo in alto*, si capisce, non solo per la loro posizione nell'affresco degli Scrovegni. Era stata precisa, ancorché come suo costume allusiva, la notazione di Benjamin: il *valore d'uso* politico delle immagini – cioè la loro idealmente universale messa in comune tecnologica – si sostituisce a quello *rituale*: cioè al loro valore, in senso stretto, *religioso*. Non è casuale l'insistenza di Agamben su questo punto, perché proprio lui ha illustrato meglio di tutti il concetto di *profanazione*. Che consiste nel «liberare ciò che è stato catturato e separato [...] per restituirlo a un possibile uso comune»: così pure capovolgendo l'etimo della religione da «*relegere*», «che veglia a mantenere distinte» la sfera dell'umano e quella del divino, a «*religare*», che invece le «lega e unisce» fra loro.¹⁵ Può dirsi dunque che la messa in comune del patrimonio iconografico, resa possibile appunto dalle tecnologie di riproduzione delle immagini, assolva alla stessa funzione che in letteratura ha la componente «parodica» della poesia, che – dice il filosofo in uno dei suoi saggi più preziosi – ha la virtù di «confondere e rendere durevolmente

¹⁰ La commentatissima, enigmatica definizione è in *ivi*, p. 147.

¹¹ Giorgio Agamben, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 94-95.

¹² Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 149-159 (corsivi di Benjamin).

¹³ Agamben, *Studiolo*, p. 96.

¹⁴ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 149. Ma, con uno di quei contro-lampi così tipici del suo stile, aggiungeva subito dopo: l'*immagine culturale* «rimane, secondo la sua natura, "lontananza, per quanto vicina possa essere". La vicinanza, che si può strappare alla sua materia, non pregiudica la lontananza che l'immagine conserva dopo la sua apparizione» (anche questa nota venne aggiunta solo nell'ultima versione del testo).

¹⁵ Giorgio Agamben, *Elogio della profanazione*, in *Id.*, *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005; ora in *Id.*, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023, p. 61.

indiscernibile la soglia che separa il sacro e il profano, l'amore dalla sessualità, il sublime dall'infimo».¹⁶

Anche Anedda, nella *Vita dei dettagli*, compie un gesto similmente *profanante*: il gesto del «sacrificio» (in sé «il dispositivo che attua e regola la separazione» di «cose, luoghi, animali o persone»¹⁷ nella sfera della religione), insistito specie nella luttuosa sezione iniziale, si rovescia in quello del «gioco» – con tanto di «soluzioni». In origine strettamente connesso al sacro, ricorda Agamben, «il gioco libera e distoglie l'umanità dalla sfera del sacro, ma senza semplicemente abolirla»: insieme vi allude, la indica, ma nel restituirla all'uso umano la neutralizza e la libera, cioè appunto la *profana*: «una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso».¹⁸ È significativo che il filosofo indichi proprio nel «Museo» il «luogo tipico» dell'«impossibilità di usare» le «potenze spirituali che definivano la vita degli uomini – «l'arte, la religione, la filosofia, l'idea di natura, perfino la politica» – e si trovano ora collocate in una «dimensione separata», sia o meno fisicamente conclusa in un edificio, dove quelle *potenze* sono al contempo sacralizzate e commercializzate (nel «turismo»: «il culto e l'altare centrale della religione capitalista»¹⁹).

Il *gioco* della *Vita dei dettagli* provvede a profanare non solo le immagini dell'arte, sottraendole alla cornice sacralizzante del Museo per restituirle al libero uso degli umani, ma anche a quella forma altamente tecnicizzata che di questo stesso «gioco» è invalso nella disciplina che, sia pure in forma secolarizzata, nella nostra forma di vita ha finito per «culturalizzare» le immagini: la Storia dell'Arte. Come ha scritto Alberto Casadei, Anedda ha affrancato questa pratica dalla sua «matrice filologico-

¹⁶ Il saggio *Parodia*, pubblicato in volume per la prima volta in *Profanazioni*, è oggi compreso tanto in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021³ (la citazione a p. 160) che nel recentissimo *La mente sgombra* (la citazione alle pp. 33-34). Al riguardo rinvio alla mia postfazione a *Categorie italiane, Profanare il dispositivo* (in particolare alle pp. 263-265). Vale la pena ricordare che nel testo della *Vita dei dettagli* Anedda cita due volte un altro memorabile frammento di Agamben, *Nudità* (nel volume omonimo, Roma, nottetempo, 2009, pp. 83-128; ora in Id., *La mente sgombra*, pp. 136-73): a p. 136 (a proposito di un testo di Henri Cole, in collaborazione con Jenny Holzer) e a p. 89 (a proposito di Philippe Jaccottet davanti a Piero della Francesca e Giorgio Morandi).

¹⁷ Agamben, *Elogio della profanazione*, pp. 60-61.

¹⁸ Ivi, pp. 63-64.

¹⁹ Ivi, pp. 69-70. Agamben si riferisce a un breve testo di Benjamin scritto nel 1921 e pubblicato postumo nel 1986, *Il capitalismo come religione*, negli ultimi anni posto al centro di un importante cantiere interpretativo (se ne veda la traduzione a cura del Seminario permanente di Studi benjaminiani, alle pp. 9-12 del *Culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, a cura di Dario Gentili, Mauro Ponzi ed Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2014 [ed. or. Frankfurt am Main 1985]).

investigativa»,²⁰ e ha aggiunto Eloisa Morra che così vengono «usate le armi dell'iconologia contro sé stesse, facendo riferimento alla molteplicità delle possibilità contenute in ogni immagine, più che al recinto nei quali si tenta di contenerle con l'interpretazione».²¹

Entrambi pensano al cosiddetto «indovinello di Paragone»: sul primo numero della storica rivista, uscito all'inizio del 1950, un breve corsivo del fondatore, Roberto Longhi, metteva in palio un abbonamento gratuito alla rivista a chi, fra i suoi lettori, avesse risolto l'*Indovinello a premio* che consisteva appunto nell'attribuire ai rispettivi autori una serie di dettagli di opere d'arte più o meno celebri (si andava da Matteo di Giovanni a Tiepolo, passando per Carpaccio e Tiziano). Solo un lettore, si leggeva sul numero seguente, era riuscito a identificare tutti e quindici i dettagli di quella «formula di esercitazione piana, dilettevole, stimolante», capace di «incuriosire il lettore» ma che poi «lo stimolerà alla indagine stilistica più seriamente che certe lezioni di analisi universitaria». Il gioco sulla rivista in effetti non verrà più proposto, ma entrerà appunto nelle consuetudini didattiche di Longhi e della sua scuola. A idearlo non era stato però il salace quanto intimidente nume tutelare di «Paragone», bensì un suo discepolo (non allievo diretto) destinato a sua volta alla fama, Giuliano Briganti, ispiratosi a un gioco con lui bambino di suo padre: recitando due versi dell'*Orlando Furioso* per chiedergli poi a quale episodio appartenessero.²² Ma nell'applicarlo alle immagini senz'altro Briganti aveva pensato a Giovanni Morelli e al «paradigma indiziario», come lo definirà Carlo Ginzburg.²³

Per parte sua, Anedda ha spesso ricordato la propria formazione di storica dell'arte, all'Università di Roma «Sapienza» nei primi anni Ottanta: la sua tesi, condotta sotto la guida di un grande specialista di Rinascimento veneto come Augusto Gentili, era stata «una tipica tesi d'iconologia», nella quale «i dettagli tessavano una storia»²⁴ e insomma – aggiungendo un sorriso – «un lavoro un po'

²⁰ Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 131.

²¹ Eloisa Morra, *Galleria Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità. Percorsi tra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, p. 136.

²² Cfr. Laura Laureati, *Una «università privata»: un sogno di Giuliano Briganti*, in «Paragone», LIV (2003), 47-48 (635-637), pp. 114-130. Si veda la lettera di Briganti a Longhi del 9 gennaio 1950, con la quale il primo annuncia al secondo l'invio del «“photomontage” [...] iniziato con spreco di colla e grave strazio di fotografie»: Giuliano Briganti-Roberto Longhi, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di Laura Laureati, Milano, Archinto, 2021, pp. 70-72. L'*Indovinello* è riportato a p. 64 del primo numero della rivista, uscito con la data di gennaio ma diffuso il mese seguente.

²³ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia* [1986], Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-202.

²⁴ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. IX.

poliziesco» (appunto perché *indiziario*, c'è da credere), dedicato a un allievo di Tiziano, Palma il Giovane; un puntiglioso estratto ne era uscito su una rivista accademica.²⁵ Per cui è giusto quanto scrive Anedda introducendo alla *Vita dei dettagli*: che cioè «la lettura di Arasse è scesa su un'ossessione»,²⁶ quella per le storie celate nelle immagini, che a quella lettura – pur prestandole una quantità di spunti ed esempi²⁷ – preesisteva da un pezzo. E del resto, anche una volta esauritasi la vocazione accademica e passata Anedda a una non molto più soddisfacente pratica redazionale (al quotidiano «il manifesto» e a riviste come «Prato Pagano», «Nuovi argomenti», «Noi donne» e «Leggendaria»), la sua passione per la storia dell'arte non è mai venuta meno. In questa sua archeologia ecfraistica, ancora tutta da ricostruire, spicca per esempio un breve articolo dedicato sul «manifesto», nell'82, alla pittura di Graham Sutherland in occasione d'una retrospettiva dedicata all'artista, morto due anni prima, dalla Tate Gallery e dall'Imperial War Museum di Londra. Col senno di poi paiono davvero profetici non tanto la lettura delle immagini condotta con un occhio costante al repertorio poetico coevo (nella fattispecie alla *Waste Land* di Eliot e al suo «mucchio d'immagini infrante»), e non solo l'annuncio dell'*emblematica del quotidiano* che conoterà la sua poesia

²⁵ «Augusto Gentili entrava nel quadro, ne spiegava i sintomi, c'era qualcosa nelle sue lezioni di rembrandtiano, un misto di rigore anatomico e capacità di cogliere la luce dell'opera. La mia tesi su Palma il Giovane alla fine è stata un po' poliziesca, abbiamo scoperto una committenza etc.»: Eloisa Morra, *Conversazione con Antonella Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità*, p. 179. Cfr. Antonella Anedda, *Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane*, in «Arte Veneta», XXXV (1981), pp. 156-60: l'analisi della giovane studiosa del *San Tommaso d'Aquino vince la tentazione* (quadro datato all'anno di morte del pittore, il 1628, e a lungo conservato nella chiesa veneziana di Santa Lucia, demolita nel 1861 per far posto alla stazione ferroviaria della città) si fonda sul dettaglio del «cingolo», cioè della cintura di castità (particolarmente in voga presso i domenicani) che secondo la tradizione biografica (raccontata fra gli altri da Pietro Aretino nel 1543) al Santo era stata donata da due angeli così facendone il protettore, oltre che della Sapienza, appunto della Castità. Che il metodo fosse un portato della lezione di Gentili lo testimoniano anche i saggi di quest'ultimo poi raccolti in Id., *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2009.

²⁶ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. X.

²⁷ Per esempio il passo delle «Istruzioni per l'uso» alla sezione «Ritagliare» (ivi, p. 3), «capisco quel soldato che durante l'occupazione di Bergamo, nel 1528, "invaghito" – racconta Ridolfi – del paesaggio con il Monte Sinai sullo sfondo delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* dipinte da Lorenzo Lotto, "lo tagliò dal quadro"», è preso da Daniel Arasse, *Il dettaglio*, p. 72 (Arasse preleva a sua volta l'aneddoto da Cosimo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [1648], Roma, Somu, 1945). Quella per Lotto è peraltro passione persistente di Anedda, che di recente ha scritto – citando di nuovo, fra l'altro, il maestro Gentili – il testo «*No brolo per me fiolo*» per il volume delle *Lettere* scritte dall'artista, fra il 1524 e il 1532, alla confraternita della Misericordia Maggiore nel corso della realizzazione del coro intarsiato della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (a cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 193-198): nel quale, alla sua maniera, le parole di Lotto si mescolano con quelle di due poeti suoi corregionali, Franco Scataglini e Francesco Scarabocchi.

matura, ma soprattutto la sottolineatura – da parte di una Anedda ventiseienne – del contrastato rapporto del pittore britannico con la propria religiosità:

Come Eliot, Sutherland è un antiromantico, desume i suoi emblemi dalla realtà quotidiana, empirica ed è conscio che il tempo è un «dono» dell'eternità. Se questa si rivelasse a noi per intero ne saremmo schiacciati perché l'assoluto è qualcosa d'insopportabile. La religiosità di Sutherland è perciò sottilmente misurata, lucida, non slancio mistico al di sopra della ragione, ma una sorta di lenta conquista intellettuale.

È stato Baudelaire attraverso Poe a mettere poeti e pittori in guardia dai pericoli della irrazionalità scatenata dalla «*intoxication of the heart*», dalla poesia come passionalità personale, come confuso vaticinio.²⁸

Baudelaire è ricordato nella *Vita dei dettagli* ma non, come ci si potrebbe aspettare, per il saggio sul *Pittore della vita moderna* – per convenzione riconosciuto fondativo della critica d'arte moderna – bensì per la dichiarazione nel *Salon del 1846* secondo la quale «la migliore recensione critica di un quadro potrà essere un sonetto o un'elegia»,²⁹ alla quale segue il ricordo dei *Fari*, il poemetto del 1855 nel quale i suoi versi celebrano otto grandi pittori (da Leonardo a Delacroix) «a memoria»,³⁰ facendo dei pittori stessi – prima ancora che dei loro dipinti – i «dettagli dei suoi quadri». ³¹ Ma Baudelaire è soprattutto il poeta (dalla non meno ambivalente religiosità) che nel *Mio cuore messo a nudo* scrive che la sua «grande, unica, primitiva passione» è «glorificare il culto delle immagini». ³² Ed è questo infatti l'atteggiamento, o meglio – come la definisce, ricorrendo alla stessa parola di Baudelaire – la *passione* originaria anche della stessa Anedda: una «passione di

²⁸ Antonella Anedda, *I colori della tela desolata*, in «il manifesto», 8 agosto 1982, p. 3.

²⁹ Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1846), p. 1012-1013.

³⁰ Questa espressione della *Vita dei dettagli* («Baudelaire redige a memoria, condensa la visione sulla pagina, procede per sintesi di immagini-parole») viene ripresa da *Casa-madre*, nella raccolta *Salva con nome* del 2012 («Ricordando una cascata vista in Corsica | mia madre dipinse un grande quadro. | («A memoria...» come Baudelaire con i *Saloni*. | È vissuta a Parigi.)»: Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023, p. 365. Una riscrittura di *Recueillement*, dal titolo *Sois sage*, si legge poi nel recente *Historiae*, del 2018 (ivi, p. 503).

³¹ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 75. Si noti il gioco di scatole cinesi per cui la «Galleria» di pittori esemplari, allestita da Baudelaire nei *Fari*, viene ricordata nella sezione della *Vita dei dettagli* intitolata appunto «Galleria»: nella quale Anedda passa in rassegna quattordici poeti per lei altrettanto esemplari – da Baudelaire, appunto, a contemporanei quali Henri Cole, John Ashbery, Jamie McKendrick e Jorie Graham, passando per quelli forse più amati in assoluto, Elizabeth Bishop e Zbigniew Herbert – nella capacità di dialogare con le immagini dell'arte.

³² Charles Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo* [testo del 1861-1865 pubblicato nel 1909], traduzione di Giuseppe Montesano (ed. or. Paris 1909), in Id., *Opere*, p. 1441.

spossestamento».³³ Così si ritrae nelle *Istruzioni per l'uso della Vita dei dettagli*: «una collezionista, un'adoratrice solitaria di immagini. Sono rimasta la ragazza che per curarsi dallo spavento passava tutto il giorno alla National Gallery e di notte sognava dettagli di quadri intrecciati a brandelli di conversazione».³⁴ E così recitano i versi centrali d'un componimento, spesso citato dalla critica *et pour cause*, del *Catalogo della gioia* (2003):

Adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
quelle tempeste senza schiume, quel sangue senza grido
e le bestie ferme vicino ai tronchi.
Asini e conigli, pozzanghere dentro cui scintilla il cielo
pastori vicini al loro gregge
striati di pioggia e luce verde³⁵

Connotati precipui delle immagini, per la loro *adoratrice solitaria*, sono il silenzio e l'immobilità (*mondi senza vento*). Già nella prima raccolta *Residenze invernali* (che, come ricordava anche Amelia Rosselli nella per diversi aspetti profetica recensione sul «manifesto» che la accolse come un «quasi-capolavoro», aveva avuto già buona circolazione in una prima versione stampata nell'89 dalla Litografia Bulla, accompagnata da due litografie di Ruggero Savinio)³⁶ c'è un componimento che allude al «silenzioso [...] retro dei quadri».³⁷ Del resto muto e immobile è appunto il Faro, che pure orienta il movimento di chi vi si rivolge, nella metafora di Baudelaire: ciascuno dei pittori amati (e anzi *glorificati*, o *adorati*), commenta Anedda, «è un faro che dall'isola dell'arte illumina in modo intermittente ma bruciante chi guarda e scrive».³⁸ E appunto, nella «nota di poetica» citata da Rosselli nel presentarla, aveva scritto a suo tempo la giovane poetessa: «stringiti lentamente all'osso del tuo pensiero accettando che a lungo *nulla e nessuno parli*, che tutto il tuo essere *resti inchiodato alla fissità* e ciò che ruota

³³ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. XI.

³⁴ Ivi, p. 3.

³⁵ Antonella Anedda, *Adorare (le immagini)*, in Ead., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003; ora in Ead., *Tutte le poesie*, p. 172.

³⁶ Cfr. Amelia Rosselli, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, in «il manifesto», 8 maggio 1992; ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126. Rosselli si riferiva ad Antonella Anedda, *Residenze invernali*, con due litografie di Ruggero Savinio, nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, studio bibliografico Bulla, 1989 (l'edizione recensita era invece quella con premessa di Arnaldo Colasanti, Milano, Crocetti, 1992).

³⁷ Antonella Anedda, «L'anno raggiunge il suo giorno più breve. Ora», in Ead., *Residenze invernali*; ora in Ead., *Tutte le poesie*, p. 28.

³⁸ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 75.

intorno sia, indecifrabile».³⁹

Il silenzio e l'immobilità del lutto riproducono quelli della persona oggetto della perdita. Una "scena primaria" da lei spesso ricordata è quella della morte di una zia alla quale Anedda ha assistito a sette anni, come ricorda tanto nel suo primo libro in prosa, *Cosa sono gli anni*, che nella *Vita dei dettagli*.⁴⁰ E se quest'ultimo testo viene da lei definito «una storia di fantasmi»⁴¹ è perché si presenta gremito di immagini la cui fissità evoca, per dirla con Maurice Blanchot, «l'estraneità cadaverica». Ancora più preciso il legame delle immagini con la morte nell'altro "archetipo" citato da Anedda in *Cosa sono gli anni*: «da piccoli sfogliavamo il libro di medicina legale di mio padre. Lì c'erano vive fotografie di cadaveri, le grosse lingue degli impiccati, le schiene dei pugnalati, i corpi gonfi degli annegati. C'era la foto di un ragazzo suicida, non più di tredici, quattordici anni».⁴²

Diceva appunto Blanchot (nell'ambito della sua terebrante trattazione sulla «doppia morte» nella quale – ispirandosi a Rilke – distingueva quella individuale, che tocca in sorte prima o poi a ciascuno di noi, dalla «morte impersonale» che è in effetti – ha commentato una volta Gilles Deleuze – «coestensiva alla vita»)⁴³

³⁹ Cit. in Rosselli, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, p. 125 (corsivi miei).

⁴⁰ Cfr. Ead., *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, pp. 14-15; Ead., *La vita dei dettagli*, p. 131. Fra i primi interpreti a indicare il valore «archetipale» di questa immagine mnemonica è stata Cecilia Bello Minciocchi, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. «Salva con nome» di Antonella Anedda*, in «Oblío», III, 11 (2013), p. 125.

⁴¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. XII.

⁴² Ead., *Cosa sono gli anni*, p. 65. Il ricordo è ripreso nel componimento *Esilii* di *Historiae*, che ricollega a quelle immagini il «*livor mortis*» dei «tanti morti affogati | a pochi metri da queste coste soleggiate» con l'aggiunta dell'ulteriore *punctum* ritrovato nell'ultimo e più riconoscibile «ritaglio» della *Vita dei dettagli*, quello dei piedi in primo piano nel *Cristo morto* di Mantegna a Brera (p. 67): «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto, | raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo, | i piedi sopra la branda, nudi» (*Tutte le poesie*, p. 491; per una lettura di questa poesia cfr. Massimo Natale, *Autoritratto con libro di Tacito: «Annales» di Antonella Anedda*, in Id., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023 p. 155). Almeno un altro importante scrittore ha confessato (con toni ben diversi da quelli di Anedda) l'importanza, nella sua formazione psichica, di una simile pubblicazione illustrata: è l'autore di *Crash*, James G. Ballard, che in varie occasioni ha definito «la sua bibbia personale» *Crash Injuries*, «un testo medico sulle lesioni da incidente stradale [...] Contiene una serie di raffronti tra i vari danni al volto da arrotamento, comparando quelli delle Buick del 1952 e del 1955 – collegamenti deliranti» (da un'intervista del 1982 riportata due anni dopo nell'importante numero monografico della rivista «Re/Search»: nell'edizione italiana, a cura di Gomma e Raf Valvola, Milano, ShaKe, 1994, è a p. 127). Ci si ricorda pure di un'opera anni Settanta di Giosetta Fioroni, *Incidenti mortali durante attività autoerotiche*, che impiegava le immagini di un *Atlas der gerichtlichen Medizin* di Otto Prokop e Waldemar Weimann pubblicato a Monaco nel 1898: cfr. Alberto Boatto, *Ghenos Eros Thanatos* [1974], in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, Roma, L'orma, 2016, pp. 31-33.

⁴³ Gilles Deleuze, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986) vol. 3*, introduzione di Girolamo De Michele, Verona, ombre corte, 2020 (ed. or. Paris 1998) pp. 25-6. Cfr. Maurice

che «*l'uomo è disfatto secondo la sua immagine*».⁴⁴ L'estraneità dell'immagine alla vita, secondo Blanchot, non comporta né un sereno disinteresse né un'attiva partecipazione: «vivere un avvenimento in immagine [...] vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporre, a quest'altra regione in cui è la distanza che tiene noi, distanza che è allora profondità senza vita, indisponibile, lontananza incalcolabile divenuta la potenza suprema e ultima delle cose». Questa dimensione in qualche modo interstiziale (o, potremmo dire con termine caro a Blanchot, *neutra*) è quella che lui definisce «intimità»: «intima è l'immagine, perché essa fa della nostra intimità una potenza esteriore che noi subiamo passivamente».⁴⁵

Di recente ha dichiarato Anedda che fra «le tare dell'Occidente» per lei più deprecabili c'è «la rimozione della parola morte, tipica del capitalismo, l'inseguimento di una perfetta forma fisica, l'orrore per ciò che invecchia»; e ha aggiunto: «caducità per me è una parola positiva. L'arte non è un antidoto alla caducità, ma la sua consapevolezza più profonda. La poesia è caducità, ogni idea perenne mi fa rabbrivire. La nostra caducità è quanto di più prezioso esiste».⁴⁶ Tale senso di *caducità* è il segno più forte dello spazio d'intimità da lei perseguito nella scrittura; ma l'intervento delle immagini consente di almeno in parte allontanarlo da sé, oggettivarlo, addomesticarlo. A questa *proiezione* del lutto all'esterno, sullo *schermo* (in duplice senso) rappresentato dalle immagini, mi fanno pensare le prose della sezione «Ritagliare» nella *Vita dei dettagli*: nelle quali il senso di perturbante *intimità* alla quale inopinatamente veniamo ammessi è tutt'uno con una sospensione del dolore, una sua cristallizzazione in emblema, una sua salvifica cauterizzazione forse.

La giovane Anedda aveva brevettato questa pratica – in una con la maniera della sua scrittura come «varco dove poesia e prosa sognano l'una il sogno dell'altra»⁴⁷

Blanchot, *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, postfazione di Stefano Agosti, Milano, il Saggiatore, 2018 (ed. or. Paris 1955), pp. 160 ss. Rinvio al mio *La pittura del disastro*, su «Antinomie», 19 gennaio 2024.

⁴⁴ Blanchot, *Lo spazio letterario*, p. 271.

⁴⁵ Ivi, p. 273. Nella sua copia del libro, ora conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, aveva sottolineato questo passo Giorgio Manganelli: cfr. Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997, p. 20. Nella sua tanatografia, in gioventù abbastanza ossessiva, non manca di ricordare Anedda il Blanchot della *Follia del giorno* (*Cosa sono gli anni*, p. 15; nel secondo libro in prosa, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 51, di Blanchot è citato invece il saggio *L'ultimo a parlare*, dedicato a Paul Celan), ma ricorre in queste pagine un altro luogo cruciale (in questo caso lasciato implicito) della sua opera saggistica, la rilettura del mito di Orfeo ed Euridice (a partire dallo *Spazio letterario*, pp. 179-84).

⁴⁶ Stefano Bottero, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.

⁴⁷ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 16. Per un'analisi delle modalità di intarsio delle citazioni letterarie e visive in questa prosa rinvio a un mio vecchio intervento, *Scritture-reagente. Di alcuni*

– in un libro bellissimo e oggi introvabile che va indicato come un vero e proprio incunabolo della *Vita dei dettagli: Cosa sono gli anni*. Dove, pensando a quella di Amelia Rosselli, aveva scritto fra l'altro: «si dovrebbe avere la forza di pensare la morte, di parlare della morte senza mai pronunciare la parola io. Chi scrive dovrebbe scostarsi del tutto, lasciare la morte sola, togliersi ogni voce».⁴⁸

Questo spossessamento (concetto, prima che parola, davvero chiave per l'Anedda matura)⁴⁹ passa per una forma particolare di contemplazione. A leggere le mirabili prose recenti di *Geografie* troviamo almeno due casi in cui contemplare fissamente certe immagini consente al soggetto di «annegare» i propri «dispiaceri amorosi e linguistici»: al Natural History Museum di Londra «tra i resti di bradipi estinti, alligatori fissando in uno stato di spossessamento un fossile di felce»⁵⁰ e poi, in modo meno lieve e anzi lancinante, davanti al magnifico fregio continuo della villa di Livia Drusilla, conservato al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo:

Mentre piango non sono più io che piango, le lacrime colano sino alla mascella ma non sono io, capisco che la ragazza soffre ma non provo quella sofferenza. [...] L'intera operazione dura poco ma è stata sufficiente per essere ricordata come la forma di Speranza che deriva dallo Spossessamento. Nel Museo romano io e il mio compagno (quello per il quale piango) vediamo la gallina bianca con il ramo di alloro nel becco della casa di Livia, il giardino dipinto con i tralci verdi che sfiorano terra. Tutto indietreggia, ogni essere umano scompare, lo stomaco si è disteso, il respiro è tornato normale. Bastano gli alberi dai frutti stellati e il cielo cobalto sullo sfondo. Un abete lascia intravedere a sinistra un passero fermo su un ramo di melograno, un usignolo becca un corbezzolo. Succede che in un museo ci si perda e indietreggiando fino all'uscita si abbandoni la pena e il suo involucro.⁵¹

autori-critici contemporanei (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri), in *La critica dopo la crisi*, atti del Convegno di Arcavacata, 9-10 novembre 2000, a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83 (alle pp. 56-63).

⁴⁸ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 28.

⁴⁹ Lo attribuisce fra l'altro agli scritti di Mark Rothko raccolti in *Artist's Reality*, a p. 116 della *Vita dei dettagli*, e alla prosa «ottusa» di Amelia Rosselli in *Geografie* (Milano, Garzanti, 2021, p. 136).

⁵⁰ Ivi, p. 151. L'osservazione naturalistica è equiparata alla contemplazione delle immagini dell'arte anche da una delle autrici in assoluto più amate da Anedda, la Elizabeth Bishop che in una sua lettera del 1964 elogia la «concentrazione, gratuita e dimentica di sé» con la quale Charles Darwin «con gli occhi fissi a ogni minimo dettaglio [...] affonda o scivola in ciò che non conosce» (cit. in Ead., *Il destino della poesia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2018, p. 824, col. 2). Ne *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi* (Novara, Interlinea, 2022, p. 270) Anedda associa Leopardi all'«assoluta concentrazione, completamente dimentico di sé» di Darwin.

⁵¹ Ead., *Geografie*, pp. 16-17.

Eloisa Morra ha parlato di «esercizi di spossessamento»,⁵² e vanno presi come tali alla lettera: ossia riconducendoli alla tradizione degli «esercizi spirituali», anche se in una tradizione diversa da quella a noi più vicina, codificata da Ignazio da Loyola.⁵³ C'è un termine abbastanza raro ma preciso che impiega Anedda, nella *Vita dei dettagli*, per definire questi momenti: *esicasmo*.⁵⁴

Quando qualcuno ci viene sottratto, quello che resta è lo sguardo. L'icona trema con chi la contempla, risponde a un dolore che è gelo, risponde al mondo contraendosi e il suo contrarsi accoglie il silenzio, la parola che manca: quella di Mosè che balbetta. La mancanza è il respiro dell'icona. [...] L'enigma dell'icona è, per chi non crede, la scossa che si crea tra sguardo e volto: il mistero di una preghiera vuota, senza richiesta e cieca, che segue il ritmo del respiro e lo unisce al cuore in un esicasmo che però (a differenza forse del credente) dispera, che non osa la ripetizione perché davanti a quell'immagine è come il centurione davanti a Cristo. Non ancora in grado neppure di pensare per sé una forma di pace e tanto meno di fede.⁵⁵

Certo conta, nel riferimento alla tradizione ortodossa, la sua passione da sempre predominante per la letteratura e la cultura russa⁵⁶ ma, quando come s'è visto Anedda (nel *Catalogo della gioia*) definisce «adorazione» questo suo rapporto con le immagini, mostra una traccia precisa del sostrato religioso del suo percorso, poi per gradi sempre più allontanatosi (sino al materialismo persino filologicamente declinato da un suo recente studio su Leopardi e Darwin).⁵⁷ Nella tradizione dell'esicasmo (testimoniata sin dal IV sec. d.C. e codificata un millennio dopo da

⁵² Morra, *Galleria Anedda*, p. 154.

⁵³ Per un inquadramento del tema si veda il classico Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura di Arnold I. Davidson, traduzioni di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005 (ed. or. Paris 1981-2002).

⁵⁴ Lo usa Anedda anche in un altro luogo della *Vita dei dettagli* (a conferma del suo uso raro, inducendo l'editore a un refuso): a p. 130, a proposito di *To Pray Without Ceasing* di Bill Viola.

⁵⁵ Ivi, p. 96. Alla pagina seguente c'è il riferimento alle *Porte regali* di Pavel Florenskij («nello sguardo si è consumato il passaggio dalla rappresentazione alla incarnazione, dalla bellezza alla compassione»).

⁵⁶ Cfr. Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, pp. 44-46. Importante la curatela, da parte di Anedda, di Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, Roma, Donzelli, 2004 (ed. or. Saint-Clément-de-Rivière 2002).

⁵⁷ Cfr. Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*. Recisa la dichiarazione recente (in un'intervista a Marco Marino, *Versi come boccate d'ossigeno. Intervista ad Antonella Anedda*, su Treccani.it, pubblicata il 21 febbraio 2021): «Alla parola fede preferisco fiducia e alla parola credo preferisco pensiero». Per un'attenta ricostruzione del percorso (anche ideologico) di Anedda, nel corso del quale si bruciano gli «spunti irrazionalistici» e i «residui di un'imagerie oracolare», portati della *couche* romana anni Ottanta, cfr. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, pp. 17-37 (la citazione a p. 32).

Gregorio Palamas)⁵⁸ ἡσυχία («calma, pace, assenza di preoccupazione») può essere conseguita tramite la ripetizione incessante di una formula (la cosiddetta *preghiera del cuore*), oppure appunto la contemplazione insistita di un'icona (l'*attenzione sacra*):⁵⁹ pratiche più diffuse, oggi, nella cultura orientale (fra *mantra* e *mandala*). In questa tradizione la «creatura ferita»⁶⁰ contemplante, per la verità, non è perfettamente immobile: stabile nella propria postura contemplativa, è percorsa tuttavia da micromovimenti, «fremiti fermi» per dirla con un autore amato come Beckett;⁶¹ ovvero, come preferisce spesso descrivere Anedda questa tensione interna, «dondolii»: ⁶² movimento oscillatorio che esprime ritmicamente la somatizzazione del dolore interiore, e che si può leggere pure come sigla figurale dell'andirivieni fra poesia e saggio, fra italiano e «limba» sarda, fra prosa e verso, fra «io» e «mondo» e, ovviamente, fra parola e immagine.⁶³ Parlando di un'altra autrice plurilingue e prosimetrica, Amelia Rosselli, Anedda la definisce «il Pontormo della poesia italiana» e ricorda, dal *Libro mio* del pittore manierista, «la corda con cui Pontormo si isolava in soffitta dal mondo», che «dondola nello spazio».⁶⁴

Ma l'oscillazione più importante, nell'ottica dello *spossamento* come *speranza*, è quella fra parola propria e altrui. In un'altra importante (e trascurata) raccolta di prose, *Isolatria*, racconta Anedda di un cimitero nel quale dura fatica a rintracciare

⁵⁸ Cfr. Elémire Zolla, *I mistici dell'occidente* [1963-1980], vol. 1, Milano, Adelphi, 1997, pp. 626-654.

⁵⁹ Cfr. Marco Toti, *La preghiera e l'immagine. L'escasmo tardobizantino (XIII-XIV secolo)*, Milano, Jaca Book, 2012.

⁶⁰ Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 13.

⁶¹ S'intitola *Stirrings Still* l'ultima prosa di Beckett (pubblicata nel 1989; *Fremiti fermi* si legge ora in Samuel Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1635-42). Si veda la risposta di Anedda al questionario *Persistenze*, in *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, a cura di Giancarlo Alfano e mia, Roma, Edup, 2006, p. 283 (nella quale significativamente ricorda di averlo «letto dopo il primo esame di arte contemporanea», e cita «la grande reticenza di Giorgione»).

⁶² La sedia a dondolo, da *Murphy* in avanti, è oggetto di scena ossessivo in Beckett, che intitola *Rockaby* un breve dramma del 1980 (ora in Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, pp. 1543-1554; e si veda la nota del curatore a p. 1754 per la possibile valenza simbolica di questa figura).

⁶³ Una variante è rappresentata dal «tremore», del quale parla Anedda all'inizio di uno dei suoi testi più belli, la premessa senza titolo a *Nomi distanti*: «Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio. Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile» (Torino, Aragno, 2020³, p. 7; le prime due edizioni del testo erano state pubblicate – con varianti puntuali d'un certo rilievo – nel 1998 e nel 2005 dall'editore romano Empiria, nella collana «Poesia e variazioni» diretta da Daniela Attanasio).

⁶⁴ Anedda, *Geografie*, p. 138. Nella *Luce delle cose* (p. 38) un verso celebre di Amelia Rosselli, «La notte era una splendida canna di giunco», è letto così: «Il giunco trema, non è frenato, ma scosso».

la tomba che intende visitare, e riflette:

se il dolore di non sapere dove si trova una persona cara è comprensibile, per quanto mi riguarda l'immagine di quelle ossa mischiate non mi disturba, anzi mi dà pace. Dopo le ossa si mescolerà la polvere, la polvere si mescolerà alla terra e saremo in compagnia di quei lombrichi tanto amati da Darwin, che silenziosamente livellano i terreni. A differenza della tomba l'ossario dice la verità e forse basterebbero degli elenchi di nomi non diversamente dagli elenchi dei caduti in guerra, cosa che tutti gli esseri umani, in realtà, sono.⁶⁵

«Quella del ciclo naturale, di una scomposizione e ricomposizione di atomi» è per lei, oggi, l'unica «forma di sopravvivenza» concessa agli umani;⁶⁶ e simile le appare la confusione delle lingue e delle voci nella pratica della citazione che, se rilevante nei suoi testi poetici, si fa massiccia (e strutturale) in quelli in prosa. Ancora da *Isolatria*:

Somigliano a una di quelle lane multicolori che si tessono a Corte, nella Corsica Centrale. I miei taccuini, spesso dei quaderni di scuola, sono pieni di immagini e di frasi ritagliate e poi incollate [...] non riconosco la fonte delle citazioni che affollano le pagine e soprattutto non riesco più a distinguere le mie parole da quelle altrui. Immagino succederebbe esattamente questo nel Giudizio universale, i morti non riconoscerebbero né le loro ossa né tantomeno la loro polvere.⁶⁷

L'immagine ricorda quella d'un suo lavoro subito precedente, intitolato *Antologia 2010-2012*: non un testo scritto (o non *solo* scritto), per una volta, perché si tratta di un grande lenzuolo sul quale Anedda ha cucito insieme versi, propri e altrui, fotografie e altri "reperiti", organici e inorganici (l'opera è stata esposta in una mostra collettiva di artisti d'origine sarda, nel 2012, nell'ex mattatoio al quartiere Testaccio di Roma),⁶⁸ in esplicito dialogo con lavori di artiste celebri come Louise Bourgeois e il *Lenzuolo*, appunto, della conterranea Maria Lai (ma anche con le predilette Sophie Calle e Jenny Holzer).⁶⁹ Ha dichiarato la sua autrice:

⁶⁵ Ead., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 116.

⁶⁶ Cito dall'intervista a Carmen Gallo, *Su «Historiae»*, in «SigMa», 3 (2019), p. 814.

⁶⁷ Antonella Anedda, *Isolatria*, p. 81.

⁶⁸ *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, a cura di Maria Rosa Sossai, Roma, MACRO-Pelanda, 14-29 novembre 2012. *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, Roma, MACRO-Pelanda, s.l., Prinp editore, 2012.

⁶⁹ Ricollega questo lavoro di Anedda alla tradizione "tessile" delle artiste donne il saggio di Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglement. The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), pp. 81-114. Su Maria Lai Anedda ha scritto il testo *Un'Alice preistorica*, nel catalogo della mostra *Maria Lai: tenendo per mano il sole* (Roma, MAXXI, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli, Milano, 5 Continents, 2019, pp. 82-97.

L'idea di dare concretezza alla scrittura e di costruire un'antologia reale e non solo cartacea mi interessava da tempo. Volevo creare un oggetto su cui trovassero uno spazio, forme diverse, non solo scrittura ma memoria concreta e immagini. Ho utilizzato un vecchio lenzuolo di lino appartenuto al corredo di mia nonna come un grande foglio su cui mettere quanto aveva accompagnato le mie pubblicazioni dal 1991 a oggi. Non solo carta ma stoffa, colla, filo, foglie vere, fotografie familiari e foto di sconosciuti che trovo ai mercatini, tutto cucito insieme.⁷⁰

La mescolanza di identità diverse – ispirata al «luogo di perdita e lontananza» che è per lei la Sardegna, perennemente battuta da venti implacabili – le fa pensare che «quello che chiamiamo io è una folata», e la induce a presentare «il lenzuolo non fissato a nulla se non a un bastone come una tenda, dunque instabile, esposto alle correnti, agli spostamenti, agli sguardi».⁷¹ Il cucito in effetti intessuto al MACRO materializza esperimenti iconotestuali nei quali in quegli anni s'è esercitata Anedda sulla superficie delle proprie pagine: tanto nella quinta e ultima sezione della *Vita dei dettagli*, intitolata «Collezionare perdite»,⁷² che nella raccolta *Salva con nome* (dello stesso 2012 di *Antologia*), dove non a caso più insistenti sono le metafore tessili ricorrenti nel resto della sua opera (c'è un'intera sezione intitolata «Cucire»).⁷³

L'altra attività che per definizione intesse la voce propria con quella altrui è ovviamente la traduzione. Nel suo caso non si tratta solo di mettere alla prova la propria intonazione, come nel corso del Novecento hanno fatto un po' tutti i maggiori nostri poeti, ma ancora una volta d'un consapevole e deliberato «esercizio di spossessamento» (come definisce in generale la traduzione, Anedda, conversando con Morra):⁷⁴ il che si fa evidente in quel testo ineffabile – vero e

⁷⁰ Antonella Anedda, *Volevo essere un'adoratrice silenziosa di quadri*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 13-14.

⁷¹ Ivi, p. 15. Su questo episodio si vedano anche Antonietta Sanna, *Spogliare la lingua*, in *Incollare mondi, cucire parole*, pp. 53-62, ed Eloisa Morra, *Galleria Anedda*, pp. 158-167.

⁷² Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, pp. 165-77.

⁷³ Cfr. Ead., *Tutte le poesie*, pp. 403-421. Oltre alla tradizione "al femminile" sulla quale insiste Bardazzi, non andranno trascurati precedenti più canonici come il Pascoli della *Cucitrice* (in *Myricae*; molto esposta la memoria pascoliana nella seconda parte del componimento *Notizie meteo. Notte*, ivi, p. 415) e lo Zanzotto di *Andar a cucire* (in *Idioma*; anche in questo caso evidente il prelievo dal *Galateo in Bosco* all'inizio di *Questo è un modo per dimenticarsi: stilare un elenco*, ivi, p. 412, e poi da *Meteo* nella sezione «Concerto per paura, coro e voci», ivi, pp. 425-446). Sulla memoria materna, legata all'arte del cucito, si vedano poi i componimenti *Opere ed Eppure*, in *Historiae* (ivi, pp. 514-515). Sugli iconotesti di Anedda si vedano le pp. 248-54 di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche dei fototesti*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, e ora le pp. 263-274 di Lavinia Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di Luigi Weber, Milano, Biblion, 2023.

⁷⁴ Morra, *Conversazione con Antonella Anedda*, p. 181. Andranno analizzate costanti e varianti, di questa ideologia della traduzione, con precedenti importanti come il Giudici di *A una casa non sua*

proprio “libro segreto” della sua autrice, ma tenuto ben presente dalle generazioni poetiche più recenti – che è *Nomi distanti* (1998). Non un tradizionale «quaderno di traduzioni» ma una forma radicalmente ibrida, nella quale ai testi originali e alle versioni italiane (non solo, non principalmente proprie) si inframmezza «una terza voce in un terzo spazio»,⁷⁵ cioè le cosiddette «variazioni» (componenti autonomi che “rispondono” a quelli antologizzati, e che solo in minima parte sono confluiti nel volume intitolato *Tutte le poesie*).

Da questo esercizio di “cucito” interlinguistico deriva la più recente prosa di Anedda: da lei ricondotta alla proposta teorica, da parte di Donna Haraway, di una «lettura in diffrazione» che «agisca per echi più che per genealogie tradizionalmente intese».⁷⁶ Ma la *diffrazione* intraverbale della *traduzione* non differisce in tal senso da quella intersemiotica che si verifica da sempre, nella sua scrittura, fra la parola e l’immagine. In una densa nota di poetica dal suggestivo titolo *Una Mesopotamia interiore*, ha scritto Anedda che «la storia dell’arte è stato il mio primo maestro di traduzione: il testo traduceva un’immagine che a mia volta traducevo in me stessa, mediava tra il mio sguardo e quello di chi aveva descritto, studiato, meditato, parlava tra il mio qui e il tempo di allora»: come la *traduzione* interviene a ridurre (o comunque modificare) la *distanza* linguistica (e dunque geografica) fra autori e testi, così l’«ekphrasis», col «descrivere un quadro» lo «porta di nuovo verso di noi, verso chi legge», e lo «distacca dal suo spazio». Nella scrittura di Anedda, a partire dalla soglia rappresentata dalla *Vita dei dettagli*, «la passione per le immagini [...] porta la scrittura, la poesia a muoversi all’interno dello spazio del foglio come lo sguardo sulla tela, traduce una necessità di storia e luce, di uno spazio e un tempo scardinati, slittanti rispetto allo spazio e al tempo reali».⁷⁷ L’immobilità ieratica degli esordi si dinamizza, finalmente, col sogno di *entrare nel quadro* (come nel trattamento «dislocante, delirante» al quale il *Testamento* di Rilke sottopone la *Madonna di Lucca* di Van Eyck).⁷⁸

Il modello teorico di Donna Haraway si sovrappone a quello operativo offerto da un’altra scrittrice-pensatrice da più tempo letta (e tradotta) da Anedda, la

e il Fortini di *Di maniera e dal vero* (in *Questo muro*). Rinvio per parte mia a *Tradurre la distanza*, postfazione ad Antonella Anedda, *Nomi distanti*, pp. 149-164.

⁷⁵ Anedda, *Nomi distanti*, p. 7.

⁷⁶ Morra, *Galleria Anedda*, p. 132. Il riferimento è a Donna J. Haraway, *Testimone_Moderata@FemaleMan_incontra_OncoTopo. Femminismo e tecnoscienza*, traduzione di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. New York 1996 e come messo a frutto in Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013).

⁷⁷ Antonella Anedda, *Una Mesopotamia interiore*, in *Transito libero. Sulla traduzione in poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo, atti del convegno di Siena in onore della laurea *honoris causa* a Evgenij M. Solonovič, 2007, Roma, Artemide, 2011, p. 56.

⁷⁸ Ead., *La vita dei dettagli*, p. 77 (citando Arasse, *Il dettaglio*, p. 227).

canadese Anne Carson. In una serie di testi mirabili apparsi dalla metà degli anni Ottanta e per lo più solo di recente tradotti nella nostra lingua, ma frequentati da Anedda a partire almeno dal 2000,⁷⁹ alla metafora in certa misura traumatica (come vedremo) del cucito si sostituisce l'altra (a sua volta da sempre a lei cara) del nuoto, e in generale della fluttuazione di liquidi: sino a casi-limite come *Nox* (2010) e *Float* (2016), nei quali Carson mette radicalmente in discussione principi fondamentali della testualità in quanto tale, creando così «veri e propri oggetti d'arte».⁸⁰

Lo «spazio mobile» della traduzione⁸¹ è dunque un caso particolare di quel «processo dinamico»⁸² dello spazio letterario che è tutt'uno, per Anedda, con la relativizzazione del soggetto da lei chiamata «spossessamento». La paronomasia (purtroppo persa in italiano) del Joyce di *Dedalus* posto in esergo alla *Vita dei dettagli*, «...*thought through my eyes...*»,⁸³ equipara il «pensiero» all'«attraversamento». Eppure ci muoviamo ormai in uno spazio paradossale se è vero che questo *attraversamento*, questa incessante manipolazione delle immagini facilitata da *paraphernalia* digitali ormai a disposizione di ciascuno (come esplicita un titolo quale *Salva con nome*), non può che essere opera di un soggetto attivo. Diceva Arasse come l'analisi dei dettagli «presuppone un soggetto che taglia un oggetto. La sua configurazione dipende dal punto di vista del dettagliante».⁸⁴ e

⁷⁹ Cfr. Ead., *Una Mesopotamia interiore*, pp. 60-62. Una traduzione parziale di Anne Carson, *Plainwater. Essays and Poetry*, New York, Vintage Books, 1995, è stata offerta da Anedda, in collaborazione con Elisa Biagini ed Emmanuela Tandello, in *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, Roma, Donzelli, 2010. Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, pp. 76 e 127-128. Si vedano anche Ead., *Un bicchiere di neve*, prefazione ad Anne Carson, *Economia dell'imperduto* [1999], traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, pp. 7-8; «Tu sei acqua». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in *Fototestualità*, numero monografico a cura di Sara Garau, Marco Maggi e Vega Tescari di «Versants», 68 (2021), 2, pp. 143-146 (parzialmente rifuso in *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, a cura di Amelia Valtolina, Camilla Miglio e Alessandro Baldacci, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 88-94); *Su «Reticent Sonnet»*. In *dialogo con Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico di «Trasparenze», 8 (2022), p. 8. Sulla sintonia fra le due poetesse e saggiste si veda l'approfondito saggio di Beatrice Seligardi, «I/eye». *Sconfinamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda*, in «Lingua &. Rivista di lingue e culture moderne», 22 (2022), 2, pp. 37-54.

⁸⁰ Roberto Binetti, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in *AC-In Between*, p. 108. Eloquente che anche in *Nox* di Carson una testualità non tradizionale risponda a un profondo sentimento di lutto, quello per la morte del fratello (rivissuto attraverso il *Carmen CI* di Catullo, dedicato alla medesima circostanza).

⁸¹ Anedda, *Tre corde*, nell'edizione a sua cura di Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, p. 62.

⁸² Anne Carson, *Eros il dolcamaro*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, prefazione di Emmanuela Tandello, Milano, Utopia, 2021 (ed. or. Princeton 1986), p. 144.

⁸³ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. [VII].

⁸⁴ Arasse, *Il dettaglio*, p. 16 (rinviando a Omar Calabrese, *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 75-7). E cfr. *ivi*, p. 209.

questo intervento attivo del soggetto è già la «trasgressione» nella quale consiste per Anedda l'«avvicinarsi e disubbidire alla distanza».⁸⁵ Come dice Arasse nelle sue pagine più mosse (è il caso di dire) e stimolanti, il dettaglio *disloca* l'opera dal quale è preso: e così la mobilità, la dinamizza, la *salva con nome* rispetto alla sua mortifera fissità canonica e repertoriale, museale.⁸⁶

È giusto allora quanto annota Eloisa Morra: e cioè che «la liquidità che la categoria di “io lirico” ha conosciuto nel secondo Novecento in Anedda sembra ricomporsi nel doppio sguardo dato dalle descrizioni (anti)ecfrastiche».⁸⁷ Esemplare un passaggio di *Isolatria* nel quale il paesaggio attuale della Sardegna viene rivissuto a distanza, da un computer di Oxford, «guardando *Deserto rosso* di Antonioni su YouTube» e in particolare la sequenza nella quale – a contravveleno della distopia ambientale che è, profetico, il film del '64 – il personaggio di Giuliana, interpretato da Monica Vitti, descrive a suo figlio l'edenica «isola rosa» di Budelli: facendola magicamente apparire sullo schermo. Una bambina nuota libera nelle acque trasparenti, circondate da rocce che a loro volta si “liquefanno” in forme plastiche, biomorfe: «le rocce cantavano, erano di carne». Grazie alla funzione «View» di Google Maps, sul palinsesto del film di mezzo secolo prima si sovrappongono le immagini della Budelli di oggi, e così la morte della terra, e il nostro lutto per lei, si possono sciogliere nella *vita dei dettagli*: «per quasi un'ora ho guardato e guardato, facendo scorrere le foto sullo schermo come icone sull'iconostasi».⁸⁸ Così la visione ieratica ed esicastica (*isolatria*, *iconostasi*) può conciliarsi con quella dinamica, liquida, *cinetica* di questa *ekphrasis 2.0* (non è un caso che intervenga qui un codice ulteriore, meno frequentato ma tutt'altro che assente dalla partitura di Anedda, quello del cinema appunto: è appena il caso di ricordare come alla filmografia di Antonioni appartenga un archetipo della dinamizzazione dell'immagine, tramite il suo ingrandimento, quale *Blow-up*).⁸⁹ Se «la poesia», come istituzione (in senso non solo fenomenologico), «sta» – ha scritto di recente Anedda – «la parola si muove, si addensa, sprofonda, smotta,

⁸⁵ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. X.

⁸⁶ Appassionante la ricostruzione, da parte del grande studioso (Arasse, *Il dettaglio*, pp. 219 ss.), delle discussioni – vivacissime fra Sei e Ottocento, sino al culmine rappresentato dalla pittura di Turner – sulla *giusta distanza* che l'osservatore dovrebbe tenere di fronte all'immagine. Sulla decostruzione dello spazio museale compiuto da un testo come *La vita dei dettagli* si vedano le come sempre intelligenti pagine di Stefania Zuliani, *Musei di carta. I «Salons» di Giorgio Manganelli, le collezioni di Antonella Anedda* [2022], in Ead., *Torna diverso. Una galleria di musei*, Pistoia, Gli Ori, 2022, pp. 67-77.

⁸⁷ Morra, *Galleria Anedda*, p. 123.

⁸⁸ Anedda, *Isolatria*, pp. 129-131.

⁸⁹ Allude a quest'altro modello, in uno dei suoi rapidi quanto incisivi cenni alla *Vita dei dettagli*, Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012, p. 74. Sullo statuto mutato dell'*ekphrasis* nel tempo della «riproducibilità tecnica» delle immagini dell'arte si vedano qui, in generale, le pp. 71 ss.; sulle forme della «dinamizzazione», le pp. 90 ss.

slitta, percorre».⁹⁰

“Entrare nell’immagine”, con la violenza esplicita del *de-tagliarne* dei frammenti o con quella più sottile (ma, a ben vedere, non meno crudele) del ri-combinarli in *découpages* alternativi, il più delle volte, significa narrativizzare l’immagine. Non è un caso, allora, che alle origini del percorso di studiosa d’arte di Anedda vi sia un autore in tal senso emblematico come Carpaccio (i cui cicli pittorici a San Giorgio degli Schiavoni Italo Calvino poteva «seguire come fossero una storia unica»),⁹¹ o che la sua storia di scrittrice cominci con un testo narrativo rimasto poi inedito (ma notato da Franco Fortini all’edizione 1989 del premio torinese per gli inediti proprio a Calvino intitolato) o ancora che sin dalle prime prove ecfrastiche, in *Cosa sono gli anni*, la sua scrittura pieghi in direzione del racconto almeno quanto verso il saggio (eloquente il sottotitolo di quel primo libro, che suona appunto *Saggi e racconti*). Per cui il titolo dell’ultima raccolta poetica licenziata da Anedda, *Historiae*, se esplicitamente richiama quello dell’opera omonima di Tacito (citato nella sezione che dà il titolo al libro),⁹² fa pensare pure all’insistita metafora con la quale, in un testo fondativo del pensiero artistico occidentale come il *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti equipara «retorica del discorso narrativo e retorica della pittura»⁹³ definendo «istorie» quelle contenute nella «composizione» dei dipinti: «grandissima opera del pittore» è «l’istoria», e sua parte essenziale «sono i corpi, parte de’ corpi i membri, parte de’ membri le superficie»: ⁹⁴ «quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose»⁹⁵ (per cui «conviensi curare sappiamo dipignere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d’essere vedute»),⁹⁶ e in specie «moverà l’istoria l’animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio

⁹⁰ Anedda, *Il destino della poesia*, p. 823, col. 1.

⁹¹ Italo Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [testo del 1985 pubblicato postumo nel 1988], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 710. Nel 1973 era stato imperniato anche su questo Carpaccio *Il castello dei destini incrociati*, e Calvino aveva scritto al riguardo un testo più ampio pubblicato nel 1995 in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero (ora alle pp. 284-97 dell’edizione Milano, Mondadori, 2022). Alla lettura di Carpaccio da parte di Calvino ha dedicato da ultimo una bellissima conferenza, Anedda, alle Scuderie del Quirinale il 17 gennaio 2024, in occasione della mostra *Favoloso Calvino* ivi curata da Mario Barenghi e pubblicata su «Doppiozero» il 19 febbraio 2024.

⁹² Cfr. Anedda, *Tutte le poesie*, pp. 490-491.

⁹³ Giorgio Patrizi, *Narrare l’immagine. La tradizione degli scrittori d’arte*, Roma, Donzelli, 2000, p. 35.

⁹⁴ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 35 (cito dalla versione italiana dello stesso Alberti, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 60).

⁹⁵ Ivi, II, 40, p. 68.

⁹⁶ Ivi, III, 60, p. 102.

movimento d'animo», i quali «si conoscono dai movimenti del corpo».⁹⁷

Commentando la metafora di Arasse del *taglio*, nell'enfasi sul *dettaglio*, sostiene Agamben che non si deve all'«opera di un coltello, ma dell'obiettivo fotografico».⁹⁸ Eppure proprio la narrativizzazione dell'immagine, nel conferirle necessariamente un ordine temporale, ha per effetto da un lato il suo sviluppo appunto nel tempo ma dall'altro quello di «resecare, dai bordi della narrazione cui essa dà forma, quel *surplus* di senso che pure i piani significanti del testo pittorico [...] elaborano».⁹⁹ Sebbene in più occasioni Anedda abbia voluto escludere dalla sua metafora del *taglio e cucito* ogni possibile armonica violenta,¹⁰⁰ non può essere allora innocente la metafora del «coltello» che, sin dalle *Istruzioni per l'uso*, definisce il “metodo” col quale *La vita dei dettagli* appunto *inventa un'altra storia* per le immagini cui si riferisce: «Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato».¹⁰¹

Non so se (in tempi di indiscriminata estensione del concetto di «legittima difesa») possa valere a discolora di chi lo usa, ma il *coltello* della scrittura in effetti non fa che rispondere alla violenza con la quale ci investe l'immagine. Già nel bellissimo testo introduttivo a *Nomi distanti l'ekphrasis della Conversione di Matteo* di Caravaggio («una traiettoria di luce creata non dal fulgore ma dalle parole di Cristo, dalla sua richiesta. A quelle parole, a quel richiamo Matteo risponde, ma lentamente. Lentamente nel quadro, nella vita, in quello che di volta in volta scriviamo, si delinea un orizzonte spezzato di lentezza e luce»)¹⁰² ci mostra un rapporto con l'immagine non più meramente contemplativo, statico. L'immagine ci viene a cercare, ci stana, ci *spezza*. Non diversamente due autori fra loro distanti come Giorgio Manganelli e Giovanni Testori – cioè i due maggiori scrittori d'arte della generazione precedente a quella di Anedda – hanno usato simili metafore di aggressione, per descrivere l'epifania di certe immagini: «a colei che dovrà partorire il mistero, l'angelo dell'annuncio giunge alle spalle, come per agguato o sacra insidia

⁹⁷ Ivi, II, 41, p. 70.

⁹⁸ Agamben, *Studiolo*, p. 94.

⁹⁹ Patrizi, *Narrare l'immagine*, p. 19 (in riferimento a *Tempo e racconto* di Paul Ricœur, da un lato, e al *Significato delle arti visive* di Erwin Panofsky dall'altro).

¹⁰⁰ Per esempio nella *Videointervista ad Antonella Anedda* di Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli pubblicata nel 2014 sul numero 5 di «Arabeschi» (p. 12): «ritagliare e poi comporre, perché essendo la perdita il tema, c'è stato un po' questo comporre come si compongono i morti. Quindi forse c'è un elemento di attenzione non violenta, non so come dire. In questo gesto di tagliare c'era anche, in prospettiva, quello del ricucire, del non ferire, ecco. Del non colpire, forse».

¹⁰¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 3.

¹⁰² Ead., *Nomi distanti*, p. 9.

[...], fra letizia e terrore»¹⁰³ (Pontormo a Santa Felicità per il primo), «abbiamo un bel rifiutare la sua chiamata; essa risulta, infatti, una lenta ma inesorabile invasione [...]. Questo qualcosa è benedizione e, insieme, infezione; grazia e, insieme, maledizione»¹⁰⁴ (l'ultimo Morlotti per il secondo).

Quando in un altro suo testo Manganelli ci fa notare, nella meditazione di Carlo Borromeo dipinta da Daniele Crespi, il dettaglio del coltello che sporge verso di noi dal desco frugale del Santo, ci mostra tutta l'aggressività con la quale l'immagine «punta alla gola dello spettatore, del devoto»¹⁰⁵.



Fig. 1: Daniele Crespi, *Il digiuno di San Carlo*, 1628-1629, olio su tela, 190×265 cm, Chiesa di Santa Maria della Passione, Milano

¹⁰³ Giorgio Manganelli, *Che cosa è un classico* [1986], in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 14.

¹⁰⁴ Giovanni Testori, *Morlotti. Variazioni sora un canto* [1992], in Id., *Opere scelte*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1251-1252.

¹⁰⁵ Giorgio Manganelli, *Il mondo folgorato* [1973], in Id., *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 114-116 (per ironia della sorte, in recensione a una mostra curata proprio da Testori, insieme ad altri, al Palazzo Reale di Milano: quella sul *Seicento lombardo. Dipinti, disegni, sculture*). Si tratta del *Digiuno di san Carlo Borromeo*, dipinto del 1628 conservato nella chiesa milanese di Santa Maria della Passione. Rinvio alla mia postfazione, *Violenza immobile*, specie alle pp. 326-333.



Fig. 2: Daniele Crespi, *Il digiuno di San Carlo* (dettaglio)

Dalla violenza immobile dell'arte è dato difendersi, insomma, solo esercitando violenza a nostra volta: nell'incidere quelle immagini, anatomizzarle, più o meno pietosamente amputarle. Cioè sottoporle a un movimento che loro non appartiene, ma a noi sì (almeno per il momento). I «ritagli» delle immagini, lacerti sezionati a viva forza dagli organismi pittorici ai quali originariamente appartenevano,¹⁰⁶ giacciono sulla pagina non troppo diversamente dai brandelli di corpi umani ai piedi della cavalcatura di San Giorgio, nell'«istoria» di Carpaccio agli Schiavoni (quei «resti di fanciulle e giovinetti, in diverse fasi di disseccamento o appena sbranati», spiegava Calvino, sono «le vittime che gli abitanti di Selene, città d'Oriente, sono obbligati a offrire in pasto ogni giorno a un drago feroce»¹⁰⁷). È una similitudine violenta ma la fa la stessa Anedda, in un componimento apicale di *Dal balcone del corpo* (2007), *Parla lo spavento*:

E i resti, Coro? I marmi, le rovine, gli archi romani su cui sale l'edera
 le chiese dai mosaici specchianti?
 Li scaglio sullo schermo di un computer come getterei colore
 quasi dai tasti con le lettere scaturisse un fuoco?
 Raccoglierò dettagli come ossa.

¹⁰⁶ «Per ridurre i corpi a oggetti, per sottrarre loro ogni residuo vitalistico, il testo poetico aneddiano inventa e pratica una precisa strategia espressiva, che sgretola l'intero nei "pezzi" di una natura morta di ispirazione cubista, frantumata e allucinatoria», ma è «l'io» lirico stesso che «si frantuma e si moltiplica in schegge»: Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), p. 321 e p. 325 (che cita un'intervista a Silvia Morotti, *L'ammaestramento delle lingue*, in «Soglie», X (2008), 1, p. 68: «Scrivendo noi ci scomponiamo: questa è l'avventura e questo è il rischio»).

¹⁰⁷ *Album Calvino*, p. 285. Carpaccio è evocato per questo, da Anedda, nella bellissima prefazione a Mario Benedetti, *Materiali di un'identità* (Massa, Transeuropa, 2010, pp. 5-6): una poesia «fatta di resti come i torsi e gli arti sezionati dipinti da Carpaccio in San Giorgio agli Schiavoni a Venezia».

Un museo perché non si disperdano.¹⁰⁸

Ogni vero scrittore, però, sa bene come questa sua reazione rappresenti un rischio, in effetti, in primo luogo per sé stesso. «Sono la piaga e il coltello», di sé già diceva Baudelaire;¹⁰⁹ ed ecco infatti un'altra poesia memorabile, stavolta da *Salva con nome*:

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 sbucciate 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.¹¹⁰

La lingua letteraria è «coltello di sola lama, che comunque tu la maneggi finisce per tagliarti», ha scritto una volta Anedda parlando di Anne Carson;¹¹¹ e, precisamente a proposito dell'*ekphrasis*: «descrivere ci ferisce anche nostro malgrado: lo sguardo è il coltello che colpisce per primo chi lo usa».¹¹² Il fatto naturalmente è che anche il poeta scorticato dalla violenza dell'immagine – lo voglia o meno – è un artefice in armi.

Fra tutte le immagini dello sterminato repertorio ripercorso in effigie o in ecfrafi dalla *Vita dei dettagli*, e dalla costellazione di testi che le gravitano attorno, ce n'è uno, sul quale più volte è tornata Anedda,¹¹³ che rappresenta meglio di tutti il cortocircuito appena enunciato. È *Lo scorticamento di Marsia* o, come lo chiama lei, *Apollo che scortica Marsia*: celebre capolavoro dello «stile tardo» di Tiziano (risalente al 1570 circa e conservato al Museo Arcivescovile di Kroměříž, nella Repubblica Ceca) al quale a quanto pare avrebbe messo mano, fra gli allievi dell'anziano maestro, proprio quel Palma il Giovane studiato a suo tempo da Anedda:¹¹⁴

¹⁰⁸ Anedda, *Tutte le poesie*, p. 285.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, *Heautontimorumenos* [1857], in Id., *I fiori del male*, traduzione di Giovanni Raboni (ed. or. Paris 1857-1861), in Id., *Opere*, p. 161.

¹¹⁰ Anedda, *Tutte le poesie*, p. 449.

¹¹¹ Ead., con Elisa Biagini ed Emanuela Tandello, *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua*, p. 161.

¹¹² Ead., [recensione a] Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012, in «alfabeta2», 24 (2012), p. 39..

¹¹³ Per esempio nel testo su Lorenzo Lotto, «No brolo per me fiolo» (a p. 193), sono citati i «rivoli di luce decomposta» di quest'opera.

¹¹⁴ Si dovrebbe alla sua mano la figura del musicante che accompagna la scena suonando la viola al margine sinistro dell'immagine.



Fig. 3: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia*, 1570-1576, olio su tela, 212×207 cm, Museo Arcivescovile, Kroměříž

Nella seconda sezione del libro del 2009, «Un museo interiore», Anedda fa un gioco in qualche modo inverso rispetto a quello di «Ritagliare»: non colleziona immagini e neppure frammenti di immagini, bensì descrizioni e «variazioni» di scrittori amati che, in forma più o meno esplicita, in passato si siano fissati come lei su determinati episodi figurativi. In questo caso si tratta del grande poeta polacco Zbigniew Herbert, che al mito narrato da Ovidio (nel sesto libro delle *Metamorfosi*) e da Dante (nel primo canto del *Paradiso*) dedica un componimento nella sua

raccolta del 1961, *Studio dell'oggetto*.¹¹⁵ Nei versi di Herbert per la verità non si fa menzione del dipinto di Tiziano ma è proprio questa la sostanza del gioco, che Anedda (rovesciando il circuito «indiziario» di Morelli, Ginzburg e Briganti) chiama «attribuzione». Scommettendo cioè che il poeta, nel raccontare il mito, abbia in mente proprio *quella* immagine che ossessiona lei:

nell'iconografia di Marsia, vinto e scorticato dal dio dell'armonia e dell'ordine, Tiziano, come ha dimostrato Augusto Gentili, dipinge il destino dell'artista costretto a subire le regole imposte da una società più forte del suo genio. In Marsia, Herbert, testimone di due regimi dittatoriali in Polonia, vede se stesso. Sa che il canto dissonante viene immancabilmente punito dal potere. Come Marsia, il poeta sfida la musica rassicurante della bellezza apollinea ma sa che il sangue farà nascere un'arte nuova. Il rosso della scuoiatura è quello del poeta messo a nudo, spellato da Apollo che (come ogni aguzzino) «pulisce con disgusto il suo strumento».¹¹⁶

Aggiunge Anedda, citando i suoi versi («i monti calvi del fegato | Le bianche forre dei cibi | Le selve fruscianti dei polmoni | Le dolci alture dei muscoli | Le giunture la bile il sangue e i fremiti | Il vento invernale delle ossa»), che «Herbert traduce la stanchezza, l'umiliazione, la vecchiaia che Tiziano aveva trasferito sulla tela elencando i dettagli di ogni corpo straziato».¹¹⁷ Com'è stato da tempo messo in luce, in effetti l'artefice ritrae anche sé stesso, nel suo quadro: «nel personaggio di Mida che [...] qui contempla assorto lo scempio sanguinoso nella posa saturnina del malinconico»¹¹⁸ – *testimone* della scena efferata, dunque, proprio come Herbert di fronte allo scuoiamento della storia – al margine destro dell'immagine:

¹¹⁵ Zbigniew Herbert, *Apollo e Marsia* [1961], in Id., *Rapporto sulla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, con un saggio di Iosif Brodskij, Milano, Adelphi, 1993 (ed. or. Le Mesnil-le-Roi 1983), pp. 75-76.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Anedda, *La vita dei dettagli* pp. 82-3. Citato (a p. 91) è Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980 (poi Roma, Bulzoni, 2016⁴), pp. 225-43.

¹¹⁸ Agamben, *Studiolo*, p. 25.

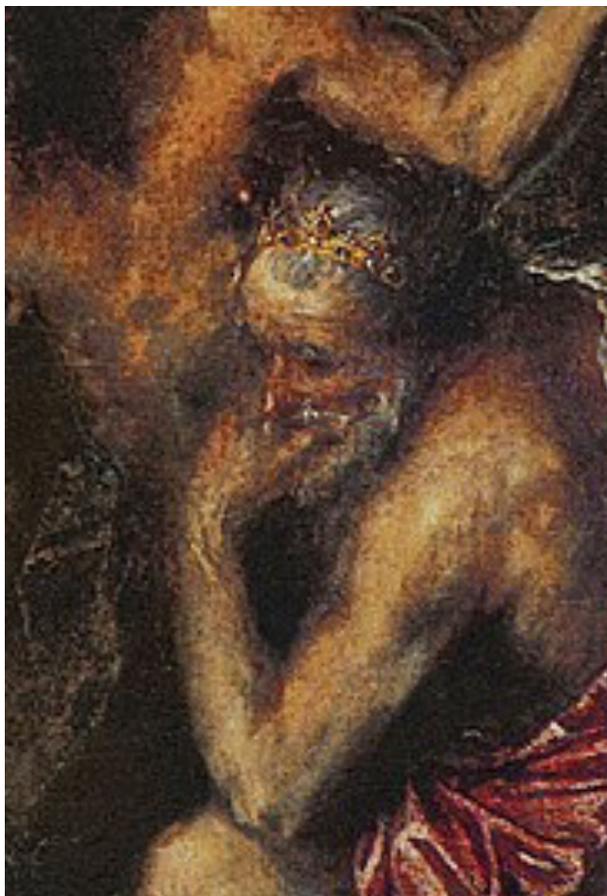


Fig. 4: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia* (dettaglio)

Il poeta, ci dice Anedda interpretando le intenzioni di Herbert, è Marsia: punito per la sua *hybris* dal potere rappresentato da Apollo. Ma l'apologo inscenato da Tiziano è più complesso, forse, di come ci venga presentato qui. Se è il *sangue* di Marsia che *fa nascere un'arte nuova*, il poeta sarà colui che di questo scempio si nutre (appunto raffigurandolo nei suoi versi crudeli): se non il giovane Apollo che comunque, non dimentichiamolo, è un artista a sua volta – detiene un potere, sì, ma è quello sull'arte rappresentato dal tradizionale serto d'alloro: infatti il suo coltello potrebbe assomigliare giusto a un pennello –, magari il vecchio Mida che, cinto a sua volta da corona, assiste impassibile alla scena, forse meditando sull'opera da farsi (quella che contempliamo, cioè). In ogni caso, come scrive Agamben ricordando l'invocazione ad Apollo del *Paradiso*, di un Dante che fervido anela a essere scuoiato dal dio («Entra nel petto mio, e spira tue | sì come quando Marsia traesti | de la vagina de le membra sue»), «lo scorticamento di Marsia è qui una

metafora dell'ispirazione».¹¹⁹ E in qualche modo se ne mostra consapevole Anedda, forse, quando ci dice che Tiziano dipinge la propria *vecchiaia* nei *dettagli* del *corpo straziato* (il corpo di Marsia è tutt'altro che vecchio: tale, invece, è quello di Mida).

L'artefice, al contempo vittima e carnefice come sosteneva Baudelaire, è Marsia, sì, ma un po' anche Apollo; e soprattutto è Mida, a tutti i costi determinato a tradurre nell'oro della propria *arte nuova*, così rinvigorendo le sue membra esauste, il *sangue* che vede scorrere nel mondo. Il dio della storia ci *entra nel petto*, e irresistibile *spira*: si anima incarnandosi ogni volta, spietato, in nuovi corpi a lui offerti in sacrificio. Stavolta, a quanto pare, tocca a noi. Questo il prezzo dell'*ispirazione* che gli chiediamo.¹²⁰



Fig. 5: Tiziano Vecellio, *Lo scorticamento di Marsia* (dettaglio)

L'*ekphrasis* più problematica della *Vita dei dettagli* si trova in quelle che sono, da sempre, le sue pagine a me più care: il saggio su *Mark Rothko* che si legge nella terza sezione del libro, «Ritratti».¹²¹ Il primo valore di quest'arte è la sua

¹¹⁹ Ivi, p. 29.

¹²⁰ Per un simile cortocircuito (innescato forse proprio da Tiziano, artista assai caro alla sua famiglia di pittori) in un autore per Anedda importante come Zanzotto, rinvio al mio «*Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza*». *Prospezioni su «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»*, in «*E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*». *Andrea Zanzotto*, numero monografico de «il verri», 77 (2021), pp. 130-132.

¹²¹ È il secondo della serie, dopo quello di Nicolas de Staël e prima di quelli di Bill Viola e Jenny Holzer. Il saggio apparve in una prima versione sulla rivista «*Ipsa facto*», II, 5, settembre-dicembre 1999 (ed è stato leggermente ritoccato dall'autrice nel riproporlo su «*Antinomie*», 24 novembre 2023). Brevi letture dell'episodio sono in Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «*Arabeschi*», 5 (2015), p. 32; e in Chiara Portesine, «*Un vuoto senza fine, pieno di significato*».

anche paradossale *intimità* (se per tradizione «la parola intimità suggerisce uno spazio ristretto, per Rothko è la grandezza della tela a consentire *intimità*»),¹²² il primo suo carattere è il colore che *trema* («la calma è solo apparente, tutto in realtà rabbrivisce»):¹²³ connotati che riconosciamo entrambi, ormai, squisitamente aneddiani. Come nella tradizione studiata da Arasse, in questione nelle tele di Rothko è sempre la distanza. Ma in prima battuta, stavolta, non si tratta tanto della distanza fra l'osservatore e il quadro, quanto di quella fra l'artista e ciò che il suo quadro è chiamato a raffigurare (o meglio, incarnare): «Laggiù, dicono i quadri di Rothko, e questo laggiù non è distante, ma vicinissimo, così prossimo, così vero da essere insostenibile».¹²⁴ Questo *laggiù* ha per Anedda un nome solo, certo e inevitabile: «l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando*, ma il *qui e il laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*»¹²⁵ che di fronte a noi è un «ritmo che sprofonda e insieme avanza».¹²⁶

Il problema infatti, di fronte a questi quadri, è che non siamo noi ad avvicinarci o allontanarci. Sono *loro*, che ci danno l'impressione di *affiorare e arretrare insieme* (l'effetto dell'affioramento è spesso evocato dalla *Vita dei dettagli*).¹²⁷ Il *laggiù* ci si avvicina minaccioso, ma se tentiamo di andargli incontro vediamo che si allontana: «le forme affiorano da una luce-acqua, cose perdute eppure *ancora* visibili [...]. La morte non si allontana ma resta dentro la piccola nube grigio-perla sospesa al centro del quadro»¹²⁸ (Anedda si riferisce a *Gethsemane*, un olio del '44, quando Rothko dipingeva ancora forme vagamente biomorfe); o ancora: «l'azzurro o il grigio avanzano in verticale sul fondo più scuro», ma se lo guardo ancora una volta «il tenero sale verso il forte e poi affonda in uno spazio più denso ed enigmatico».¹²⁹

Chiamerei questa vertigine “effetto Rothko”, per analogia con l'«effetto

L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità, in *L'esercizio dello sguardo. Poesia e immagini*, numero monografico di «Quaderni del PENS», 6 (2023), pp. 137-138.

¹²² Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 114.

¹²³ Ivi, p. 122.

¹²⁴ Ivi, p. 114.

¹²⁵ Ivi, p. 115.

¹²⁶ Ivi, p. 114.

¹²⁷ A proposito delle icone a p. 96, di Van Gogh a p. 111, di Bill Viola a p. 127, di Roger Ackling a p. 159, di Cesare Di Liborio a p. 161. Ma in generale così si dice dell'intero impianto del libro nella sua *Introduzione* (alle pp. XI-XII): «Le fotografie che costellano il libro sono la prova di un passaggio e il tentativo di un esorcismo. Volevo fotografare lo spavento e l'abbandono, volevo che il dettaglio della mia mano saggiasse l'assenza dei corpi, che dalla catasta delle immagini ne affiorasse una, di volta in volta diversa, a seconda di chi guardava, ma capace di illuminare le altre. | La notte prima di consegnare il libro ho sognato una foto-tessera che fluttuava su un mare in tempesta blucupo. Non so a quale di questi dettagli appartenesse quel viso. | Questo libro è una storia di fantasmi».

¹²⁸ Ivi, pp. 120-121.

¹²⁹ Ivi, p. 122.

Vertigo» escogitato da Alfred Hitchcock nella scena-chiave del film del 1958, e così da lui descritto (con palpabile compiacimento – «le è piaciuto...? sa come è stato fatto...?») allo sbalordito François Truffaut che lo ascolta: «una carrellata indietro, combinata con uno zoom in avanti». ¹³⁰ Ancora una volta, dunque, *una distanza così prossima da essere insostenibile*. Ed è una vertigine, davvero, quella che evoca Anedda: «quest'arte non conosce rifugio, né riposo, né conforto, la sua bellezza coincide con una vertigine che fonde il volto amato nell'indistinto della visione». ¹³¹ Questa vertigine assomiglia a quella che confonde i tratti della vittima con quelli del carnefice: «le ombre cambiano forma ma le forme sono spettri che hanno la forza della spada», e infatti «un arco unisce l'ultimo Rothko al vecchio Tiziano»:

Come nell'Apollo che scortica Marsia di Tiziano nella pinacoteca del castello boemo di Kroměříž il colore – un colore impastato alla fatica, alla vecchiaia – può mostrare lo scandalo della sofferenza, la punizione che attende gli esseri umani che sfidano il potere dell'armonia. Il mito non salva, acceca e rende fragili. ¹³²

La prima immagine che descrive Anedda, però, non è un quadro di Rothko. O meglio, nell'immagine il quadro c'è ma noi non lo guardiamo. Quello che guardiamo è l'uomo che lo guarda. Il saggio prende infatti le mosse dall'*ekphrasis* di una foto di Hans Namuth, realizzata nello studio del pittore nel '64. Rothko è presente nell'immagine, ma «di spalle seduto su una sdraio di legno, da giardino», raffigurato appunto mentre contempla un suo quadro:

¹³⁰ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Parma, Pratiche, 1977 (ed. or. Paris 1966), p. 204. Lo stesso artificio verrà replicato da Hitchcock nel '64 in una scena di *Marnie*, e poi ovviamente da lui mutuato dai tanti cineasti che gli si sono ispirati (cfr. Roy Menarini, *Hitchcock: «La donna che visse due volte»*, Roma, Carocci, 2023, pp. 43-44).

¹³¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 118.

¹³² Ivi, p. 123.

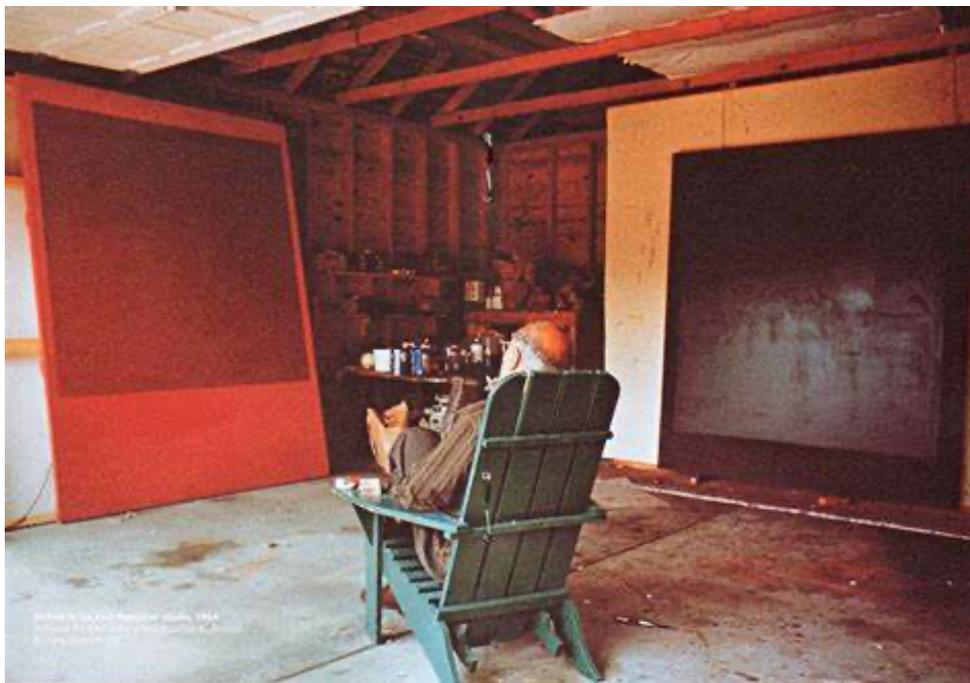


Fig. 6: Hans Namuth, *Mark Rothko in his studio*, 1964, fotografia, 34,6x49,8 cm, © Hans Namuth Ltd.

Sei anni separano l'uomo fotografato dal suicidio. L'incupirsi della tavolozza è l'incupirsi della vita? le immagini dell'esistenza infittiscono dentro il buio dei quadri? il nero è anche quello degli occhi che si chiudono per i sonniferi e l'alcool, nero di un sonno senza sogni, di un colore che si ritrae e contrae in quella tela che è mare e pozzo, orizzonte e profondità?¹³³

Sono domande che non possono avere risposte esplicite perché, come dice un giovane Beckett citato subito dopo, «qualsiasi idea possiamo compiacerci di avere a proposito della morte [...] siamo ben sicuri è priva di senso e di valore».¹³⁴ Ma quello che si vede nella foto, al di là della sorte individuale dell'artista di nome Rothkowitz, è qualcuno che sempre più s'inoltra, immobile, nel colore che lo acceca: Apollo che scuoiava sé stesso, in un sacrificio che si ripete sempre uguale e sempre diverso. Siamo noi a sprofondare nella tela, siamo noi a tenere in pugno quel coltello.

¹³³ Ivi, p. 113.

¹³⁴ *Ibid.* La citazione da Samuel Beckett, *Proust* [1931], traduzione di Sergio Moravia, Milano, SugarCo, 1978.

*Bibliografia**Testi di Antonella Anedda*

Anedda, Antonella, *Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane*, in «Arte Veneta», XXXV (1981), pp. 156-160.

Anedda, Antonella, *I colori della tela desolata*, in «il manifesto», 8 agosto 1982, p. 3.

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, con due litografie di Ruggero Savinio, nota introduttiva di Gianluca Manzi, Roma, studio bibliografico Bulla, 1989.

Anedda, Antonella, *Residenze invernali*, premessa di Arnaldo Colasanti, Milano, Crocetti, 1992.

Anedda, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998.

Anedda, Antonella, *Nomi distanti*, con una postfazione di Andrea Cortellessa, Torino, Aragno, 2020³.

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

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

Anedda, Antonella, *Tre corde*, in Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli, 2004, pp. 59-63.

Anedda, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.

Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

Anedda, Antonella, *Mappe, perturbazioni. Le stringhe temporali di Mario Benedetti*, prefazione a Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 5-8.

Anedda, Antonella, *Una Mesopotamia interiore*, in *Transito libero. Sulla traduzione in poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo, atti del convegno di Siena in onore della laurea *honoris causa* a Evgenij M. Solonovič, 2007, Roma, Artemide, 2011, pp. 55-63.

Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

Anedda, Antonella, [recensione a] Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012, in «alfabeta2», 24 (2012), p. 39.

- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Anedda, Antonella, *Volevo essere un'adoratrice silenziosa di quadri*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 11-16.
- Anedda, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Anedda, Antonella, *Il destino della poesia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 822-828.
- Anedda, Antonella, *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in *Maria Lai. Tenendo per mano* (Roma, MAXXI, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli, Milano, 5 Continents, 2019, pp. 68-83.
- Anedda, Antonella, *Un bicchiere di neve*, prefazione ad Anne Carson, *Economia dell'imperduto* [1999], traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, pp. 7-8.
- Anedda, Antonella, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Anedda, Antonella, «*Tu sei acqua*». *Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson*, in *Fototestualità*, numero monografico a cura di Sara Garau, Marco Maggi e Vega Tescari di «Versants», 68 (2021), 2, pp. 143-146.
- Anedda, Antonella, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.
- Anedda, Antonella, *Su «Reticent Sonnet»*. *In dialogo con Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico su Anne Carson di «Trasparenze», 8 (2022), p. 8.
- Anedda, Antonella, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023.
- Anedda, Antonella, «*No brolo per me fiolo*», in Lorenzo Lotto, *Lettere*, a cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 193-198.
- Anedda, Antonella, *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, a cura di Amelia Valtolina, Camilla Miglio e Alessandro Baldacci, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 88-94.
- Anedda, Antonella, Biagini, Elisa, Tandello, Emmanuela, *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio* [1995], Roma, Donzelli, 2010, pp. 155-165.

Testi su Antonella Anedda

- Adele Bardazzi, *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 «Oblío», III, 11 (2013), pp. 124-133.
- Bondi, Fabrizio, Rizzarelli, Giovanna, *Videointervista ad Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 7-14.
- Bottero, Stefano, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Polisemie», I (2020), pp. 149-153.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.
- Cortellessa, Andrea, *Scritture-reagente. Di alcuni autori-critici contemporanei (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri)*, in *La critica dopo la crisi*, atti del Convegno di Arcavacata, 9-10 novembre 2000, a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83.
- Cortellessa, Andrea, *Tradurre la distanza*, in Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Torino, Aragno, 2020³, pp. 149-164.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Gallo, Carmen, *Su «Historiae»*, in «SigMa», 3 (2019), pp. 813-815.
- Morotti, Silvia, *L'ammaestramento delle lingue. Intervista ad Antonella Anedda*, in «Soglie», X (2008), 1, pp. 67-71.
- Morra, Eloisa, *Galleria Anedda*, in Ead., *Poetiche della visibilità. Percorsi tra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-167.
- 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.
- Rosselli, Amelia, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, in «il manifesto», 8 maggio 1992; ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126.
- Sanna Antonietta, *Spogliare la lingua*, in *Incollare mondi, cucire parole*, a cura di

Rossana Dedola, Pisa, ETS, 2014, pp. 53-62.

Seligardi Beatrice, «*I/eye*». *Sconfinamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda*, in «Lingua &. Rivista di lingue e culture moderne», 22 (2022), 2, pp. 37-54.

Verbaro, Caterina, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, in «Italian Poetry Review», V (2010), alle pp. 315-330.

Verbaro, Caterina, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5 (2015), pp. 23-35.

Zuliani, Stefania, *Musei di carta. I «Salons» di Giorgio Manganelli, le collezioni di Antonella Anedda*, in Ead., *Torna diverso. Una galleria di musei*, Pistoia, Gli Ori, 2022, pp. 67-78.

Altri testi citati

Agamben, Giorgio, *Elogio della profanazione*, in Id., *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, pp. 83-106.

Agamben, Giorgio, *Parodia*, in Id., *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, pp. 39-56.

Agamben, Giorgio, *Nudità*, in Id., *Nudità*, Roma, nottetempo, 2009, pp. 83-128.

Agamben, Giorgio, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.

Agamben, Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura* [1996], con un saggio di Andrea Cortellessa, Macerata, Quodlibet, 2021³.

Agamben, Giorgio, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023.

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, traduzione di Leon Battista Alberti [testo del 1435 pubblicato nel 1847], a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Arasse, Daniel, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di Aurelio Pino, Milano, il Saggiatore, 2007 (ed. or. Paris 1992).

Baudelaire, Charles, *Salon del 1846*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1846), pp. 1009-1099.

Baudelaire, Charles, *I fiori del male*, traduzione di Giovanni Raboni, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni

- Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1857-1861), pp. 16-333.
- Baudelaire, Charles, *Il mio cuore messo a nudo* [testo del 1861-1865], traduzione di Giuseppe Montesano, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (ed. or. Paris 1909), pp. 1415-1448.
- Beckett, Samuel, *Proust*, traduzione di Sergio Moravia, Milano, SugarCo, 1978 (ed. or. London 1931).
- Beckett, Samuel, *Dondolo*, in Id., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023 (ed. or. New York 1980), pp. pp. 1543-1554.
- Beckett, Samuel, *Fremiti fermi*, in Id., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di Gabriele Frasca, Milano, Mondadori, 2023 (ed. or. New York 1988), pp. 1635-1642.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, quinta stesura, traduzione di Massimo Baldi, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019 (ed. or. 1936), pp. 141-175.
- Benjamin, Walter, *Il capitalismo come religione* [1921], traduzione a cura del Seminario permanente di Studi benjaminiani, in *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, a cura di Dario Gentili, Mauro Ponzi ed Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2014 (ed. or. Frankfurt am Main 1985), pp. 9-12.
- Binetti, Roberto, *The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in *AC-In Between*, numero monografico su Anne Carson di «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119.
- Blanchot, Maurice, *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, postfazione di Stefano Agosti, Milano, il Saggiatore, 2018 (ed. or. Paris 1955).
- Boatto, Alberto, *Ghenos Eros Thanatos* [1974], in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, Roma, L'orma, 2016, pp. 31-33.
- Briganti, Giuliano, Longhi, Roberto, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di Laura Laureati, Milano, Archinto, 2021.
- Calabrese, Omar, *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Calvino, Italo, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [testo del 1985 pubblicato nel 1988], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura

- di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 697-714.
- Calvino, Italo, [testo s.t. del 1973 pubblicato nel 1995], in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2022², pp. 284-297.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retoriche e poetiche dei fototesti*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Carson, Anne, *Eros il dolcissimo*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, prefazione di Emanuela Tandello, Milano, Utopia, 2021 (ed. or. Princeton 1986).
- Carson, Anne, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini ed Emanuela Tandello, Roma, Donzelli, 2010 (ed. or. New York 1995).
- Cavadini, Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012.
- Cortellessa, Andrea, *Profanare il dispositivo*, in Agamben, Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2021³, pp. 249-271.
- Cortellessa, Andrea, «Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza». *Prospezioni su «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»*, in «E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?». *Andrea Zanzotto*, numero monografico de «il verri», 77 (2021), pp. 118-132.
- Deleuze, Gilles, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986) vol. 3*, introduzione di Girolamo De Michele, Verona, ombre corte, 2020 (ed. or. Paris 1998).
- Gentili, Augusto, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980; ora Roma, Bulzoni, 2016⁴.
- Gentili, Augusto, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia* [1986], Milano, Adelphi, 2023, pp. 157-202.
- Gomma, Raf Valvola, (a cura di), *James G. Ballard*, numero monografico di «Re/Search»; edizione italiana, Milano, ShaKe, 1994
- Gragnotati, Manuele, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013.
- Hadot, Pierre, *Esercizi spirituali e filosofia antica* [1981-2002], a cura di Arnold I.

- Davidson, traduzioni di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005 (ed. or. Paris 1981-2002).
- Haraway, Donna J., *Testimone_Modesta@FemaleMan_incontra_OncoTopo. Femminismo e tecnoscienza*, traduzione di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. New York 1996).
- Heidegger, Martin, *L'origine dell'opera d'arte* [1935-1936], in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (ed. or. Frankfurt am Main 1950), pp. 3-69.
- Herbert, Zbigniew, *Apollo e Marsia* [1961], in Id., *Rapporto sulla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, con un saggio di Iosif Brodskij, Milano, Adelphi, 1993 (ed. or. Le Mesnil-le-Roi 1983), pp. 75-76.
- Jaccottet, Philippe, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli, 2004 (ed. or. Saint-Clément-de-Rivière 2002).
- Laureati, Laura, *Una «università privata»: un sogno di Giuliano Briganti*, in «Paragone», LIV (2003), 47-48 (635-637), pp. 114-130.
- Sossai, Maria Rosa (a cura di), *Lontano da dove. Uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, Roma, MACRO-Pelanda, 14-29 novembre 2012, s.l., Prinp editore, 2012.
- Manganelli, Giorgio, *Il mondo folgorato* [1973], in Id., *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2023, pp. 112-116.
- Manganelli, Giorgio, *Che cosa è un classico* [1986], in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 11-14.
- Menarini, Roy, *Hitchcock: «La donna che visse due volte»*, Roma, Carocci, 2023.
- Panattoni, Riccardo, Elio Grazioli, Elio (a cura di), *Le scarpe di Van Gogh*, numero monografico di «Riga», 34 (2013).
- Patrizi, Giorgio, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.
- Portesine, Chiara, «Un vuoto senza fine, pieno di significato». *L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità*, in *L'esercizio dello sguardo. Poesia e immagini*, numero monografico di «Quaderni del PENS», 6 (2023), pp. 125-152.
- Ridolfi, Cosimo, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [1648], Roma, Somu, 1945.
- Testori, Giovanni, *Morlotti. Variazioni sora un canto* [1992], in Id., *Opere scelte*, a

cura di Giovanni Agosti, Milano, Mondadori, 2023, pp. pp. 1251-1252.

Torti, Lavinia, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di Luigi Weber, Milano, Biblion, 2023.

Toti, Marco, *La preghiera e l'immagine. L'eticismo tardobizantino (XIII-XIV secolo)*, Milano, Jaca Book, 2012.

Truffaut, François, *Il cinema secondo Hitchcock*, traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Parma, Pratiche, 1977 (ed. or. Paris 1966).

Valéry, Paul Valéry, *La conquista dell'ubiquità* [1928], in Id., *Scritti sull'arte*, traduzione di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia [1984], Milano, Abscondita, 2017 (ed. or. Paris 1962), pp. 121-123.

Zolla, Elémire, *I mistici dell'occidente* [1963-1980], vol. 1, Milano, Adelphi, 1997.

Sitografia

Anedda, Antonella, *Mark Rothko*, su *Antinomie*, 24 novembre 2023.

<<https://antinomie.it/index.php/2023/11/24/mark-rothko/>>

Antonella Anedda, *Calvino e Carpaccio*, su *Doppiozero*, 19 febbraio 2024.

<<https://www.doppiozero.com/calvino-e-carpaccio>>

Cortellessa, Andrea, *La pittura del disastro*, su *Antinomie*, 19 gennaio 2024.

<<https://antinomie.it/index.php/2024/01/19/la-pittura-del-disastro/>>

Marino, Marco, *Versi come boccate d'ossigeno. Intervista ad Antonella Anedda*, su *Treccani.it*, 21 febbraio 2021.

<https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Intervista_a_Antonella_Anedda.html>

The National Gallery Painting Collection, su *Nationalgallery.org.uk*.

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/search-the-collection>>